

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 ІХ Міжнародної конференції
молодих учених та студентів
(20-21 жовтня 2023 р.)**

1 том

ОДЕСА 2023

УДК: 37+78+792.8+008-021.1

Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези ІХ Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 20-21 жовтня 2023 р.). — Т.1. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2023. — 119 с.

Рекомендовано до друку вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Протокол № 4 від 30.11. 2023 р.

Редакційна колегія:

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

Технічний редактор Г.О. Реброва

©Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, 2023

Вступне слово

IX Міжнародна конференція молодих учених і студентів «Музична і хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» у 2023 як і попередня також проводилася під час війни. Зміщення дати з жовтня на листопад не змінило присвячення конференції та збірки матеріалів і тез Дню захисників та захисниць України.

У конференції взяли участь як молоді вчені і студенти, так і досвідчені науковці з різних країн та закладів освіти (Україна, Китай, Ізраїль, Німеччина, Молдова). Секції конференції присвячено актуальним питанням мистецької освітньої галузі, зокрема питанням євроінтеграції, національного та регіонального аспектів розвитку мистецтва та мистецької освіти, педагогічному потенціалу інтеграції мистецтв, методології та методики навчання мистецтву.

За рік війни питання євроінтеграції набули практичного смислу. Досвід опанування європейських мистецько-освітніх стратегій знаходить відображення у виступах учасників. Разом з тим, відмічаємо, що серед учасників конференції були здобувачі й науковці ЗВО, які на сьогодні знаходяться в евакуації (Бердянський держаний педагогічний університет; Херсонський держаний університет); вітаємо учасників з Ізраїлю, Китаю Німеччини, США; продовжується наукова співпраця з Кишинівським Державним педагогічним університетом імені Іона Крянге (Молдова).

Формат конференції був мішаний. Дуже важливо, що під час війни наші аспіранти і магістранти з Китаю брали участь в оф-лайн форматі.

Зміст матеріалів і тез відбиває різноманітну проблематику актуальних питань, які обговорювалися на конференції.

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

Олена Реброва

Wang Zheqing

*graduate student of the Department of Music art and choreography,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
orcid id:0000-0003-4706-5787*

Ван Чжецін

*аспірант кафедри музичного
мистецтва та хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
orcid id:0000-0003-4706-5787*

SACRED CHORAL ART IN THE FORMATION OF THE SPIRITUAL CULTURE OF STUDENTS (ON THE EXAMPLE OF THE CHORAL WORK "NEVER, MY GOD, TO THEE")

***Abstract.** The article examines the rich potential of sacred choral singing for the formation of the spiritual culture of a personality. On the example of the study of L. Mason's work "Nearer, My God, to Thee", it was found that choral sacred singing as a leading form of spiritual music is a real school of moral, aesthetic, spiritual education of future teachers of musical art.*

***Key words:** sacred (religious) music, choral sacred singing, future teachers of musical art.*

САКРАЛЬНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО У ФОРМУВАННІ ДУХОВНОЇ КУЛЬТУРИ СТУДЕНТІВ (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОГО ТВОРУ «NEVER, MY GOD, TO THEE»)

***Анотація.** В статті розглянуто багатий потенціал сакрального хорового співу на формування духовної культури особистості. На прикладі вивчення твору Л. Мейсона «Nearer, My God, to Thee» з'ясовано, що хоровий сакральний спів як провідна форма духовної музики є справжньою школою морального, естетичного, духовного виховання майбутніх учителів музичного мистецтва.*

***Ключові слова:** сакральна (релігійна) музика, хоровий сакральний спів, майбутні вчителі музичного мистецтва.*

Today, the challenge for the whole world is that time changes and trials are being searched for human new orientations, a new value system. The world is

constantly experiencing a moral crisis associated with the loss of morality, of Christian values. So the leading idea and the main goal of national education in many countries of the world was to form a creative, thinking person who has a high level of spiritual culture. A key factor in this process is the play of sacral good art.

Sacral (from the Latin saint dedicated to the gods) - all that has to do with God, religious, heaven, suicidal, mystical. The Sacred Grace of God (religious faith, secrecy, church, persons led to the sacred sanctuary, objects, things and actions related to religious culture) (Free Encyclopedia). Particular activity is to shape the spiritual culture of future music teachers by studying good works in the education system. Good sleep as a leading form of spiritual music is a real school of moral, aesthetic, spiritual education for future music teachers. Most church songs are dedicated to Christian morality and dictatorship. They show a high moral image of the soul, its spirituality, its humanity, and also its religious feelings. Sacral sleep harmonizes the soul state of man, promotes spiritual personality growth, transforms into an ascetic discipline that guides man's path to the knowledge of God (Kaminski, 2018).

In his experimental work on forming the spiritual culture of students, one of the suggestions for studying the students of good works was the face of poet Lovelle Mason in the poem Sarah Flower Adams, "Nearer, My God, To Thee". At this stage, the methods used to demonstrate and analyze the work and compare the different performances of the work. Yes, in the course of the Round Table, students were presented with detailed information about the story of the creation of the Nearer, My God, to Thee, its authors, analyzed its character, its content, the characteristics of the relationship between music and words, Using composers of musical-ritual figures that enhance the emotional influence of listeners.

Let's give you some information about Nearer, My God, to Thee. Thoughts of creating a song: To be near God, God will be near you (John 4:8). "Approaching God" is a Christian choir written by the English poet Sarah F. Adam (1805-1848) in 1847. Her father, Benjamin Flower, was a talented, progressive British journalist. In his articles, Flower criticized the British government and correctly reported the situation during the French Revolution. In 1799, he got half a year in prison. During his stay in prison, he was visited by many relatives, friends and sympathizers, including a teacher who had often come to him. They were gradually connected, And after Frauer was released from prison, they went to the wedding. And then they had two daughters born: Elizabeth and Sarah Children were subjected to parental influence and had a talent to the mind. They had a sense of justice since childhood. represent gender equality, freedom of speech, and against tyranny. Sarah married William Adams in 1834, and a couple lived together, writing. Sarah used to be an actress and got fired because of health problems. In 1848, both sisters left the world

early because of life's hardship they had tuberculosis.

The poem "Approaching the Lord" is based on the story of Jacob in Genesis 28:10-22: Jacob fled from the wrath of Esau and walked alone in the desert. At night he used the stone as a pillow and dreamed of a stairway from heaven to earth, with angels traveling up and down. The next morning Jacob got up and named the place Beth-El. Singing this verse can help us better understand the stories in the Bible: Though I travel far in the desert, the red sun sets in the west, Darkness covers me, stones are my pillow; Still yearning for my dream, closer to the Lord.

In hymns, few people can describe the surrounding scenes so beautifully and vividly. Many people praise this hymn as the best hymn written by a poetess. Both Christianity and Catholicism have included this verse in their respective poetry collections. There is a tragic and heroic story about this verse - "The call of a sinking ship: Christians, get up"!

1. Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee!
E'en though it be a cross that raiseth me;
Still all my song would be nearer, my God, to Thee,
Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee!
2. Though like the wanderer, the sun gone down,
Darkness be over me, my rest a stone;
Yet in my dreams I'd be nearer, my God, to Thee,
Nearer, my God, to Thee, nearer to Thee!

The melody of the verse "My God is nearer to thee" is very moving, but if we can feel it in conjunction with the story of Jacob, we can gain even more richness. The story of Jacob's Pillow Stone is recorded in Genesis 27-35 of the Bible. Jacob and his brother Esau were twins, and they began to fight in the womb of their mother Rebekah. Rebekah suffered unbearably and did not understand why she was pregnant and it was so difficult for her. The emperor said to her: "Two nations are in your womb; two tribes will come out of you. This tribe will be stronger than that tribe; the older will serve the younger. My younger brother Jacob was the ancestor of Israel, and the land where my elder was founded Esau's brother, Jordan at that time. However, over the millennia he had already mixed with the lineage of the Arab nation. This pair of brothers have been at war since Genesis, and to this day the descendants of Jacob, Israel, and the descendants of Esau, the Arab nation, are still filled with dust and murder, creating problems for the United States, Great Britain, and the United Nations, who are still busy playing peacekeepers and can't claim it. However, that's a digression and off-topic for now.

The name Jacob means "grasp" because he was born grabbing the heel of his brother Esau. Some people say that the Israelites "grabbed" very well, which was inherited from Jacob. However, to be honest, it's fundamentally human nature to

"grab" no matter what race you belong to. However, Jacob's personality and his background seem to contain many of our own strengths and weaknesses, so we can easily feel his success and failure in life, as well as his emotional ups and downs. Good hymn writing lies in its ability to convey deep meaning in simple lyrics; "My God is closer to you" is such a beautiful poem.

The story goes that after the birth of the twins, Isaac's father, Esau's brother, who loved to fight fiercely, and Rebekah's mother loved to hold on to her Jacob. Jacob's mind was complex. In order to claim the title of his eldest son, he deliberately tricked his older brother with a pot of red bean soup when he was hungry after hunting. Later, thanks to his mother Rebekah's plans, he took the initiative to attend his father's blessing for Esau. After discovering that he had been duped twice, Esau, who had a simple mind and a hot temper, vowed to personally kill his younger brother when his father died. Rebekah was afraid that this would happen, so she helped Jacob pack his luggage and sent him to seek refuge with his distant brother Laban, who was Jacob's uncle. Due to the lack of transport at that time, the road was quite difficult. One day, when it was already late, Jacob found a place to rest. He thought of his comfort and happiness at home, and to gratify his ambition he played upon his brother and deceived his father. Then he was like a robber wandering in the land of the Wolf and the Roaring Tiger, grieving from the bottom of his heart. Especially at that time, he had to part with his dear mother, and it was not worth seeing her in any year or month. He found a stone as a pillow and fell asleep in a state of sadness and contradiction (lyrics 1, 2). In his dream he saw a ladder leading to heaven, on which angels traveled up and down. Suddenly God stood by him and said: "He is the God of his grandfather Abraham, and He will always be with him." He will give the land in this area to him and his descendants (verse 3). The next day, Jacob woke up and realized that God had done this. The person who needs to "grasp" everything finally relaxes his hands and becomes a person who is led by God to walk, and this experience of rebirth is marked by the "pillow stone" (Chapter of lyrics 4). It can be said that the fifth verse of the lyrics is the author Sarah Adams's experience of infinite sweetness and joy from closeness to God. She finds that every time she experiences death and separation, her affection and attachment to the world diminishes a little. Her steps also become lighter and she can easily bounce up the stairs leading to heaven. One day she will be like a bird that grows wings and leaps out of the suffering of the world, spreads its wings upward, flies above the sun, moon and stars, soars high and returns to the Creator who created it. But what she didn't expect was that sixty-four years after her death, the poem she wrote with her frail body would lie as a pillow stone for many victims in the cold and dark sea, amid the stormy waves, to rush to meet the sky.

Do we also have such a "pillow" in our lives? Children of God receive comfort and strength when they are close to the Lord. Late on the night of April 14, 1912, the

46,382-ton ocean liner Titanic, claimed to be unsinkable, suddenly struck an iceberg on its maiden voyage to England in the North Atlantic. More than 1,500 passengers on board were instantly at risk of disappearing and being buried in the ocean, shocking the world. There were those who survived the Titanic incident, and people repeatedly heard and experienced the testimony of a Christian through their own lips. It is said that at this time, many people rushed to board the lifeboats on the deck, but the crowd grew and there were not enough lifeboats, making the scene very chaotic. According to survivors, the passenger, Reverend John Harper, was invited to attend a sermon at Moody's Church in Chicago, USA, and boarded this ship. The Reverend John Harper stood up and shouted to the crowd in front of the lifeboat, "Christians, get up!" Everyone was stupid and kept grabbing seats. The pastor shouted: "Christians, get up! We are all saved, leave your seats for those who have not yet had the opportunity to receive the Gospel. This time it worked! At first, dozens of Christians squeezed out of the crowd and decided to give up the opportunity to save the lifeboat to non-Christians. The Reverend John Harper called for all the Christians on board to gather and form a circle, hand in hand. Reverend Harper solemnly declared: "Brothers and sisters, our lives are always in danger, but we have believed in the Lord Jesus and hope for eternal life, so do not be afraid; however, there are still many people on the ship who have not yet believed in the Lord, and they have not been saved. If they lose their lives in this moment, they will perish forever. If we do not compete with them now for the escape equipment, more people who have not yet believed in the Lord will be saved, and they will still have the opportunity to hear the Gospel and believe in Jesus in the future and have eternal life. Hearing this, the group of Christians were very moved and responded with one accord. They continued to sing the hymn hand in hand, saying, "Be nearer to the Lord, be nearer..." The solemn verse moved the other passengers on the ship, and all accepted the instructions of the ship's staff in order, allowing the women and children to board. The hymn "Closer, Lord, to You" is familiar to everyone. He has already turned 180 years old, and his words are still relevant today.

Literature

1. Kaminska, M. M. Sacred choral art as one of the factors in the formation of students' spirituality. young 63.11 (2018).
2. Sacred. Free encyclopedia. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/Sacred>.

Olena Savchuk,
State Institution "K. D. Ushinsky South
Ukrainian National University"
Supervisor: Olga Voronovska,

Ph.D. in Art History,
Associate Professor of the Department
of Music Art and Choreography

THEORETICAL ASPECTS OF STUDYING THE CONCEPT OF "HARMONIOUS PERSONALITY" IN CONTEMPORARY PEDAGOGY AND ART

Today, researchers frequently turn to concepts such as harmony, harmonious personality, and harmonious development. This focus is justified because by their inherent nature, humans have always sought harmonious coexistence with their environment, their inner "self," and the alignment of their spirit with the challenges of existence, which constitutes harmony.

Harmony (from the Greek "harmonia," meaning concord, consonance, and harmony in the combination of something) is understood as the "coordination, combination of these qualities, their mutual complementation and enrichment in the spiritual and physical essence of a person" [1]. M. J. Varyy affirms that "harmony, harmoniousness is the inner and outer order, concord, integrity of phenomena and processes" [2].

Given that harmony is an ongoing process aimed at achieving ideals, completeness, and perfection, it is worthwhile to turn to G. Hegel, who believed that the harmonized life of an individual is a necessary component of their constancy, self-identity, and identity, within the framework of a constant process of "absolute becoming." According to Plato's perspective, human nature is determined by the soul, and the soul, along with the body, must prevail over the body, as it is a divine immaterial principle, whereas the body is mortal and material.

Modern concepts regard harmony as a synthesis, coordination, and mutual correspondence of qualities (objects, phenomena, components of a system). The notion of "harmony" reflects the unity and integrity of its components, even in the case of elements with opposing properties, expressing their mutual coordination and a state of equilibrium. According to L. E. Orban-Lembrick, a harmonious personality "exists in harmony with the surrounding world, coexists with other people, and maintains unity with itself." Such a personality can be directly recognized as a moral individual, and the violation of moral norms is considered a breach of its inner integrity. L. E. Orban-Lembrick believes that "the development of a harmonious personality is associated with the formation of a hierarchy of motives and values, where higher levels should prevail over lower ones" [8]. T. Yefremova examines harmony not only as a specific physiological state of the body but also as

"psychological balance and social and spiritual well-being of a person" [4, p.93]. S. Maksimenko emphasizes the significance of love and believes that it is the primary source of harmonizing the spiritual, essential, genuine, and human aspects within a person. The researcher notes Plato's idea that the "aspiration towards integrity and the attraction to it" are called love [8].

It is generally accepted that harmony is formed through the process of creativity. Creativity is considered a common path of development that reveals various aspects of self-expression. By studying themselves, their abilities, and talents, individuals constantly discover new opportunities for personal growth and improvement. This process helps maintain and expand harmony in relationships with oneself, others, and the world as a whole. During interactions with others in dialogues, individuals actively explore their own life values and meanings. "This dialogue contributes to a better understanding of oneself, each other, and the surrounding world" [3, pp. 67-81].

One of the crucial issues in the process of harmonious personality development is intellectual education. Thanks to it, humans have emerged as social beings and have created not only material but also spiritual culture, ensuring continuous socio-economic progress. Therefore, according to O. Levytska, "acquiring knowledge, improving thinking, and memory should be at the center of comprehensive and harmonious personality development" [6, pp. 147-148].

In harmonious education, significant attention is devoted to the spiritual growth of an individual and the development of high aesthetic tastes and preferences. One of the key aspects of aesthetic education lies in shaping artistic culture, which is based on the use of art as a means of education to teach people to perceive and evaluate artistic works adequately. Aesthetic education makes an individual a fully participating member of society's artistic life, capable of comprehending artistic works in their full depth of content and expressiveness of form. Aesthetics and aesthetic education assist individuals in distinguishing between good and evil, embracing values to emulate, and rejecting those to discard [7, p. 28].

By integrating knowledge of spirituality, personal culture, education, and upbringing, we can create a model of a person that reflects not only contemporary realities but also the future. One of the fundamental components of pedagogical science is spirituality, which interacts with culture, education, and upbringing to shape the ideal personality. Spirituality interacts with culture and education to create an individual who becomes a symbol of culture and possesses a deep understanding and development of spirituality. Such a person is characterized not only by intellect and reasoning but also by a profound spiritual inner world.

Therefore, the role of art in harmonious personal development and socialization primarily lies in its comprehensive influence on the individual. For

instance, the emotional state of a person, their beliefs, tastes, and values are shaped by their perception of artistic works. Familiarity with cultural and artistic heritage promotes the activation of a valuable perception of reality. Currently, there is a growing global interest in using art as a means to shape a harmoniously developed personality. This underscores the necessity of preserving and popularizing artistic heritage, which, as expressed by V. V. Klymenko, "serves as the foundation of the nationwide system for the comprehensive development of a modern individual" [5, pp. 149-150].

In conclusion, it is theoretically established that the concept of "harmony" is regarded as a continuous process aimed at achieving ideals, completeness, and perfection. It is shown that a "harmonious personality" exists in harmony with the surrounding world, coexists with other people, and maintains unity with itself. The development of a harmonious personality is associated with the formation of a hierarchy of motives and values, where higher levels should prevail over lower ones.

Theoretical research demonstrates that the primary objective of pedagogical science is to create conditions for the harmonious development of an individual, including the development of intellect, spirituality, morality, social competence, and self-awareness. It contributes to the formation of individuals who are capable of creativity, self-realization, and constructive interaction with the world around them. Furthermore, the influence of art on the harmonious development of an individual primarily lies in its comprehensive impact on their emotional state, beliefs, tastes, and values, which are shaped by their perception of artistic works.

Literature

1. Busel, V. T. (2005). Great Explanatory Dictionary of Modern Ukrainian Language (with additions and revisions). *Irpın: VTF "Perun"*.
2. Varyy, M. J. (2009). General Psychology: Textbook for University Students (3rd ed.). *Kyiv: TsUL*.
3. Hurlieva, T. S. (2018). Research of the Concept of Harmony in the Aspect of Personal Life Meanings. *Psychological Journal*, (6), 67-81.
4. Zazymko, O. (2012). Formation of Life Values in Youth Age: Psychological Features. *Bulletin of Kyiv National University of Trade and Economics*, (4), 89-104.
5. Klymenko, V. V. (2015). Structure of Psychophysiological States in Professional Fulfillment of Personality. *Psychophysiological Regularities of Professional Self-fulfillment of Personality: Monograph/OM Kokun, VV Klymenko, OM Korniyaka. OR Malkhazov [et al.]*, 16-51.
6. Levytska, O. (2020). Art as a Means of Harmonious Development and Socialization of Personality. *New Learning Technologies*, (93), 145-150.

7. Levchuk, L. T., Kucheryuk, D. Yu., & Panchenko, V. I. (1997). *Aesthetics: Textbook. Kyiv: L.T. Levchuk (Ed.)*.
8. Skrypchenko, O. V., Dolinska, L. V., & Ogorodniychuk, Z. V. (2007). *General Psychology: Reader. Kyiv: Karavela*.
9. Orban-Lembrick, L. E. (2003). *Social Psychology: Handbook. Kyiv: Akademydav, 448*.
10. Antonenko, T. L., & Shevchenko, G. P. (2020). Harmonious Unity of Spirituality, Culture, Education, and Personality. *All-Ukrainian Scientific-Practical Journal "School Director, Lyceum, Gymnasium,"* 21(1), 82-90.

Iryna Levytska,

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Associate Professor of the Department
of Musical and Instrumental Training of the
South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky

FORMATION OF EXECUTIVE COMPETENCE OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ART

***Abstract.** In the article, the author considers the problem of performance competence as the basis for the formation of professional competence of future specialists in the field of musical art. The realization of an emotionally convincing interpretation of musical works is the final result of students acquiring musical and performing knowledge, abilities and skills, the degree of development of personal and professional qualities, adequately implemented in musical and performing practical activities, which reflects the content of performing competence.*

***Key words:** performing competence, interpretation of a musical work, future specialist in the field of musical art.*

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** У статті автор розглядає проблему виконавської компетентності як основи формування професійної компетентності майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва. Здійснення емоційно переконливої інтерпретації музичних творів є кінцевим результатом набуття здобувачами музично-виконавських знань, умінь та навичок, ступеня розвитку особистісних та професійних якостей, адекватно реалізованих у музично-*

виконавській практичній діяльності, що відображає зміст виконавської компетентності.

Ключові слова: *виконавська компетентність, інтерпретація музичного твору, майбутній фахівець в галузі музичного мистецтва.*

Radical socio-cultural changes that are taking place in modern society, Ukraine's entry into the world educational space determine innovative processes in the field of education, direct the reorientation of the process of professional and pedagogical training to European standards. These changes are caused by the transformation of educational paradigms from an educated person to a developed person, which, in turn, brings to the fore the need for teacher-musicians who are able to creatively develop the student's personality. The main emphasis in the training of such a specialist is the formation of professional competence.

In the new conditions, the established sequence of "knowledge - ability - skills" turns into the triad "knowledge - understanding - skills", as a result of the integration of which competences are formed. Most scientists define this phenomenon as a person's readiness for a certain type of activity.

Modern education in general and artistic education in particular is currently aimed at finding relevant and extraordinary methods, ways and means of personal development of students of education, which causes a change in the content of the professional activity of specialists in the field of musical art.

Nowadays, professional music-pedagogical activity is considered to be based on a creative approach to functional duties, resulting in high creative productivity, because the future specialist in the field of musical art not only realizes himself as a creative person, but also and adequately builds the trajectory of the creative growth of his pupils (Горбенко, 2012, с. 22).

The professional training of future specialists in the field of musical art is a multi-level process, which involves the presence of blocks of general disciplines of the psychological-pedagogical cycle, as well as disciplines of professional direction (music-theoretical, music-historical and professional), which are aimed at the formation of various professional competencies.

Performing training, which forms professional competence as one of the components of the professional competence of a future specialist in the field of musical art, deserves special attention in the process of formation of professional competences of bachelor's and master's level education seekers.

The discipline "Basic musical instrument" is based on various components of musical and performing activities, it allows to combine the system of musical and performing ideas and concepts with real sound images, that is, to create a foundation for the development of personal qualities of future specialists as the basis of their creative self-realization. Performing activities in the class of the main musical

instrument allows students to not only reveal personal abilities, but also to develop creative independence, initiative, creativity and mobility as much as possible. The peculiarity of this performing activity is a specific, communicative function, i.e., communication between the student and the teacher, communication with the musical piece, communication with the listeners during the concert performance (Румянцева, Дреєва, 2020, с. 223).

The process of working on a musical piece is connected with auditory and emotional control, critical self-evaluation of performance and active creative search for performance solutions, i.e., artistic interpretation of a musical piece, in which the performance is based on understanding and revealing the artistic content essence of the work, understanding the artistic image through implementation value determinants of its author.

Executive activity is a complex phenomenon of mediated understanding of a person's attitude to the world and the environment, which has its expression in mastering and appropriating the cultural reality embodied in the author's text. The greater the degree of this indirectness, the more complex is the dialectical connection of the education seeker with a specific cultural reality. That is, future specialists in the field of music education, correlating their own value orientations with the musical content created and recorded by the composer in the sheet music, realize their individual characteristics as performing musicians (Цюлюпа, 2009: 34).

The interpretation of musical works can be considered as a locus in which the creative potential of musical performance activity is represented.

Interpretation in the scientific literature is interpreted as a creative search aimed at revealing the intention of the author of the work and as the final result of understanding the musical text and the artistic interpretation of the author's intention in a concert performance.

The process of forming the performance concept of a musical work begins with its imaginary reproduction by the interpreter, which requires the musician to use the actual musical text, information about the author, the era of creation, his other works, as well as his own performance experience of the future specialist.

A musical work contains the composer's relationship to the surrounding world and is a reflection of the external and internal factors of the subject's life, and the performer correlates his own worldview with the content created and recorded by the composer in the sheet music. The interpretation of a musical work is secondary to the author's musical text, so the performer must sensitively respond to its various meaningful nuances, giving them the meaning that corresponds to his own knowledge, value orientations and experience (Горбенко, 2012, с. 25).

So, summing up, let us note that the performance and interpretation of musical works by a future teacher-musician is the final result of the acquirers of musical and

performing knowledge, abilities and skills, the degree of development of personal and professional qualities, adequately implemented in musical and performing practical activities, which reflects the content of musical executive competence.

It is the interpretative component of the musical performance competence of the future specialist in the field of musical art that should be considered as a system-forming factor that ensures personal and creative self-realization.

Література

1. Горбенко, О. Б. (2012). Музично-виконавська компетентність у структурі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Вісник Черкаського університету. Серія: Педагогічні науки*, 3, 24–26.

2. Румянцева, С. В., Дреєва, Ю. О. (2020). Сутність та зміст фахової компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 70, т. 3, 222–226.

3. Цюлюпа, Н. (2009). *Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки*. (Дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Микола Федорець,

кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри музичного мистецтва і хореографії (Україна, м. Одеса)
ORCID ID 0000-0001-6243-4208

Ден Юйжань,

здобувачка другого (магістерського) рівню
(КНР, м. Шеньчжень, провінція Гуандун),
ORCID ID 0009-0009-3467-2992,
науковий керівник Федорець М.О.

Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»,
вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УНІВЕРСИТЕТАХ УКРАЇНИ

У сучасному світі в контексті глобалізації та зміни світового музично-естетичного ландшафту значно підвищилася актуальність вивчення мистецтва

як важливої складової культурного спадку людства. Особливо посилилася роль музичного мистецтва в процесі творчого розвитку молоді, зокрема, сучасних дітей та підлітків, набуття ними культурної компетентності та художньо-естетичної культури. Викладачі музичних дисциплін, що працюють у закладах початкової мистецької освіти та забезпечують мистецьку (музичну) освіту учнів, віднесених ученими до генерації «Альфа», відіграють важливу роль у вихованні та всебічному розвитку нового покоління освічених, культурних людей. Однак, реалізація професійної музично-педагогічної освіти майбутніх викладачів даного профілю вимагає сьогодні інноваційного підходу з урахуванням вимог часу та особливостей різноманітних напрямків їх фахової підготовки: культурологічної, музикознавчої, вокально-виконавської, інструментально-виконавської, диригентської, психолого-педагогічної, методико-технологічної тощо. Дана стаття присвячена деяким важливим аспектам удосконалення професійної мистецько-педагогічної підготовки, зокрема, фахової вокально-виконавської підготовки, майбутніх викладачів мистецьких шкіл в університетському освітньому середовищі України.

У статті розглянута проблема розробки та впровадження доцільних і достатніх педагогічних умов в українських вищих навчальних закладах, щодо вокально-виконавської підготовки майбутніх викладачів мистецьких шкіл, які отримують мистецько-педагогічну освіту в контексті глобалізації та зміни світового музично-естетичного ландшафту. *Мета статті* полягає в розкритті даної теми в науковому дискурсі, а також в узагальненні педагогічних спостережень, опитувань, бесід з досвідченими викладачами мистецьких шкіл, з майбутніми викладачами та їх університетськими наставниками стосовно змісту та технологій розробки та впровадження доцільних і достатніх педагогічних умов в процес вокально-виконавської підготовки.

Ключові слова: педагогічні умови, фахова підготовка, майбутні викладачі мистецьких шкіл, музичне мистецтво, діти, підлітки, учні, глобалізація, початкова мистецька (музична) освіта, музично-естетична культура, музично-естетичний ландшафт, глобалізація .

Наукова та науково-методична література (І. Барановська, Го Цзюнь, Н. Кьон, Г. Ніколаї, Лінь Янь, Пань Сінюй, А. Растрігіна, О. Реброва, О. Ростовський, К. Рудницька, Сюй Сінчжоу, Тун Лінге, М. Федорець, Л. Школяр та ін.) та педагогічні спостереження доводять, що в наш час ускладнюються цілі мистецько-педагогічної та вокально-педагогічної освіти, як важливого напрямку підготовки нового покоління майбутніх викладачів мистецьких шкіл, а також вирішення, з урахуванням цієї підготовки, проблеми художньо-естетичного виховання учнів мистецьких шкіл, віднесених до генерації «Альфа».

Одночасно, набувають актуальності завдання початкової музичної освіти, тому що сприйняття, виконання та інтерпретація музики, особливо вокальних творів, є особливим видом художньо-емоційної та психофізіологічної діяльності сучасної людини, яка потребує детального дослідження та узагальнення в нових умовах. Тому специфічність та багатоаспектність проблеми розробки та впровадження відповідних педагогічних умов вокально-виконавської підготовки майбутніх викладачів мистецьких шкіл в українських університетах, яка сприяє набуттю музично-естетичної та вокальної культури учнів вказаної генерації, зумовили актуальність даного статті, з урахуванням також того, що цей процес є важливою складовою всебічного розвитку сучасних дітей та підлітків.

Наукові праці (філософські, культурологічні, мистецькознавчі, психолого-педагогічні, музично-педагогічні, вокально-педагогічні тощо) зазначають необхідність модернізації системи музичної освіти, зокрема, вокальної підготовки та художньо-естетичного виховання учнів в контексті поглиблення процесів глобалізації та зміни музично-естетичного ландшафту в світі, тому, що ці процеси, наряду з багатьма позитивними нововведеннями, також привносять «стихийне, нераціональне споживання масової культури, з урахуванням інформаційного, морально-етичного та мистецького впливу мас-медіа, у тому числі інтернет-мережи» (Го Цзюнь, 2021).

Проблему покращення мистецько-педагогічної освіти майбутніх педагогів-музикантів, зокрема їх вокально-виконавської підготовки, досліджували чимало українських та зарубіжних учених (Г. Бейсембаєва, І. Бех, Ван Тяньці, Л. Ількова, О. Лобова, Чен Люсін, А. Мастерук, В. Міshedченко, В. Медушевський, Є. Назайкинський, Л. Печка, О. Реброва, О. Сбітнева, Сяньюй Хуан, У Сюань, Лі Чуньпен, Лу Хуачжао, Тан Цземін, Е. Цимбалюк, Юйань Шао, Яо Вей, Яо Ямін та ін.). Багато з них зазначають нестачу сучасних досліджень щодо вирішення вказаних проблем в контексті поглиблення процесів глобалізації та зміни музично-естетичного ландшафту в світі. Особливу гостроту даної проблематиці надає необмежений доступ дітей та підлітків завдяки мас-медіа, у тому числі, інтернет-мереж, до музичних, зокрема, вокальних творів різноманітної якості та художньої цінності, серед котрих є багато комерційної, низькопробної музики, що має негативні наслідки стосовно набуття учнями належного музично-естетичного смаку, формування критичного мислення, та, в решті, культурної компетентності та художньо-естетичної культури. У даному зв'язку, найважливішими складовими музичної і вокальної культури сучасної людини визначено емоційне, свідоме, ціннісне відношення до музики, зокрема, до вокальної музики, у процесі її сприйняття, виконавства, інтерпретації, створення тощо, набуто під керівництвом

кваліфікованих вчителів музичного мистецтва, які отримали достатню музично-педагогічну, вокально-виконавську та вокально-педагогічну підготовку, у тому числі, в університетах України.

Отже, завдяки вивченню вказаної проблеми в науковому дискурсі, узагальнення педагогічних спостережень, опитуваній досвідчених майбутніх викладачів мистецьких шкіл, майбутніх викладачів – здобувачів освіти зі спеціальності 025 Музичне мистецтво Університету Ушинського та їх наставників стосовно змісту, технологій розробки та впровадження доцільних і достатніх педагогічних умов в процес вокально-виконавської підготовки, на разі можна визначити деякі *педагогічні умови*, необхідних, на наш погляд, для досягнення фахової вокально-виконавської підготовленості даних здобувачів в українських університетах в контексті поглиблення процесів глобалізації та зміни музично-естетичного ландшафту в світі. Йдеться про необхідність: стимулювати здобувачів в процесі вокально-виконавської підготовки до осягнення цінностей художнього різноманіття національної та світової вокальної музики в контексті глобалізації; мотивувати їх до включення в художньо-пізнавальну діяльність стосовно розуміння ідейно-образного та емоційно-забарвленого змісту вокальних творів; стимулювати зацікавлене ставлення до художньо-естетичного та технічно-виконавського сегментів вокальної підготовки (зокрема самооцінювання, самовдосконалення тощо); спонукати до набуття знань та умінь риторично-герменевтичного та особистісно-центристського підходу в процесі навчання співу дітей та підлітків генерації «Альфа».

Висновки. В результаті проведеного дослідження в процесі підготовки даної статті, присвяченої створенню належних педагогічних умов щодо вокально-виконавської підготовки майбутніх викладачів мистецьких шкіл, які отримують освіту в вищих навчальних мистецько-педагогічних закладах України, доведено актуальність даної проблеми та необхідність її вирішення в контексті поглиблення процесів глобалізації та зміни музично-естетичного ландшафту в світі.

Проведена робота довела необхідність здійснення найближчим часом низці більш повних досліджень вказаної проблеми силами майбутніх магістрів спеціальності 025 Музичне мистецтво разом з їх наставниками, як в Університеті Ушинського, так і в інших університетах подібного профілю. Необхідність проведення даного дослідження, на наш погляд є однаково актуальні як для України, так і для інших країн.

Література

1. Ван Тяньці. (2017). *Методика підготовки майбутніх учителів музики*

до формування основ співацької культури учнів початкової школи. (Дис. ... канд. пед. наук), Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

2. Ількова, Л., Мастерук, А. (2021). Методичні аспекти формування вокальної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. *Нові технології навчання*. № 95, сс. 74-81.

3. Лінь Янь. (2021). Формування готовності майбутнього учителя музики до художньо-інтерпретаційної діяльності в процесі вокального навчання. *Автореферат дис. ... канд. пед. наук*. Суми.

4. Ніколаї Г. Ю., Сунь Жуй. (2022). Феномен поліхудожньої обізнаності майбутніх викладачів вокалу: науковий дискурс. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип 28, сс. 45-53. URL: <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.07>

5. Реброва О., Хуан Юйсі, Калюжна О. (2021). Підготовка китайських студентів-вокалістів до виконання українського народно-пісенного репертуару як педагогічна проблема. СумДПУ імені А. С. Макаренка. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. № 9 (113), сс. 332-342.

6. Сюй Синчжоу. (2021). Особливості вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в сучасному Китаї. *Матеріали і тези VII Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства»*. 1, сс. 73-76. Одеса.

7. Федорець, М. О. (2016). Урок музичного мистецтва в сучасній школі: проектування, реалізація, аналіз (методичні рекомендації). *Мистецтво в школі*. Харків : ВГ «Основа». №3, 4.

Чжан Юйцзя

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

Линенко А. Ф.

професор кафедри
музично-інструментальної підготовки
ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського

ТВОРЧА САМОПРЕЗЕНТАЦІЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА

Анотація. У статті розглядаються наукові підходи зарубіжних та вітчизняних учених: педагогів та психологів на проблему творчої самопрезентації в контексті педагогічної підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва. Розглянута структура досліджуваного феномена. Представлено методичний супровід формування творчої самопрезентації у майбутніх фахівців музичного мистецтва.

Ключові слова: самопрезентація, творча самопрезентація, майбутні фахівці музичного мистецтва, структура, рефлексивні методики.

Abstract. The article examines the scientific approaches of foreign and domestic scientists: teachers and psychologists to the problem of creative self-presentation in the context of pedagogical training of future specialists. The structure of the studied phenomenon. Methodical support for the formation of creative self-presentation among future specialists in musical art is presented.

Keywords: self-presentation, creative self-presentation, future specialists in musical art, structure, reflective methods.

У зв'язку з радикальними і успішними перетвореннями китайської соціально-економічної системи та її духовно-морального простору виявилась необхідність реформування вищої педагогічної освіти майбутніх фахівців музичного мистецтва. Закон КНР про вищу освіту стимулює навчальні заклади до впровадження та широкого використання сучасних, інноваційних освітніх технологій, що сприяє створенню освітнього середовища, в якому можуть реалізовуватись індивідуальні траєкторії сучасної китайської студентської молоді, майбутніх фахівців у педагогічній сфері (2016).

Фахівцям музичного мистецтва необхідно вміти самоактуалізуватися в якості професіоналів у своїй сфері, реалізувати свій творчий, педагогічний потенціал, вміти презентувати себе в якості педагога музики. Оволодіння вміннями та навичками творчої самопрезентації випускника педагогічного ЗВО дозволить майбутньому фахівцю бути конкурентоздатним на ринку праці, тому що ефективна самопрезентація впливає на успішність професіональній діяльності, що проявляється в ціннісних настановах, в нормах, які спонукають особистість до прояву та розвитку творчих устремлінь.

Проблемою формування самопрезентації займалися зарубіжні вчені: Р. Аркин, С. Аш, Р. Баумайстер, Е. Гоффман, І. Джонс, Ч. Кулі, М. Лірі, Д. Майерс, О. Ерліх та ін., українські дослідники: О. Горovenко, О. Кузнецова, Р. Хмелюк, І. Щербіна, С. Щербіна та ін. Предметом їх досліджень було:

виявлення сутності зазначеного феномену, його принципів, стратегії, цілей та завдань. Творчу самопрезентацію розглядають такі вчені, як: Н. Гурнєєва, О. Видра, Н. Некрасова, В. Посельонова та ін.

Згідно за висловлюванням американського вченого А. Ребера, самопрезентація – це процес уявлення себе щодо соціально та культурно прийнятих способів дій та поведінки, що ґрунтується на використанні певних стратегій, розроблених для того, щоб формувати думку інших про себе (Reber, 2003, р. 219).

Р. Хмелюк і О. Кузнєцова трактували самопрезентацію вчителя як поняття особистісної поведінки, що виникає в умовах суб'єкт-суб'єктних відносин (Хмелюк, Кузнєцова, 2003, с.16-18). Н. Гурнєєва та О. Видра визначають самопрезентацію, як ефектне представлення особистісно-професійних якостей, досвіду, досягнень, спрямоване на формування позитивного враження, інтересів, особистісних ідеалів, цінностей, переконань й інших складових технологічної культури в оточуючих (Гурнєєва, Видра, 2014, с.104-105). Низка дослідників ототожнюють самопрезентацію з іміджем педагога (А. Пелих, В. Шепель та ін.).

Феномен «творча самопрезентація педагога музичного мистецтва» розуміємо, як цілісне інтегративне утворення, що вміщує сукупність вмінь із ефективного представлення себе, як компетентного педагога – музиканта, інструменталіста, переконливого інтерпретатора музичних творів тим, хто навчається, з метою підвищення їх мотивації, росту зацікавленості, позитивного відношення до педагогічної музично-інструментальної діяльності. Це саморозкриття, прагнення висловити себе в якості педагога, музиканта, представити себе перед учнівською аудиторією, презентувати учням свою внутрішню сутність, свої переконання, довести адекватність своєї інтерпретації музичних творів задуму композитора.

Структура досліджуваного феномену складається з рефлексивного, когнітивно-процесуального та особистісного компонентів. Рефлексивні процеси: самоаналіз своїх знань, умінь в сфері музично-інструментального виконавства, самооцінка педагогічних, інструментальних можливостей, рівня комунікативних умінь з налагоджування діалогічних, емпатичних, толерантних відношень, готовності до переконливого виконання музичних творів перед своїми учнями, має велику значущість для розвитку професійної компетентності педагога музичного мистецтва. Самоідентифікація з ідеалом педагога-музиканта сприяє критичному відношенню до себе, до рівня своєї методичної підготовки, педагогічної майстерності, а також спрямовує на активізацію підвищення комплексу знань, умінь та навичок, ліквідації прогалин у контексті музично-інструментального виконавства. Когнітивно-

процесуальний компонент вміщує сукупність музично-історичної, теоретичної обізнаності в сфері музичної культури, інструментальних умінь та навичок, вмінь із складання траєкторій музично-інструментального росту учнів. Особистісний компонент – це такі якості, як: афективність, комунікативність, упевненість, активність. Педагог музичного мистецтва повинен проявляти емоційність як при інструментальному виконанні музичних творів так і в спілкуванні з тими, хто навчається: бути другом та зацікавленим наставником своїм учням, сприяти їх творчому росту, проявляти активність та впевненість у успішному досягненні поставлених цілей музичного виховання та освіти української творчої молоді.

В якості ефективного методичного супроводу формування досліджуваного феномена можуть слугувати: ведення рефлексивного щоденника, тренінг упевненості в собі, рефлексивний відеотренінг, проведення рефлексивно-інноваційних семінарів, які здійснюються з метою вдосконалення вмінь з творчої самопрезентації майбутніх фахівців музичного мистецтва, що сприяє самоаналізу, критичному переосмисленню свого досвіду публічних виступів: у відкритих концертах, бесідах, що проводяться перед учнями шкіл, коледжів та інших навчальних закладів освіти. А також з якості та продуктивності комунікації зі студентами,

Отже, цілеспрямоване формування вмінь з творчої самопрезентації у майбутніх фахівців музичного мистецтва є складовою їх професійно-педагогічної компетентності і сприяє оптимізації процесу навчання у вищих закладах освіти.

Література

1. Гурнеєва Н., Видра О. (2014) Самопрезентація як компонент професійної підготовки майбутнього вчителя технологій. Актуальні проблеми вищої педагогічної освіти, вісник № 117, 104-105.
2. Хмельюк Р., Кузнєцова О. (2003). Самопрезентація в спілкуванні як психолого-педагогічна проблема. Проблеми педагогіки вищої школи. Зб. наук. праць, вип.1, 16-18.
3. Artthur S. Reber (2003). The Penguin Dictionary of Psychology Second edition, 219

Хан Хуйюнь (КНР)

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти,
(КНР, м. Сюйчан, провінція Хенань)

ORCID ID 0000-0002-2114-0251

Державний заклад «Південноукраїнський національний

педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»,
вул. Старопортофранківська, 26, м. Одеса, Україна

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЧИННИК ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Дослідження проблеми створення належних педагогічних умов в перебігу фахової мистецько-педагогічної освіти майбутніх учителів мистецьких дисциплін України та Китаю з метою забезпечення в закладах ЗСО продуктивного мистецького (музичного) навчання, розвитку музично-творчих здібностей та художньо-естетичного виховання учнів, віднесених ученими до «Альфа»-покоління, набуває особливої актуальності в контексті сучасного соціокультурного середовища, що склалося в результаті розвитку постінформаційного суспільства та глобалізації. Метою даної статі є аналіз явища педагогічних умов в сучасному науковому дискурсі в контексті підготовки майбутніх учителів вказаного профілю.

Ключові слова: *умова, педагогічні умови, створення педагогічних умов; майбутні учителі; фахова освіта; мистецько-педагогічна освіта; загальна мистецька (музична) освіта; розвиток здібностей; музично-творчі здібності; навчання; художньо-естетичне виховання; технології; учні; «Альфа»-покоління; соціокультурне середовище; постінформаційне суспільство.*

Поняття умов в міжнародному науковому дискурсі трактується по-різному. Філософський енциклопедичний словник під редакцією В. Шинкарука визначає умови як «зовнішні обставини, які детермінують виникнення певного явища, результату цілеспрямованої діяльності» (Шинкарук, 2002). Іцзюнь Ван, називає умовами факторами, що сприяють переходу «властивості речей ... з можливостей у дійсність» (Іцзюнь Ван, 2016). Новий тлумачний словник української мови позначає умову як важливу обставину, «яка робить можливим здійснення, створення, утворення чого-небудь або сприяє чомусь» (Новий тлумачний, 1999, с. 632). У загальному контексті поняття "умова" може вказувати на вимогу або обставину, яка визначає, якщо щось буде виконуватися або ставитися певним чином. Це може включати в себе вимоги для отримання чогось, правила для вирішення питань, обмеження на дії та інше. Отже, поняття "умова" має різноманітні використання в різних контекстах, і його конкретне значення залежить від сфери застосування.

У психологічній науці поняття умов пов'язують зі сукупністю «явищ зовнішнього та внутрішнього середовища, що, імовірно, впливають на розвиток конкретного психічного явища; до того ж це явище опосередковується

активністю особистості, групи людей» (Панібратська, 2018). Деякі учені розуміють умови як педагогічні обставини, які активізують набуття здобувачами впевненості завдяки подання чітких рекомендацій та визначення перспектив перед колективом студентів і викладачів (Там само). Отже, з урахуванням визначення даного поняття в психолого-педагогічному дискурсі, педагогічні умови підготовки здобувачів вищої педагогічної освіти можна трактувати у вигляді обставин, які суттєво впливають на продуктивність цілісного педагогічного процесу професійної підготовки майбутніх учителів, що опосередковано активністю викладача, або групи викладачів. У даному контексті умови можна розглядати як динамічні регулятори різноманітних складових (інформаційних, методико-технологічних, особистісних, психологічних, педагогічних тощо) освітнього процесу.

Педагогічна умова - це поняття, яке все частіше використовується в освітній сфері. На думку Л. Моторної, професійна підготовка, як педагогічна діяльність складається, як мінімум, з двох суб'єктів – здобувачів та викладачів. Ці суб'єкти можуть спільно та продуктивно працювати лише у визначеному навчальному просторі, який сьогодні називають освітнім процесом. Однією із найважливіших складових даного навчального простору вважається створення відповідних педагогічних умов. (Моторна, 2009).

Аналізуючи поняття педагогічних умов, учені вказує на обставини, середовище або чинники, які створюють для досягнення певних освітніх цілей або виконання різноманітних педагогічних завдань. Педагогічні умови розробляють, створюють та впроваджують з метою оптимізації навчального процесу, зокрема сприяння ефективному засвоєнню знань, умінь і розвитку здобувачів. Вони можуть змінюватися в залежності від вікових особливостей учнів, предметної області, методології навчання та інших факторів. Педагогічні умови грають важливу роль у освітніх процесах усіх рівнів, оскільки вони впливають на сприйняття, розвиток та навчання здобувачів. Сюй Сінчжоу розуміє поняття педагогічних умов як сукупність «доцільно-сприятливих, педагогічно обґрунтованих, як зовнішніх, так і внутрішніх обставин, які стають чинниками забезпечення продуктивності в розв'язанні поставлених освітніх завдань» (Сюй Сінчжоу, 2023, с. 125).

Деякі автори розглядають педагогічні умови як категорію, «що визначається як система певних форм, методів, матеріальних умов, реальних ситуацій, що об'єктивно склалися чи суб'єктивно створених, необхідних для досягнення конкретної педагогічної мети» (Підготовка майбутнього вчителя, 2003). Одночасно, педагогічні умови є «формою педагогічної діяльності, метою якої є формування висококваліфікованого спеціаліста» (Моторна, 2009). Саме

педагогічні умови обумовлюють виконання відповідних державних освітніх стандартів.

Е. Хриков зазначає, що останнім часом багато науковців все частіше застосовують в наукових працях орієнтацію на розробку та впровадження різноманітних педагогічних умов з метою вирішення тих або інших практичних завдань. Поняття «педагогічні умови» постійно з'являється в назвах дисертаційних робіт, формулюванні предмета та мети досліджень» (Хриков, 2011, с. 11-15). На думку ученого «актуальним є аналіз сутності, значення та місця педагогічних умов у структурі наукового знання та педагогічних досліджень, механізму їх визначення» (Там само).

У науковому дискурсі по різному тлумачать сутність даного поняття. На думку Н. Посталюка, педагогічні умови є педагогічними обставинами, що або сприяють, або протидіють реалізації закономірностей педагогічної науки, зумовлених певними факторами. В. Андрєєв «уважає їх результатом цілеспрямованого відбору, конструювання та застосування форм навчання для досягнення дидактичних цілей» (Хриков, 2011, с. 11-15). А. Найн називає педагогічні умови сукупністю «об'єктивних можливостей змісту, форм, методів, прийомів, засобів педагогічного управління та матеріально-просторового середовища, що забезпечують успішне вирішення поставлених та спроектованих завдань» (Там само).

Визначаючи сутність створення педагогічних умов підготовки майбутніх учителів для впровадження інноваційних технологій в навчальний процес закладів ЗСО, зазначимо, що це складний, але надзвичайно важливий та перспективний шлях до розвитку сучасної освіти.

Отже, в контексті сучасного соціокультурного середовища створення педагогічних умов підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фахової мистецько-педагогічної освіти до продуктивного мистецького (музичного) навчання, розвитку музично-творчих здібностей та художньо-естетичного виховання учнів «Альфа»-покоління в процесі загальної мистецької (музичної) освіти в закладах ЗСО України та Китаю, на наш погляд, передбачає виконання певних дій. По-перше, необхідно розробити та апробувати необхідні умови, забезпечити їх наукове, методичне та матеріально-технологічне забезпечення. По-друге, важливо здійснити мотиваційну підготовку майбутніх учителів до фахового опанування певних інноваційних мистецьких технологій, що є обов'язковим чинником для впровадження даних педагогічних умов. По-третє, необхідно надати здобувачам можливість перевірити свої уміння стосовно впровадження цих технологій в уроках мистецьких дисциплін в період виробничої (педагогічної) практики в закладах ЗСО.

Література

1. Іцзюнь Ван (2016). Методичні засади інструментального навчання студентів з КНР в системі музично-педагогічної освіти України : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук : 13.00.02 - теорія та методика музичного навчання. Нац. пед. універс. імені М. П. Драгоманова. Київ, 2017. 20 с.
2. Моторна, Л. (2008). Педагогічні умови застосування освітніх технологій в процесі викладання природничонаукових дисциплін у технічних коледжах. Вінниця, Україна.
URL: <http://conf.vntu.edu.ua/humed/2008/txt/Motorna.php>
3. Новий тлумачний словник української мови (у 4 томах). (1999) Гол. ред.: В. Яременко, О. Сліпушко. Київ : Аконіт. 910 с.
4. Панібратська, А. (2005). Зміст поняття «педагогічні умови». *Науково-методична робота*. Уманський держ. пед. університет імені Павла Тичини. Умань, Україна. URL: <https://sno.udpu.edu.ua/index.php/naukovo-metodychna-robota/89-suchasni-tekhnohohiyi-rozvytku-profesiynoyi-maysternosti-maybutnikh-uchyteliv-25-zhovtnia-2018-r/173-zmist-ponyattya-pedagogichni-umovi>
5. Сьюй Сінчжоу (2023). Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Дис. на здоб. наук. ступ. доктора філософії. 014 Середня освіта. Музичне мистецтво. ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса. 246 с.
6. Філософський енциклопедичний словник (2002). Гол. ред.: В. Шинкарук. Київ : Абрис.
7. Хриков, Є. (2011). Педагогічні умови в структурі наукового знання. *Шлях освіти*. № 2., сс. 11-15.

Koropatova Yelyzaveta,
State institution
"Southern Ukrainian National
University named after K. D. Ushinsky"
Supervisor:
Klyueva Snezhana

DEVELOPMENT OF THE DANCE THEATER AS A SEPARATE FIELD OF ART

The article is devoted to the analysis of the history of the development of dance theater as a separate direction in art. The work examines the sources of origin and

ways of gradually building the dance theater, as a synthesis of various directions of human activity from the beginning of its existence to our times.

The field of choreography, like other fields of human activity, constantly adapts and modernizes, corresponding to the modern development of society and culture. After the emergence of the basic theory of choreography by J. J. Nover, the world of dance was continuously improved and changed, in accordance with modern trends introduced by outstanding artists. Over time, choreographic art expands its own possibilities, turning into a syncretic action, adding to its performances other areas of art: singing, dialogues, painting, sculptures, computer technologies, etc. In this way, a separate direction appears, where choreography and acting skills act as postulates, forming a dance theater.

According to the works of prominent figures, dance theater "means a unique combination of dance and theatrical methods of stage performance, which, unlike classical ballet, distinguishes itself by the means of intended reference to reality" (Babych, 2021).

Dance theater is an art form where choreography is used as a means to express thoughts and establish communication between the artist and the audience. Acting skills act as an additional tool for conveying the inner emotions of the dancers, which, according to the author's idea, should be felt by the audience. Such a new form of artistic activity provided an opportunity to create new unique performances and ballets (Shevchuk, 2020).

The first mention of dance theater appears in the 20th century in Germany, in the works of the outstanding figure R. Laban, who studied expressive and free dance in his works (Manshilin, 2010).

The theoretician R. Laban, developing Delsart's techniques, created a new form of using space, based on the structure of the ballet theater, which later became the basis for expressive choreography (Vilchkovska, 2019).

The term dance theater will later be mentioned in his speech by the famous choreographer and artist K. Yoss. According to him, dance theater is based precisely on the plot, in which dance vocabulary appears instead of words, but it can also explain the author's idea in detail and clearly.

Compared with ordinary choreographic ballets, dance theater is revealed from a more interesting point of view for the audience due to the possibility of using different directions of dance activity - modern dance, folk, classical, jazz, step and others. But it receives the greatest development from the directions of postmodern and expressive dance popular at the time (Babych, 2021).

Starting from the 1950s, the figures of postmodernism in choreography try to create their own ideas for the realization of their ideas, so new experimental performances, techniques and projects appear. The most famous choreographers of

that time are: M. Cunningham, A. Halprin, R. Dunn and others. Who, by their example, were able to show the importance of departing from the canonical directions of art, providing the opportunity for experiments in choreography. Subsequently, their outstanding students continued to develop in their own directions; D. Gordon, S. Paxton, Alex and Deborah Hay, Trisha Brown, E. Summers, I. Reiner, W. Davies, et al (Maybenko, 2016). Thanks to this development, the following were added to the choreography: work with gravity, location changes for ballets, improvisation, introduction of movements from other dance directions, animal movements, etc.

In the 1960s, the direction of expressive dance began to develop, where choreographers Pina Bausch, Susanne Linke, Gerhard Bohner, Reinhild Hoffmann, and Johan Kresnik departed from the traditional rules of theatrical art. 5 outstanding choreographers, began to look for new forms for choreographic art through the use of an expressive style. This position appeared due to the rejection of the traditional rules of choreography and theatrical art. Choreographers introduced metaphors and symbols into their performances, paid attention to gestures and pantomime, raised quite provocative topics, played actors, brought to the fore the emotional state of the dancers, etc. (Boiko, 2017).

Thanks to P. Bausch, who worked for 40 years on the creation of her own "Wuppertal Dance Theater", the concept of dance theater was established in choreographic circles and German theater was glorified throughout the world (Chepalov, 2007).

Modern dance theater has its own characteristics and techniques, which have also been modernized under the pressure of the development of society and culture as a whole. Currently, the dance theater is trying to erase the line between the audience and the performer, combining all the action into a single entity. Dancers increasingly get opportunities for improvisation on stage in search of their own "I" in performances, which make performances even more unexpected.

Today, the dance theater is based on the principles and techniques that were previously proposed by outstanding actors, but it continues to replenish its arsenal with new ideas. Each of the artists, analyzing a different school of choreography: folk, classical, modern, was able to add something unique to their vocabulary, making their technique recognizable. among others (Shevchuk, 2020).

Thus, the dance theater was able to become a separate direction in art, thanks to the colossal development on the part of prominent figures. Having absorbed the techniques of multi-genre, improvisation, experimental approach, the use of computer technologies, the addition of circus art, the creation of a single space and the establishment of contact between the audience and the performer, the dance direction of the theater was able to become a living organism, which is still being modernized to meet the needs of modern times. The departure from the outdated canons of the

theatrical genre provided an opportunity to create an independent direction of artistic activity, which was able to reveal many famous figures and, passing through time, remain a popular direction of theatrical culture.

Literature

1. O. Babich. Artistic and aesthetic principles of German expressive dance in the context of the development of modern dance in the 21st century / O. Babich // *Artistic notes*. – 2021. - No. 40. – P. 95-99.
2. Boyko O. Dance-theater in modern European music and choreographic art / O. Boyko. // *Culture and modernity*. - 2017. - No. 2. - P. 17-21.
3. Vilchkovska A. Rudolf Laban – life, pedagogy and choreography / A. Vilchkovska // *Physical education, sport and health culture in modern society*. – 2019. - No. 4 (48). - P. 14-18.
4. Maibenko O. Genesis and stage innovations of postmodern ballet: formal and technical aspect of representation of the artistic image / O. Maibenko // *Innovative Solutions In Modern Science*. - 2016. - No. 8 (8). - P. 1-7.
5. Manshilin O. Rudolph Laban - an outstanding theoretician and practitioner of choreography of the 20th century: Rudolf Laban (1879-1958), dancer and teacher of modern dance / O. Manshilin // *Proscenium: a theater journal*. – 2010. - No. 2 (27-28). - P. 24-32.
6. Khotsyanovska L. Kurt Yoss – theorist, practitioner, teacher and his influence on the development of modern choreographic art / L. Khotsyanovska // *Art journal*. – 2019. – No. 35. – P. 216-221.
7. Chepalov O. Pina Baush: from the hell of affects to the postmodern paradise / O. Chepalov // *Journal "Kino-Teatr" NAUKMA*. – 2007. - #1. - P. 23-24.
8. Shevchuk (Lyudnova) A. Development trends of modern Ukrainian dance theater / A. Shevchuk (Lyudnova) // *Proceedings of the 4th International Scientific and Practical Conference*. - Kyiv: Institute of Innovative Education, 2020. - P. 15-18.

Кебуладзе Нателла,

здобувачка другого (магістерського) рівню

(Україна, м. Одеса),

ORCID ID **0009-0005-0423-4589**

науковий керівник Федорець М.О.

Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

**ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ
МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ**

Дана стаття присвячена проблемі формування музично-естетичної культури сучасних учнів закладів початкової мистецької освіти України. Розкрити деякі теоретичні основи та педагогічні умови формування музично-естетичної культури означених учнів в умовах нового соціокультурного середовища.

Ключові слова: музично-естетична культура, учні, формування, нове соціокультурне середовище, мистецька школа, заклад початкової мистецької освіти, викладачі.

В умовах нового соціокультурного середовища, що склалося в результаті розвитку інформаційного суспільства та глобалізації, окреслилася проблема формування музично-естетичної культури молоді, зокрема учнів мистецьких шкіл. Глобальні зміни, значно посилили «вплив засобів масової інформації на людину» (Го Цзюнь, 2022), забезпечили можливість необмеженого доступу до музики різних жанрів, стилів і різної якості. Сьогодні музика з інтернет-мережи «надає великий, але не завжди позитивний вплив на розвиток музично-естетичних почуттів» людей, особливо молоді (Там само). Тому важливим чинником духовного виховання учнів є тенденція до своєчасного залучення їх до справжньої музично-естетичної культури.

Відомо, що музично-естетичне виховання є одним із універсальних напрямів формування особистості, що сприяє її успішній соціалізації та духовному зростанню відповідно до сучасних узвичаєних норм та традицій. Основи музично-естетичної культури, як результат такого виховання, закладаються в молодшому віці, набуваючи повноцінності у перебігу подальшої освіти, самоосвіти та саморозвитку особистості, що дає можливість людині усвідомити себе учасником та суб'єктом естетичної діяльності. У відповідних державних документах України поставлено завдання формування культурної компетентності учнів, що передбачає обізнаність та самовизначеність людини у світі культури, глибоке розуміння власної національної ідентичності як підґрунтя відкритого ставлення та поваги до розмаїття культурного вираження інших.

Отже, культура – «це сукупність матеріальних і духовних цінностей, створених людством протягом його історії» (Словник Української Мови, 1970-1980, т. 4, с. 394), що «відповідає основним напрямкам суспільного виробництва та творчої діяльності» (Федорець, Го Цзюнь, 2020). Естетична культура – це процес і результат людської культурної діяльності, спрямованої на формування духовних потреб суспільства, групи людей, окремої особистості. Музична культура в якості головного компоненту включає у себе музичне мистецтво. Сучасна музична культура має певну динаміку розвитку.

Кожен вік дитини виявляється сензитивним періодом для формування тих чи інших компонентів музичної культури. На кожному віковому етапі заклад початкової мистецької освіти має ставити певну мету, яка відображає домінуючу тенденцію у музичному розвитку особистості.

Музично-естетична культура людини «є органічною частиною духовної культури народу, до якого вона належить, або серед якого вона живе». (Мішедченко, 2019). У останній час, музично-естетичне виховання українських учнів дедалі міцніше ґрунтується на базі національної музичної культури. Такій підхід пов'язано з визнанням провідної ролі українських композиторів; зі зверненням до «народної музичної творчості крізь призму її життєвих зв'язків з духовним, матеріальним та практичним світом людини»; з розкриттям «естетичного змісту української музики на основі осягнення дітьми суті й особливостей музичного мистецтва». (Там саме).

Здійснюючи музично-естетичне виховання учнів, важливо визначити основні педагогічні умови, за яких успішно вирішується дана проблема. Вивчення відповідної літератури та музично-педагогічного досвіду найкращих викладачів закладів початкової мистецької освіти, дозволяє перелічити такі умови:

- достатня професійна, зокрема фахова (музично-педагогічна, вокально-виконавська, інструментально-виконавська тощо) підготовленість викладача, його особиста умотивованість на творчу продуктивну працю в галузі початкової музичної освіти;
- якісна підготовка до кожного уроку, пов'язаного з музичним мистецтвом, та цілеспрямована робота у напрямку музично-естетичного виховання учнів;
- чітка структура уроків, доцільний відбір художнього матеріалу, відповідних методів і прийомів навчання, включаючи сучасні освітні мультимедійні технології;
- знання викладачем специфічних (фізіологічних, психологічних тощо) особливостей кожного учня, виконавських можливостей дітей, їхню здатність до музичного навчання;
- створення протягом уроку позитивної морально-психологічної атмосфери, ситуації успіху, особливо при знайомстві з новими творами;
- активізація уваги, почуттів та переживань естетичного характеру учнів під час музичного сприйняття;
- належні навчально-матеріальні умови – спеціалізований навчальний кабінет, звукозаписна, звуковідтворювальна апаратура, нотні

збірки, книги про музику, наочні посібники, портрети композиторів та виконавців, відповідні музичні інструменти тощо.

Однак найважливішим чинниками успішної роботи залишається високий авторитет викладача і його сталий естетичний вплив на учнів та їх батьків (Дін Юнь, Ду Чень, С. Чепіга та ін.).

Висновок. У наш час формування музично-естетичної культури учнів мистецьких шкіл відбувається в складних умовах нового соціокультурного середовища. Завдяки вивчення педагогічного досвіду найкращих викладачів закладів початкової мистецької освіти, а також створенню приведених вище педагогічних умов, якісна музика може і має стати доступною учням, щоб збагатити дитячі душі радістю та насолодою, неоціненним багатством світу звуків, оскільки музика є одним з найважливішим засобом формування не тільки музично-естетичної культури, а і духовної культури дітей.

Література

1. Го, Цзюнь. (2022). Формування музично-естетичної культури школярів в контексті глобалізації та європейської інтеграції (тези). Матеріали і тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів. Одеса.1., сс. 86-89.

2. Дін, Юнь. (2016). Формування музичної культури молодших школярів у процесі фортепіанного навчання в мистецьких позашкільних закладах освіти. Дисерт. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. Київ. URL: https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.08/dis_Ding_Yyn.pdf

3. Мішеченко, Валентина (2019). Формування музично-естетичної культури учнів початкової школи засобами музичного фольклору. Науковий вісник мну імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки. 1 (64)., сс. 166-172. URL: <http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/Ped-visnyk-64-2019-33.pdf>

4. Федорець, М., Го Цзюнь. (2020). Актуальні питання підготовки майбутніх учителів до формування музичної культури сучасних школярів. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. Суми. 8 (102)., сс. 485-495.

Seredynskyi Maksym

State institution

"Southern Ukrainian National
University named after K. D. Ushinsky"

Supervisor:

Klyueva Snezhana

FORMATION AND DEVELOPMENT OF MODERN JAZZ DANCE AS A SYNTHESIS OF TWO CHOREOGRAPHIC DIRECTIONS

The article is devoted to the emergence and development of modern-jazz dance as a separate direction in choreographic art. The article analyzes the combination of principles, methods and techniques of two dance directions, which later merged and formed a separate style in choreography.

The art of choreography, like other areas of human activity, has always undergone development, according to newly introduced rules and traditions in society. Thanks to such changes, new fashion trends, trends, ideas, and techniques appeared in the dance world, which later turned into separate currents or directions. One such example is modern-jazz dance, which appeared due to the combination of two polar styles, but together they were able to form a separate self-sufficient type of choreographic art.

Modern jazz dance is a direction of modern choreography that has American and European roots, which makes the direction quite unique, combining modern and jazz dance (Drach, 2018).

Jazz, as a separate style, was born in the 19th and 20th centuries, thanks to the African population moving to Latin America. The indigenous population of Africa performed primitive dance movements to the traditional rhythms of drums as entertainment, but later the direction became popular and in 1865 it first appeared on the theater stage in the form of a musical. Prominent choreographers and theoreticians of jazz dance - E. Taner, M. Whitman, E. Long, K. Dunham and others, began to build a clear system and material base of jazz as a separate direction in choreography (Gorbachuk, 2009).

Since 1950, jazz dance incorporates the plot basis for performances, builds its own principles, techniques and develops substyles: Tu step, Charleston, Black Button, Big Apple. "As a result, jazz dance, having passed the path from folklore, household to stage and theater dance, gradually became a separate direction of modern choreographic art" (Drach, 2018). Along with jazz dance, modern choreography is developing in parallel, which is based on the desire of choreographers to move away from the outdated principles of classical dance, giving freedom in plasticity, costumes and ideas (Drach, 2018).

At the origin of the direction were the outstanding A. Duncan, M. Graham, H. Holm, D. Humphrey, E. Tamaris, who aspired to a free dance where there are no clear lines, a fixed body, specific rules of the ballet theater, etc. Their choreography is built on the basis of the inner feelings of each dancer, from which comes the impetus to express an emotional state through movements. Over time, modernism, as a separate direction, gets its own principles and techniques, building its philosophy,

expanding its possibilities through the use of space, time, plane, improvisation, parterre, and others. The direction of modernism is increasingly developing by modernizing into postmodernism or synthesizing with other art directions, forming dance theater, performance, expressive dance, etc. (Volkova, 2022).

As a separate direction in art, modern-jazz dance appeared in the 20th century and immediately attracted the interest of such outstanding choreographers as J. Balanchine, B. Foss, J. Kohli, , K. Yoss, M. Bejar, M. Mattocks, etc. Thanks to the unification, the style absorbed the main principles and methods of modern and jazz, receiving a wide enough layer for the realization of artists' ideas. Such basic aspects as: building movements based on emotions, using the inner and outer plane, working in the parterre, freedom of movement, body work, involvement of the body center, etc., were borrowed from modern art (Gorbachuk, 2009).

Jazz choreography added swing movements, improvisation, coordination, isolation of movements, polyrhythm, the use of various musical accompaniments, especially with a complex rhythmic component, polycentry, and others to the style (Volkova, 2022). Such a system opens up great possibilities when building lexical material for numbers in the direction of modern-jazz dance, so the style becomes popular among artists.

Choreographers of modern-jazz dance add various elements from other dance styles to their works, which makes the direction universal for experiments, allowing to expand the basic principles of the direction. Artists are increasingly moving away from standard ideas, building their performances by abandoning the usual canons of the theater, giving dancers freedom in their actions on stage. Improvisation, contact with the audience, use of changing the platform for showing, adding attributes to the stage in the form of water, land or completely moving the stage to a cafe, parking lot, etc. are introduced into the performance. Such innovations help the audience to look as deeply as possible into the essence of the choreographer's thoughts in the performance (Loban, 2019).

Thus, modern-jazz dance, having passed the way from the formation of two separate directions, merged to form one style with its own rules and techniques, which became a tool of outstanding figures to create unique choreographic paintings. Modern jazz is not just a style of dance, but a living organism that constantly changes, develops, improves, expands its own possibilities and captivates more and more choreographers with its magnetism, thanks to which they are able to recreate their own selves on the stage.

Literature

1. Volkova Yu., Koropatova O. Methodical aspect of modern-jazz dance in work with performers of choreographic art / Materials of the IX International

Scientific and Practical Conference // Yu. Volkova, O. Koropatova. - Uman VOC "Vizavi", - 2022. - P. 25-28.

2. Drach T. The formation of trends in choreography related to modernity in Ukraine / T. Drach // Young scientist. – 2018. - No. 5 (57). - P. 151-154.

3. Gorbachuk R. Formation of modern dance in the European cultural and artistic space / R. Gorbachuk // Cultural and artistic environment: creativity and technologies. – 2009. - No. 2 (5). - P. 18-20.

4. Loban T., Voloshina L. Methodical aspects of the lesson in the discipline "theory and methods of teaching jazz-modern dance" / T. Loban, L. Voloshina // Current issues of culture. – 2019. – Issue 19. – pp. 121-125.

5. Plahotniuk O. Jazz dance in the context of modern choreographic art of Ukraine / O. Plahotniuk // Bulletin of KNU named after Karpenko-Karyo: coll. of science works - 2013. - No. 12. - P. 179-186.

6. Pogrebnyak M. "Modern" and neoclassical dance in Ukrainian ballet of the 21st century: ways of assimilation and forms of presentation / M. Pogrebnyak // Current issues of the humanities. – 2020. – Issue 30 (1). - P. 195-204.

7. Sharykov D. Classification of modern choreography: trends, styles, types: Autoref. thesis... candidate art.: 26.00.01 / Kyiv, 2008. – 23 p.

Олександра Глямже,
Південноукраїнський національний
педагогічний університет
ім. К.Д. Ушинського
Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
старший викладач
Степанова Людмила Василівна

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРА

***Ключові слова:** музично-ритмічна компетентність, синтез танцю і музики, фахова компетентність, компетентність балетмейстера, хореографічно-постановча діяльність балетмейстера, створення хореографічних вистав*

Хореографія — це мистецтво, де музика і рух об'єднуються в гармонійний та виразний спектакль. Балетмейстер, як творець та виконавець хореографічних постановок, має вирішальне значення у створенні вистав, де музичний і ритмічний аспекти взаємодіють, неначе танцюючи разом. Музично-ритмічна компетентність для балетмейстера є не просто бажаним аспектом у

підготовці, вона є обов'язковою. Ця компетентність є фундаментальною для успішної постановки та виконання хореографічних номерів.

Важливість музично-ритмічної компетентності для балетмейстера залишається актуальною у сучасному світі з кількох причин. По-перше, танець як мистецтво постійно розвивається, і вимоги до високоякісних вистав постійно зростають. Балетмейстер повинен бути в змозі створювати сучасні та інноваційні постановки, в яких музика і рух гармонійно поєднуються. Таким чином, музично-ритмічна компетентність залишається важливою для балетмейстерів, які прагнуть відповідати сучасним стандартам та вразити глядачів новими хореографічними витворами.

Слід розглянути поняття «компетентність» у роботах науковців. У працях М. Леонтяна (2012, с. 75) вказується, що «компетентність є результатом набуття компетенцій. Компетентність має складовий елемент готовності до виконання поставленої задачі, а також включає в себе елементи особистісних характеристик людини (мобільності, ініціативності тощо)».

Проводячи теоретичний аналіз понять «компетенція» і «компетентність» С. Лейко (2013, с. 133) приходять до висновку, що поняття «компетентність» може бути розглянуте як «якість особистості, її конкретні набутки, які ґрунтуються на знаннях, досвіді, моральних принципах і проявляються в критичний момент через здатність встановлювати зв'язок між ситуацією та наявними знаннями, приймати адекватні рішення у важливі моменти».

Академічний тлумачний словник пояснює «компетентність» як «властивість за значенням компетентний». При цьому компетентний - це «який має достатні знання в якій-небудь галузі; який з чим-небудь добре обізнаний; тямущий» або «який має певні повноваження; повноправний, повновладний».

Узагальнюючи думки науковців, визначимо власне поняття компетентності. Компетентність - це властивість особи бути достатньою кваліфікованою та обізнаною в певній галузі або сфері діяльності. Це поняття відображає особистісні якості та знання, які дозволяють індивідууму виконувати завдання та вирішувати проблеми в даній галузі з ефективністю і відповідністю вимогам.

У минулій роботі (Глямже О., 2023) було визначено поняття фахової компетентності і з'ясовано, що це «здатність ефективно виконувати роботу, пов'язану з певною професією, володіючи необхідними знаннями, навичками та досвідом». Однією з найважливіших фахових компетентностей балетмейстера є музично-ритмічна компетентність. Музично-ритмічна компетентність визначається як здатність балетмейстера розуміти музику та взаємодіяти з нею в контексті хореографії. Вона включає в себе розуміння музичних структур, ритмів, темпів, та їх вплив на рух та вираз у хореографічній постановці.

Є декілька складових музично-ритмічної компетентності. Першою з них є розуміння музичних принципів. Балетмейстер повинен мати глибоке розуміння ритму, темпу, мелодії та гармонії музичних композицій, розуміти структуру музики. Наступною складовою є синхронізація рухів із ритмом. Важливо створити рухи, які відповідають ритму музики, забезпечуючи гармонію між рухом та музикою. Останньою складовою є навчання та виховання танцюристів, адже балетмейстер має передавати музичні знання та вміння танцюристам, сприяючи їхньому розвитку в музично-ритмічному плані.

Говорячи про специфіку хореографічно-постановчої та виконавської діяльності балетмейстера, слід зазначити, що балетмейстер – це ключова фігура в світі хореографії, яка відповідає за створення та виконання хореографічних вистав. У своїй роботі балетмейстер виконує ряд функцій. Одна з функцій – це постановка хореографії. Саме балетмейстер відповідає за добір рухів та розкриття сценічних образів для вистав. Він розробляє хореографію, знаходить музику та придумує сюжет вистави. Наступною функцією балетмейстера є навчання танцівників. Використовуючи свої знання, він навчає виконавців новим рухам, розвиваючи їхні навички та вдосконалюючи техніку виконання. Остання функція балетмейстера полягає у режисурі та координації вистав. Балетмейстер керує підготовкою та виконанням вистав, включаючи координацію музики, світла, костюмів та сценічного обладнання. О. Енська (2020) також відзначає, що діяльність балетмейстера-педагога включає організаційно-управлінську, постановчу, репетиторську, навчально-виховну, розвивальну і контролюючу функції, які визначають його багатоаспектну роль у роботі з хореографічним ансамблем.

Балетмейстер є центральною фігурою в процесі створення та виконання хореографічних вистав. Він володіє значним впливом на кожний аспект вистави, від структури до емоційного виразу. Балетмейстер виступає як художник-режисер хореографічної вистави. Він визначає художній концепції вистави, її тему, стиль та візуальний образ. Це включає в себе вибір музики, декорацій, костюмів і основних елементів сценарію. Балетмейстер має здатність відтворити своє бачення вистави та керувати творчим процесом, забезпечуючи співгру танцюристів з усіма іншими елементами вистави.

Балетмейстер визначає структуру вистави, розподіляючи сцени та моменти змін. Він розробляє композицію рухів та поз, визначаючи, як танцівники будуть переміщатися та взаємодіяти один з одним на сцені. Важливою частиною цього процесу є розуміння музичних принципів, таких як ритм, мелодія, темп та динаміка, і їх відтворення через рухи та позиції танцівників. Музично-ритмічна компетентність є ключем до створення

вражаючих хореографічних вистав. Балетмейстер, який володіє цією компетентністю, може:

- Створювати гармонійні хореографії: розуміння музичних структур дозволяє балетмейстеру створювати хореографію, яка гармонійно взаємодіє з музикою. Це створює унікальні вистави, які зачаровують глядачів.

- Підсилювати виразність: музично-ритмічна компетентність допомагає виразити емоції через рух та музику. Хореографічні постановки стають більш виразними та емоційними завдяки правильній синхронізації рухів з музичним супроводом.

- Навчати танцівників: балетмейстер навчає танцівників виконувати рухи, синхронізовані з музичним ритмом, що є важливою частиною їхньої підготовки.

Висновки. Музично-ритмічна компетентність відіграє критичну роль у хореографічно-постановчій та виконавській діяльності балетмейстера. Вона допомагає створити видовищні та виразні балетні постановки, які зачаровують глядачів. Розвиток цієї компетентності та її впровадження в мистецтво є важливим завданням для кожного балетмейстера, який прагне досягти високої мистецької якості у своїй роботі.

Література

1. Академічний тлумачний словник української мови
<http://sum.in.ua/s/kompetentnyj>

2. Глямже, О. О. (2023) Музично-ритмічна компетентність балетмейстера. Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів. Умань.

3. Енська, О. Ю. (2020) Композиція танцю та мистецтво балетмейстера: навчальний посібник для педагогічних університетів, закладів вищої освіти культури і мистецтв МОН України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. 157 с.
https://repository.sspu.edu.ua/bitstream/123456789/9456/1/%d0%95%d0%bd%d1%81_%d0%ba%d0%b0__%d0%9f%d0%9e%d0%a1%d0%91%d0%9d%d0%98%d0%9a_%d0%9a%d0%a2%d1%82%d0%9c%d0%91_6.10.20.pdf

4. Лейко, С. В. (2013) Поняття «компетенція» та «компетентність»: теоретичний аналіз. Педагогічний процес: теорія і практика. Вип. 4. С. 128-135.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/pptp_2013_4_15.

5. Леонтьян, М. А. (2012) Поняття «компетенція» і «компетентність» у теорії освіти. Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»]. Сер. : Педагогіка. Т. 188, Вип. 176. С. 73-75.: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchduped_2012_188_176_18.

Кулікова Світлана Вікторівна,
кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри мистецької освіти,
Центральноукраїнський державний університет
імені Володимира Винниченка,
м. Кропивницький, Україна

МУЗИЧНІ ЗДІБНОСТІ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ФАХІВЦІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ГАЛУЗІ

Сучасний споживач соціокультурних пропозицій висуває високі вимоги до пропонованих творчих продуктів. Це зумовлює затребуваність суспільства у компетентному фахівці соціокультурної галузі, який володіє різноманітними знаннями, вміннями та навичками. Прагнення здобувачів освіти до творчої соціокультурної перетворювальної діяльності визначає важливість наявності у них різноманітних здібностей, які забезпечують надалі їхню високу активність та продуктивність у професійній сфері.

Особливе місце у професійній діяльності фахівців соціокультурної галузі займає музика, оскільки будь-який захід супроводжується музичною добіркою. У зв'язку з цим менеджери, організатори, аніматори соціально-культурних програм повинні мати добре розвинені музичні здібності, які дозволяють їм на належному рівні реалізовувати свої творчі ідеї [1].

Професійна діяльність фахівця соціокультурної галузі пов'язана з організацією та проведенням культурної, просвітницької, оздоровчої та розважальної роботи серед дітей, юнацтва та дорослих й передбачає участь у розробці культурних проєктів, програм, сценаріїв, масових заходів; організацію та координування діяльності колективів та окремих виконавців, виконання адміністративно-господарської роботи тощо. Соціокультурна діяльність передбачає використання різноманітних менеджерських, маркетингових, рекламних та управлінських технологій, у зв'язку з чим майбутньому фахівцю необхідні знання в галузі психології, педагогіки, мистецтва, народної творчості, спорту, менеджменту, маркетингу, реклами тощо [2].

Важливого значення набувають знання у галузі різних видів мистецтва та навички, необхідні для створення й реалізації творчого продукту, серед яких особливе місце належить музичним здібностям.

Наразі перед соціокультурними установами постають завдання пошуку ефективних форм та методів музичного виховання, що дозволить реалізувати цілеспрямоване залучення молоді до різножанрового багатства музичної культури, у тому числі й до класичної музики, фольклору, народного мистецтва

тощо, а також пошук та обробка методів розвитку естетичного смаку, вміння правильно розуміти та оцінювати музику. Різноманітні форми спілкування на основі музики (дискотеки, клуби самодіяльної пісні, бард-клуби, клуби політичної пісні, джаз-клуби, рок-клуби, музичні вітальні, фольклорні колективи тощо) визначають важливість наявності у фахівців соціокультурної галузі музичних здібностей, оскільки все це створюють, організують та реалізують співробітники закладів культури.

Отже, здобувачі освіти повинні мати навички реалізації різних видів професійної діяльності: художньо-творчої, організаційно-управлінської, науково-методичної, психолого-педагогічної, проєктної тощо. Здійснюючи художньо-творчу та проєктну діяльність, фахівець соціокультурної галузі демонструє такі навички, як створення соціально-культурних програм, проєктів, заходів, які передбачають формування творчих здібностей дітей, підлітків та дорослих, для чого використовується музичне оформлення; організація вільного часу населення у формі свят, концертів, театральних вистав, які також потребують музичного супроводу; дотримання технологічних етапів в процесі підготовки та проведення соціокультурних заходів (інформаційних, виставкових, святкових) у дозвіллевих організаціях, центрах, установах; створення оригінального сценарно-режисерського рішення та втілення культурно-дозвіллевої програми (інформаційно-освітньої, художньо-публіцистичної, культурно-розважальної, музично-творчої та ін.); організація соціокультурної творчості та розвиваючого рекреативно-розважального дозвілля тощо [3].

Організаційно-управлінська діяльність передбачає здійснення й продюсування культурно-дозвіллевих та розважальних програм, організацію й проведення різних форм соціокультурної діяльності населення (фестивалів, конкурсів, масових свят, програм та проєктів соціокультурної анімації та рекреації, різноманітних виставок тощо) [3].

Таким чином, вимоги сьогодення дають підстави вважати, що музичні здібності у професійній діяльності фахівця соціокультурної галузі допомагають здійснити підготовку різноманітних заходів, до яких можна віднести аналіз та відбір необхідного музичного матеріалу; відбір відповідного нотного матеріалу; відбір виконавців та колективів; відбір спільно із звукорежисером фонограм; створення сценаріїв різноманітних вистав, свят, програм, проєктів, виступів з використанням у своїй роботі музичного оформлення цих заходів тощо.

Література

1. Іванова Є. М. Основи психологічного дослідження професійної діяльності. К., 1997. 156 с.

2. Кривошеєв А. М. Професійна діяльність та її соціальні детермінанти. Х., 2004. 141 с.

3. Кулікова С. В. Арт-терапія як складник соціокультурної діяльності. Актуальні проблеми розвитку українського та зарубіжного мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VIII Міжнародної науково-практичної конференції. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Львів – Торунь: Liha-Pres, 2023. С. 283–286.

Юлія Локарева

доцент кафедри мистецької освіти
факультету педагогіки, психології та мистецтв
Центральноукраїнського державного
університету імені Володимира Винниченка
м. Кропивницький, Україна

ФОРМУВАННЯ ІНТЕГРОВАНИХ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ КОМПЕТЕНЦІЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглядаються педагогічні умови формування інтегрованих художньо-творчих компетенцій майбутнього вчителя музичного мистецтва, виховний потенціал концертно-просвітницької діяльності.

Ключові слова: педагогічні умови, майбутній учитель музичного мистецтва, концертно-просвітницька діяльність.

The article examines the pedagogical conditions for the formation of artistic and creative skills of the future music teacher, the educational potential of concert and educational activities.

Keywords: pedagogical conditions, future music teacher, concert and educational activity.

Постановка проблеми та її актуальність. Демократичні зміни, що відбуваються в Україні, мають безпосередній вплив на всі сфери суспільного життя держави – економіку, культуру, освіту. Якісні освітні послуги залежать від особистості учителя, тому відбувається переосмислення стандартів професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Оскільки педагог здійснює інтелектуальний, моральний, естетичний, ціннісний розвиток учнів, тому актуалізується проблема формування художньо-творчих компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі концертно-просвітницької діяльності.

Аналіз основних досліджень і публікацій у галузі професійної освіти, а саме: досліджень із проблем розвитку креативності (О. Горбенко, А. Маслоу, Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, А. Растригіна, О. Рудницька, Т. Стратан-Артишкова, О. Щолокова та ін.) засвідчує, що формування інтегрованих художньо-творчих компетенцій майбутнього вчителя музичного мистецтва є пріоритетним аспектом їх професійної підготовки. Важливими дослідженнями у цій галузі є праці науковців: «Формування художньо-творчих умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокальної діяльності» (А. Кушнір), «Питання формування художньо-творчих умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-виконавської діяльності» (Л. Косяк), «Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності» (Т. Жигінас) «Методика формування педагогічно-артистичних умінь майбутніх учителів музики на заняттях з постановки голосу (В. Костюков) та ін.[1; 2; 3; 4; 5; 6; 7].

Мета статті – розглянути педагогічні умови формування інтегрованих художньо-творчих компетенцій майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Для ефективного та повноцінного формування інтегрованих художньо-творчих компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі концертно-просвітницької діяльності необхідно забезпечити відповідні педагогічні умови. Ефективність функціонування педагогічної системи можлива лише при взаємодії всіх окреслених блоків та впровадження відповідних педагогічних умов.

Педагогічні умови – це сукупність заходів, направлених на підвищення ефективності педагогічної діяльності. Педагогічним умовам можна дати таке формулювання: «комплекс заходів, які направлені на успішне досягнення поставлених цілей, взаємодіючих та взаємодоповнюючих одна одну».

О. Горбенко окреслює наступні педагогічні умови формування професійно-творчої компетентності: надання права вибору особистісних стратегій поведінки; залучення до самопроєктувальної творчої діяльності; включення у навчально-дослідницький процес [4]. А. Кушнір до педагогічних умов формування художньо-творчих умінь відносить: – засвоєння змісту художньо-творчих умінь із застосуванням інформаційно-комп'ютерних технологій та методів навчання; – створення проблемно-пошукових ситуацій у процесі формування художньо-творчих умінь майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях з вокального класу; – забезпечення емоційно-творчого психологічного клімату на заняттях з вокального класу [7]. А. Козир провідною умовою формування креативності вважає організацію середовища та забезпечення креативних зразків; чіткість уявлень студентів про сутність

креативності та активізацію самостійної творчопошукової діяльності, які сприяють інтенсифікації формування творчого мислення [6].

Отже, проаналізувавши наукові дослідження в галузі педагогіки ми визначили ряд педагогічних умов, які є необхідними для ефективного формування художньо-творчої компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. У нашому дослідженні до педагогічних умов формування художньо-творчих умінь майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі концертно-просвітницької діяльності ми віднесли:

- застосування новітніх тенденцій та синтетичних форм концертно-просвітницької діяльності;
- збагачення художньо-творчого досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва засобом активного залучення студентів до концертно-просвітницької діяльності;
- застосування інформаційно-комунікативних технологій у процесі концертно-просвітницької діяльності;

Першою педагогічною умовою є застосування новітніх тенденцій та синтетичних форм концертно-просвітницької діяльності. Концертно-просвітницька діяльність як основна форма публічної репрезентації мистецтва пройшла тривалий шлях еволюції. У нових соціокультурних умовах концертна діяльність набуває нових рис, які відображають осучаснені життєві реалії.

Сьогодні поряд з існуванням традиційних за формою та змістом концертів є нові форми та тенденції, які характерні для нашого часу. Серед основних сучасних тенденцій концертно-просвітницької діяльності виділимо такі:

1) Поширення видовищного компонента (використанням техніки звукопідсилення, звукозапису, екранів, лазерної, електронної апаратури тощо.

2) Використання синтетичних форм (перформансів, аудіовізуальних перформансів, відео-інсталяцій, хепенінгів, челенджів, флешмобів, театралізованих вистав, музичних колажів, медіа-проектів, відеоінсталяцій, відео-трансляцій, онлайн-трансляції, онлайн-марафони, онлайн-форуми, онлайн-конференції, арт-івенти, концерти-презентації, концерти автентичної та мікротональної музики, використання позамузичних складових (вірші, література, спів, мовлення, різноманітні форми музичного театру (сучасний танцперформанс); спеціалізованих музичних складових (електронної, мультимедійної, акустичної музики), джазовій музиці, інтегрованих з новою музикою академічного напрямку; поєднанні автентичної музики та імпровізації.

3) Функціонування нових різнофункціональних концертних майданчиків (профорієнтаційні, культурно-просвітницькі, тематичні, виховні, волонтерські, благодійні).

У сучасній концертній практиці великою популярністю користуються видовищні форми. У сучасному культурному та освітньому просторі концерт (академічний, естрадний) стає своєрідним видовищем з використанням техніки звукопідсилення, звукозапису, екранів, лазерної, електронної апаратури тощо. Видовищний компонент супроводжується різними музичними новаціями, використанням у сучасній музиці академічного напрямку електроінструментів, електро-акустичних, старовинних інструментів, за допомогою яких розширюється звукова палітра музичних творів, включення у програму творів, написаних для нетрадиційного складу виконавців, концертів-презентацій, концертів мікротональної музики та аудіовізуального перформанса.

Наступною педагогічною умовою є збагачення художньо-творчого досвіду майбутнього вчителя музичного мистецтва, яке відчувається завдяки активному залученню студентів до участі у концертно-просвітницькій діяльності: різноманітних тематичних концертах, художньо-творчих проєктах, мистецьких акціях, волонтерських рухах, благодійних челенджах, заходах патріотичного виховання, профорієнтаційного спрямування, наукових студентських конференціях, круглих столах, креативних лабораторіях, всеукраїнських та міжнародних багатожанрових конкурсах-фестивалях мистецтв та ін.

У концертно-просвітницьких заходах сьогодні широко використовуються нові синтетичні концертні форми (аудіовізуальний перформанс, art-хепенінг, ф'южн-проєкти, інсталяції, арт-івенти, театралізовані тематичні концерти), відбувається оновлення звукового середовища через впровадження у концертну практику зразків автентичного фольклорного виконавства, старовинної музики, електронної музики. Для сучасного концертного життя також характерно розширення концертних майданчиків, арт-локацій, серед яких музеї, храми, відкриті сцени, парки, арт-майданчики.

Студенти спеціальності (Музичне мистецтво) ЦДУ ім. В.Винниченка активно беруть участь у потужному благодійному проєкті «Наближаємо перемогу разом. Творчі волонтери», кошти від якого йдуть на підтримку ЗСУ.

Висновки. Отже, представлені педагогічні умови сприяють динамізації процесу формування інтегрованих художньо-творчих компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва, оновлюють зміст мистецької освіти, насичують концертно-просвітницьку діяльність студентів сучасними тенденціями та новими синтетичними концертними формами.

Література

1. Барсукова Н. С. Педагогічні умови формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музичного мистецтва: автореф. навч. наук. Мелітополь, 2015. – 20 с.

2. Горбенко О.Б. Формування музично-виконавської компетентності майбутнього вчителя музики в процесі фахової підготовки: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук: спец. 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти / Олена Борисівна Горбенко. – Кіровоград, 2010. – С. 10.

3. Жигінас Т.В. Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності: навчально-методичний посібник / Тетяна Володимирівна Жигінас. – Київ, 2015. – 178 с.

4. Козир А. В. Педагогічні умови формування професійної майстерності викладачів мистецьких дисциплін. Вісник ЛНУ ав. Тараса Шевченка. Луганськ: Вип. 11. 2012. – 246 с.

5. Кушнір А. Формування художньо-творчих умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокальної діяльності. – Кривий Ріг. 2021 р. – 112 с.

Олександр Лисич

(Україна, Київ, Український державний університет
імені Михайла Драгоманова)

НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНА ДІЯЛЬНІСТЬ ДИТЯЧОГО АНСАМБЛЮ НАРОДНОЇ МУЗИКИ «ПЕРВОЦВІТ» КИЇВСЬКОГО ПАЛАЦУ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ

З початком повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну постала проблема організації навчально-виховного процесу в освітянській сфері, зокрема і в закладах позашкільної освіти. Ці події шокували людей, негативно впливаючи на психіку дітей та дорослих, що зумовило деяке «завмирання» навчально-виховного і творчого життя, і вимагало певного відрізка часу для усвідомлення того, що сталося, аналізу можливостей, винайдення різних, прийнятних у конкретних ситуаціях форм, методів та засобів продовження освітньо-виховного процесу, не втрачаючи при цьому зв'язку з вихованцями, допомагаючи моральною та психологічною підтримкою.

Мета представленого матеріалу – висвітлення специфіки побудови навчально-виховного процесу в ансамблі народної музики зі школярами в умовах воєнного часу.

Здійснення освітньо-виховного процесу відбувалось у різних умовах, в основному в укритті задля безпеки вихованців та викладачів, де колективу

доводилось проводити більшість часу. Діти зі своїми викладачами проводили більшість часу саму в укритті. Організація навчального процесу і побудова самого заняття вимагали індивідуального підходу, форми занять підпорядковувались складним обставинам. Крім прослуховування та ознайомлення з кращими зразками майстрів української народної музики, були застосовані ситуації, в яких діти виступали в ролі маленьких артистів, збираючи імпровізовану або реальну публіку своїми виступами в укритті або у вестибюлях станцій метро.

Виключенням не став і ансамбль народної музики «ПЕРВОЦВІТ» Київського Палацу дітей та юнацтва, в якому діти навчаються грати на народних музичних інструментах (сопілка, скрипка, цимбали, кобза, контрабас, ударні інструменти), опановують мистецтво народного співу сольного і ансамблевого за авторською програмою «Вокальне та інструментальне виконавство в дитячо-юнацькому колективі народної музики», автори програми: Олександр Лисич – педагог-організатор народного художнього колективу ансамблю народної музики «Первоцвіт» Київського палацу дітей та юнацтва; Марія Бабчанік – керівник гуртка вокального ансамблю народної музики «Первоцвіт» Київського Палацу дітей та юнацтва; Наталія Петлицька – завідувач відділу художньої творчості Київського Палацу дітей та юнацтва, відмінник освіти України, відмінник столичної освіти.

Проблемним періодом для ансамблю став час початку пандемії, що внесло свої корективи у його роботу. Зауважимо, що до початку пандемії в колективі навчалось більше вісімдесяти дітей на різних рівнях навчання: початковому, основному та вищому. Колектив брав активну участь у різних концертних заходах, конкурсах, фестивалях: на сцені Палацу, так і на провідних концертних майданчиках України та європейських країн, а саме Польщі, Франції, Німеччини, Чехії, Литви та Латвії. Від початку повномасштабного вторгнення ворога в Україну, більшість вихованців були змушені виїхати за межі міста або України.

Викладачі колективу застосовували всі свої знання, вміння та навички, щоб продовжувати навчальний процес у складних умовах воєнного часу, не втрачаючи при цьому зв'язок з вихованцями, які займалися дистанційно. У відео-заняттях викладачі надавали вихованцям деякі теоретичні знання, застосовуючи при цьому необхідні ілюстрації, відповідний відеоматеріал (слайди, відео-, аудіо-записи); у практичній роботі при розучуванні музичного твору активно застосовували сольфеджування, опрацювання ритмічного малюнку мелодії. Викладач разом з вихованцем виставляли аплікатуру в музичних творах, розбирали твір по окремих фразах, програвали мелодії на музичному інструменті, виконували їх разом із викладачем.

Музичний репертуар ансамблю викладачі пропонують вивчати комплексно: аналізують зміст музичного твору та його характер через засоби музичної виразності, динаміку, аплікатуру, голосоведення. Це допомагає дитині поступово засвоювати прийоми гри на музичному інструменті, розвиває вокальні можливості з метою подальшого виконання вивчених творів у концертній діяльності.

Незважаючи на складні умови воєнного часу вже, починаючи з травня 2022 року, викладацький склад колективу ансамблю народної музики «Первоцвіт» брав участь у низці благодійних концертів на Сумщині та Чернігівщині в спеціальних закладах для дітей з особливими потребами та людей похилого віку; брали участь у творчих зустрічах у госпіталях міста Києва, не полишаючи заняття з дітьми on-line.

З вересня 2022 року колектив розпочав навчальний рік у змішаній формі навчання, склавши розклад занять таким чином, щоб діти мали змогу навчатися в Палаці (враховуючи часові обмеження роботи в укритті). Для дітей, які повернулися, було створено максимально безпекові умови для продовження навчання в off-line форматі. Діти мали можливість займатися на музичних інструментах в аудиторії ансамблю, спілкуватися з викладачами та один з одним «наживо»; з'явилася можливість зібрати концертний склад колективу і проводити репетиції вивчених творів на сцені. Такі обставини надихнули та уможливили організацію та проведення у березні 2023 року V Міжнародний дистанційний фестиваль-конкурс народної музики «ЗОЛОТЕ ЗЕРНО», в якому взяли участь більше п'ятста учасників з Литви, Латвії, Польщі та України. Всі учасники фестивалю висловили підтримку Україні, а головною подією стало проведення Церемонії нагородження наживо за участі конкурсантів міста Києва та області.

З вересня цього року в колективі діти навчаються переважно off-line, проте проводяться заняття у форматі on-line для тих дітей, які залишаються за межами України. Серед вихованців, крім дітей, які повернулися до рідного міста з різних країн, є також діти зі статусом внутрішньо переміщених осіб, які доповнили колектив та з радістю навчаються в ансамблі (зауважимо, що під час повітряної тривоги заняття продовжуються в укритті Палацу, в якому створені всі умови для навчання, щоб вихованці почувалися у безпеці).

Влітку 2023 року ансамбль народної музики «Первоцвіт» взяв участь у Міжнародному фестивалі творчості «Folkowe inspiracje», який відбувся в місті Лодзь, Польща, та став лауреатом першої премії в номінаціях «Вокальне виконавство» та «Інструментальне виконавство».

Ансамбль народної музики «Первоцвіт» попри всі складнощі воєнного часу, продовжує займатися активною концертно-виконавською діяльністю, надаючи

можливість слухачам знайомитись з українською народною музикою, та популяризує інструментальне та вокальне народне мистецтво за межами України, представляючи нашу державу на високому рівні.

Література

1. Лисич, О., Бабчанік М., Петлицька Н. Навчальна програма з позашкільної освіти художньо-естетичного напрямку «Вокальне та інструментальне виконавство в дитячо-юнацькому колективі народної музики». (Київ, 2021, 110 с.) Відновлено з : <https://drive.google.com/file/d/17i3G86DAhTPsUW43ml0YffaJXDsfNij0/view?usp=drivesdk>

Катерина Піліпішина,

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти
Бердянський державний педагогічний університет),
Україна, м. Запоріжжя
Науковий керівник –
доцент, кандидат педагогічних наук Олена Мартиненко

ВИКОРИСТАННЯ НАВИЧОК SOFT SKILLS В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА

Одним із важливих викликів часу є актуалізація вимог до сучасного хореографа (вчителя хореографії, керівника танцювального гуртка), який має бути не лише компетентним в галузі професійної діяльності, але й гнучким до обставин та подій, які відбуваються зараз в Україні. В умовах воєнного часу пріоритетність професійних завдань керівника танцювального колективу, вчителя хореографії змінюється і актуальності набуває: пошук дієвих методів мотивації дитини до занять хореографією відповідно до її вікових особливостей; планування та проведення занять на життєстверджуючу й позитивну тематику; психологічна підтримка дитини; доступне фізичне навантаження; оптимізація ролі національно-патріотичного виховання; вилучення з навчальних програм та змісту занять інформації щодо танцювальної культури країни-агресора; застосування в освітньому процесі інтегративного компоненту; пошук нових форм і методів роботи з батьками [1].

Окреслені завдання кожен керівник танцювального колективу (гуртка) має реалізовувати й інтерпретувати відносно умов праці і пріоритетів, які ставить керівництво у виконанні працівником професійних обов'язків. Головне – підтримка фізичного та психічного здоров'я, віри і надії на краще майбутнє.

За визначенням О. Лань, педагогічна майстерність керівника хореографічного колективу виражається в його вмінні досягати максимальних результатів в самих несприятливих умовах [2]. М. Марушко вважає, що керівник хореографічного колективу має бути лідером і організатором, який займається не тільки розвиток хореографічних навичок і вмінь, але й формує і виховує особистість дитини до життя у сучасному суспільстві [4].

Отже, сучасний керівник хореографічного колективу, вчитель хореографії має бути викладачем, хореографом, психологом, балетмейстером, другом та наставником для дитини і володіти широким спектром навичок *soft skills*.

Мета: визначити вплив навичок *soft skills* на результативне вирішення професійних завдань в непередбачуваних умовах.

М'які або гнучкі навички (англ. *soft skills*) – це вміння, які виробляються впродовж життя людини і не піддаються вимірюванню (соціальні навички, сила волі, завзятість, креативність, уміння протистояти стресам, знаходити спільну мову з оточуючими, спроможність адаптуватися до життєвих змін, здатність до навчання тощо). Головний складник таких навичок – готовність до постійного саморозвитку, що передбачає високий рівень емоційного інтелекту, тобто вміння індивіда усвідомлювати свої емоції та керувати ними, а також розуміти почуття інших людей [5].

Формування та розвиток «м'яких», «гнучких» навичок відносно професійної сфери відбувається в процесі отримання здобувачем вищої освіти освітніх послуг в ЗВО. У рамках дисципліни «Композиція і постановка танцю» за освітньо-професійною програмою «Середня освіта (Хореографія). Фітнес» у Бердянському державному педагогічному університеті (БДПУ) студенти 4 курсу мали зробити вокально-хореографічну композицію національно-патріотичного спрямування та продемонструвати свій результат роботи з виконавцями. Ця дисципліна передбачає підготовку компетентного вчителя хореографії, керівника танцювального гуртка, який володіє навичками створення хореографічних постановок та мистецьких проєктів, вміє застосовувати набуті знання та міждисциплінарні зв'язки в професійній діяльності, генерує креативні ідеї та дотримується правил балетмейстерської етики та академічної доброчесності [1].

Окреслимо, що в наслідок окупації м. Бердянськ та переміщенням БДПУ в м. Запоріжжя, здобувачі вищої освіти з початком воєнного вторгнення в Україну займаються лише в он лайн форматі. У зв'язку з цим, майбутні хореографи мали не лише проявити навички хореографа-постановника, а й відшукати ресурси для створення мистецького продукту.

Результативність виконання завдання в непередбачуваних умовах залежала від вміння застосовувати навички Soft skills. Наведемо приклади.

Креативність – неординарний підхід до розкриття обраної тематики задля зацікавлення глядача мистецьким продуктом та акцентування його уваги на важливих питаннях сьогодення. Застосування мистецьких інновацій, нестандартних рішень донесення тематики до глядача.

Здатність до комунікації – пошук колективу для реалізації творчого задуму, налагодження контакту з керівником і зацікавлення його темою постановки, вибір учасників та підтримка з ними зворотнього зв'язку, здійснення організаційного та репетиційного періодів, вирішення професійних завдань, творча співпраця з виконавцями на засадах демократичного підходу.

Вміння працювати в команді – злагоджено взаємодіяти з викладачем освітньої компоненти, керівником колективу та виконавцями задля отримання якісного результату.

Вміння керувати часом – отримання результату в стислий термін на основі чіткої самоорганізації та мотивації виконавців до дотримання таймінгу.

Стресостійкість – протистояння стресовому стану (повітряні тривоги, небезпечні ситуації під час репетиційного періоду, погодні умови під час відео зйомки готового мистецького продукту, психологічний стан виконавців).

Самоаналіз і саморефлексія – здатність до рефлексії, вміння адекватно реагувати на зауваження та пропозиції, відстоювати власну точку зору, приймати вірні рішення.

І всьому цьому допомогли навички soft skills, а саме: комунікація, критичне мислення, прийняття рішень, емоційний інтелект, управління знаннями, робота в режимі невизначеності, самоаналіз і саморефлексія.

Висновок. Сучасний педагог-хореограф має йти в одну ногу з часом, бути креативним, прогресивним, активним, прагнути саморозвитку та самовдосконалення, вміти працювати в команді і з командою, швидко приймати рішення, орієнтуватись у складних ситуаціях та актуальних освітніх запитах, вміти вирішувати проблеми, бути авторитетним, прогресивним та гнучким у професійних завдань.

Література

1. Мартиненко О.В., Кшен К.С., Іванова Я.В. Особливості педагогічної роботи керівника зразкового хореографічного колективу. *Молодий вчений № 8*. (м. Львів, серпень 2022 р.). Львів, 2022. С. 55-58.

2. Лань О.Б. Особливості роботи керівника хореографічного колективу в умовах воєнного стану. *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф.* (м.

Умань, 28 квіт. 2022 р.) / МОН України, Уманський держ. пед. унт імені Павла Тичини, Ф-т мистецтв; [редкол.: Терешко І. Г. (голов. ред.), Побірченко О. М. (відпов. ред.), Бикова О. В. [та ін.]. Умань : ВІЗАВІ, 2022. С.57-63.

3. Марушко М. Теорія та методика роботи з дитячим колективом. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2015. №12. С. 119-123.

4. Силабус з ОК «Композиція і постановка танцю» для здобувачів 4 курсу І рівня вищої освіти: <https://bdpu.org.ua/faculties/fppom/structure-fppom/kaf-muz/elearning-kaf-muz/sylabusy/sylabusy-khoreohrafiia/> (дата звернення 21.10.2023).

5. Полонська Т. Розвиток навичок майбутнього (Soft skills) – нові виклики перед українською школою. *The combination of theory and practice, experience and perspectives*. 2020. С. 36-38.

Сунь Кеао

孙克奥

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

第三名获得者 (教育和科学) 高等教育的持有者

南乌克兰国家师范大学 以乌申斯基命名的大学

声乐作品的艺术解释作为一个教学问题

(Художня інтерпретація вокальних творів як педагогічна проблема)

Анотація. Стаття присвячена проблемі художньої інтерпретації вокальних творів у контексті музично-педагогічної науки та практики. У ході теоретичного огляду наукової літератури, дотичної проблемі дослідження, з'ясовано, що поняття «художня інтерпретація» введено в науковий дискурс з метою виокремлення виконавської інтерпретаційної діяльності в галузі мистецтва. Встановлено, що навички художньої інтерпретації розуміються науковцями як важлива якість і значуща характеристика учня-співака, а проблема формування навичок художньої інтерпретації вокальних творів в учнів-співаків мистецької школи є насущною й викликає стійкий інтерес серед науковців і педагогів-вокалістів.

Ключові слова: «інтерпретація», «художня інтерпретація», «музична педагогіка», «майбутні вчителі музичного мистецтва», «учні-вокалісти».

抽象的

本文致力于在音乐教学科学和实践的背景下对自由作品进行艺术解释的问题。在对与我们研究问题相关的科学文献进行理论回顾的过程中，我们发现“艺术解释”的概念被引入到科学话语中，其目的是区分艺术领域中的解释活动。科学家们已经确定，艺术诠释技巧是学生歌手的重要品质和显著特征。艺术院校学生歌手对声乐作品的艺术诠释技巧的培养问题一直是科学家和声乐教师感兴趣的问题

关键词：“诠释”、“艺术诠释”、“音乐教育学”、“未来音乐教师”、“声乐学生”。

1992年，中国著名声乐教育家沈湘教授赴维也纳期间，应维也纳国际声乐比赛组委会的委托，请他在中国为维也纳国际声乐比赛选送参赛者。他经过反复地思考，认为中国青年参赛者可能遇到的最大困难是外国的文化、语言、声乐作品分析与处理，以及歌唱与伴奏关系等问题。特别是因为参赛的曲目涉及到多个国家的语言和文化知识。

根据沈湘教授的思路，在演唱过程中，良好的音质，清晰的咬字与恰当的情绪表达能力当然是演唱者不可或缺的品质。歌者更需要通过声音去表现音乐和诗歌中的意境、情感和戏剧性。作曲家的作品通过演唱诠释出来，完全依赖于演唱者的个人素质，演唱者向听众提供的是自己心中思考理解后的作品。基于此从以下几个方面着手理解如何诠释一个声乐作品，歌曲的艺术该如何表现。

1. 需要准确地表达作品的内涵与感情。歌唱是人们用来抒发、表达和交流情感的一种形式，准确地表达歌曲作品的思想内容与感情，就成为歌唱的主要目的。要准确地表达作品的内涵与感情，首先要全面把握作品，要深刻理解作品的歌词内容与音乐情绪，同时还要了解作品的时代背景与词曲作者的生活经历、人生态度、思想感情、艺术风格等。其次要全面分析歌谱，从而准确地掌握作品的文本符号。再次要深入地分析研究作品的音乐体裁、表现手法、音调特点、曲式结构等。最后要准确地把握作品的演唱风格、演唱意境。

2. 需要准确地把握作品的演唱风格。不同的声乐作品需要相应的演唱风格。要准确地掌握作品的演唱风格，应从两个方面入手：一是要了解、熟悉作品的风格，包括作品的时代风格、民族风格、地域风格、个人风格等，以及形成这些风格的诸多因素，如词曲作者的生活年代、生活经历、生活态度，以及对作品题材的处理手法与表现手法等。二是要恰如其分地运用自己的歌唱技巧与艺术表现手法，准确地、创造性地表达作品的风格，从而将作品的风格与演唱的风格融为一体。

3. 需要准确地塑造作品的艺术形象。首先对作品产生的历史条件与社会背景及作品所反映的生活内容与情感，要具有较全面的了解和认识，才能将作品中的艺术形象准确地呈现出来。其次要仔细地分析研究词曲作者是用什么音乐语言和文学语言描绘作品中的艺术形象的，从而对作品中艺术形象的性格、气质、思想、感情有较深刻的认识和理解。再要结合自己的生活经历与生活积累及多种艺术形式的感知所产生的间接的体验和感受，去深刻感受作品中刻画的艺术形象，从而使作品中刻画的人物形象更充实、更丰富。最后演唱者要充分运用自己的审美意识与审美想象，对作品中的艺术形象进行艺术的再现和再创造，这样才能将作品中的艺术形象真实地表现出来。

4. 对作品进行艺术的再创造。歌唱者在演唱作品时，要对作品进行二度创作。关于演唱者对作品的诠释，沈湘教授说：“要理解作品，歌剧还要明确前后左右的关系以及为什么要唱这一段，要熟记谱中的各种术语、要求，不能只一味地大声吼，那不是音乐。要表现内容而不是你自己。”可见歌唱者的艺术再创造，是正确的思想方法、深厚的文化素质、良好的艺术修养、是音乐本质的体现，也是进行艺术再创造的保证。

在当下世界文化快速交汇发展的时期，中国声乐领域也呈现出开放化、多样化的发展特征。事实上，这种多样化、开放性特征早已在中国的声乐领域有所表现。民族的美声唱法、民族通俗唱法的出现，甚至一些歌手还开拓了“新生代民族歌曲”唱法，在“原生态”民歌唱法上进行创新，这些都使中国的声乐领域发展熠熠生辉。中国的声乐领域发展也从之前的中外之争走向了中外结合。这是必然的发展趋势，也反映了人们审美接受度，融合性观念的提升。中国歌唱家吴碧霞就是中外演

唱方法结合的代表人物。她吸收并掌握不同歌唱艺术的风格特点，取百家之长，把外国的发声技巧融合到中国歌唱技巧和作品中去，通过演唱实践让人们感受到不同的美感。

“要想成为一个好的歌唱家，首要的条件就是要有一个正常人的大脑。然后是应该有较好的文化，较好的音乐文化，好的耳朵，最后才是该有一个好的嗓子。好的声乐老师有好的耳朵，也有丰富的教学手段；中等水平的老师有好的耳朵，但教学手段可能少些；最不称职的老师是耳朵的辨别能力很差，但教学手段又太多。”沈湘教授如是说。

可见演唱家和好的声乐老师共同点是都有好的耳朵，那么在教学上好的老师又是如何去引导学生掌握诠释声乐作品的呢？中国著名声乐教育家，“东方夜莺”之称的周小燕教授声乐教学体系中提出了“直觉思维”。“直觉思维”作为周小燕教授声乐艺术求真之路中直达声乐艺术的“真实”所在。她在自己几十年的声乐艺术教学中运用直觉思维引导学生感悟美好声音的真实所在。运用直觉思维进行声乐教学如东方哲学对于事物本质或实在的把握一样，是来自直觉思维的“体认”功夫，是在自己头脑中的静思默识直感顿悟，是一种无法言说的内心体验。直觉思维的引导方式，在此归纳以下几点来展开说明：

首先引导学生掌握歌曲艺术处理的手法。掌握整体构思的艺术处理手法对声乐作品的艺术处理，需要有一个整体的构思与布局。在对作品进行整体构思的艺术处理时，要根据作品的思想内容确定演唱的情绪，根据作品的风格特点确定其演唱的风格，根据作品刻画的人物形象确定演唱的身份，还要根据作品描绘的情景确定演唱的意境，这样才能对作品的演唱意境作出一个准确的定位。

其次，歌唱艺术需要对作品进行适度夸张的处理手法。学生需要在演唱中更生动地抒发歌曲的情感、塑造艺术形象、渲染特定的意境和作品风格，从而鲜明地揭示歌曲的主题思想和音乐形象，但在运用一些夸张的艺术处理时，要注意不能失去作品的真实感，需要把握好夸张的分寸感。

然后，引导学生掌握歌曲作品突出高潮的艺术处理手法。歌唱艺术最本质的是唱出歌曲作品的思想感情。当歌曲感情发展达到顶峰，需要突出高潮的艺术处理手法。这时我们应根据歌曲的结构特点、思想内容和感情发展的需要而确定处理手法。

最后，需要引导学生掌握歌曲情感表达的一般手段：

1. 充分把握歌曲的调式、调性特点，恰到好处地用歌声表达歌曲的思想内容与情感歌曲的调式、调性是音乐表现的重要手段，它直接影响歌曲的感情色彩与情绪。
2. 充分运用歌曲的曲式结构特点，表达歌曲的思想内容与情感。
3. 充分运用和发挥歌曲中力度的变化与对比，表达歌曲的思想内容与情感力度。在演唱中运用声音力度的变化，能塑造各种不同的音乐形象，表达各种不同的意绪与情感。一般表现强烈的情绪时，多用较强的声音，表现温柔的情绪时，多用较弱的声音，但有时用弱音表现强烈的感情往往比强音更生动、更感人、更深刻。可引导学生充分运用和发挥歌曲中装饰音、歌曲速度、渐快、渐慢的唱法，表达歌曲的思想内容与情感。

歌唱艺术与其他器乐艺术一样，都是以声音表达歌曲所蕴涵的思想与情感的表演艺术。在诠释声乐作品的演唱和教学中，发声技能的训练与引导学生创造性地领悟歌曲内容与深层意蕴的能力同等重要。

来源清单

1. 安童.2023,声乐教学和演唱艺术的宝贵财富——评《沈湘声乐教学艺术》[J].精品文艺,(01): 162-164
2. 杜贤良.2017,吴碧霞的演唱对声乐发展的一些启示[J].北方音乐, 37(15): 1

3. 姜源远.2010,东方哲学与声乐艺术——周小燕“真善美”声乐教学体系研究[J].山东大学电子期刊,(05):150-156
4. 秦广明.2010,声乐教学应注重培养作品诠释能力[J].成才之路, (31) 23-24
5. 约翰·卡罗·伯金 肖宇.2010,歌曲的诠释——有关声乐教学的几个问题[J].中国音乐教育, (11) : 43-46
6. 李晋玮.李晋磴.2008, 沈湘声乐教学艺术[J].中国版本图书馆,10(01): 64.69.98-99.110

Toderika Anna,
 State institution
 "Southern Ukrainian National
 University named after K. D. Ushinsky"
 Supervisor:
 candidate of art history,
 associate professor of the department of music
 art and choreography
 Olga Voronovska

DEFINITION OF THE CATEGORY "CREATIVE PERSONALITY" IN ART

The modern world has modernized all areas of human activity, thereby encouraging people to improve their own capabilities and to harmonious development in the new era. In addition to various spheres of social life and professional activities, today requires people to know their own emotions and experiences, psychological state and spiritual development. One of the fields of interest of scientists is art, namely: its value, directions, importance, influence on a person, etc. So what is creativity in general and how to correctly interpret the concept of a creative personality?

Creativity, as a concept, manifests itself in a person as "creating something new, based on existing knowledge and using creative thinking. The result is a project with potential development that can later affect society" (Babakina & Kolesnikova, 2013).

The concept of creativity is studied from different points of view in scientific fields, which leads to different interpretations of this term. "In the psychological aspect, creativity should be understood as the process of creation, discovery of something new, previously unknown for this specific subject" (Kolodiazhna, 2013, p. 205.) "Among the pedagogical tasks, we single out the necessity of revealing individuality and forming creative potential" Language, 2020, p. 18). Accordingly, pedagogy sets itself the task of developing creative potential in its field of activity, along with other areas of development.

According to V. Molyako (1991), a creative personality can be described as an individual who "has the ability to act independently, takes responsibility for his decisions, has creative thinking, knows how to analyze his own personality and implements his plans in real life." According to O. Milashovska (2013), through creativity, every individual can "break stereotyped concepts and modernize them into new things to simplify life." Creativity in any form actively affects the development and formation of culture, helping a person to adapt to new realities.

A creative personality can be capable of manifesting itself in any type of activity, profession and shows the ability to create new ideas. In his work, V. Overchuk (2014) singles out the following features of a creative personality: "the ability to manifest imagination, the ability to create one's own innovative techniques and ideas, courage, developed intellectual abilities, the ability to express an emotional state."

According to the opinion of S. Kutsenko (2011), the ability to create is divided into two groups: innate and acquired, but both types can be developed and improved. Individuals who have received from birth a certain knack for their own expression in creative expression should grow and be educated with a focus on the development of these data. Parents and teachers should pay attention to this development in order to develop certain positive qualities of the child in the future: creating one's own self, the ability to convey thoughts and ideas, express emotions, the ability to act, determination, etc.

Thus, posing the problem of studying and researching the development of a creative personality in art occupies an important place, because with the development of the technological world, society is also changing, requiring a person to adapt to a new time of life. Therefore, it is important to develop positive qualities that will be able to support and not lose each person's own individuality and contribute to the education of children of the new age, capable of becoming creative individuals.

Literature

1. Babakina, O. & Kolesnikova, O. (2013). Education of the creative personality of primary school students through the use of interactive technologies. *Scientific Notes of the Department of Pedagogy, Issue XXXI, 21-27.*

2. Kolodyazhna, A. (2013). The main aspects of studying the problem of creative realization of personality in psychology. *Actual problems of psychology: collection of works of the H.S. Kostyuk Institute of Psychology of the National Academy of Sciences of Ukraine, Vol. 9, 201-208.*

3. Kutsenko, S. (2011). Development of the creative potential of the personality of the future dance teacher by means of choreographic art. *Psychological and pedagogical problems of the rural school, No. 39 (1), 67-72.*

4. Milashovska, O. (2013). Development of creative abilities of students in the educational process. *Effective Economy*, No. 11, 18-22.

5. Mova, L. (2020). Peculiarities of the formation of the creative potential of the choreographer's personality in the system of continuous education. *Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, No. 10 (104), 15-24.

6. Molyako, V. (1991). The concept of education of a creative personality. *Soviet School*, 5, 47-51.

7. Overchuk, V. (2014). Modern methods of developing creative thinking in educational activities. *Actual problems of sociology, psychology, pedagogy*, No. 2 (23), 181-187.

Guo Yinuo

Master's student,

Faculty of Music and Choreographic Education,

State institution «South Ukrainian National

Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine

Го Іно

Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,

ДЗ «Південноукраїнський національний

педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»

Науковий керівник Алла Грінченко

кандидат педагогічних наук, доцент

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського»

VOCAL EXERCISES AS A MEANS OF IMPROVING THE VOCAL AND TECHNICAL SKILLS OF THE VOCALIST

Abstract. *The work examines the problem of improving mastery of vocal and technical skills in the process of vocal training. Emphasis is placed on the importance of using vocal exercises as a basis for working out the vocalist's breathing. A list of exercises is provided that helps strengthen the vocal apparatus.*

Key words: *vocal training, vocal exercises, vocal skills, vocal technique.*

ВОКАЛЬНІ ВПРАВИ ЯК ЗАСІБ УДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК ВОКАЛІСТА

Анотація. *У роботі досліджується проблема удосконалення володіння вокально-технічними навичками в процесі вокальної підготовки.*

Підкреслюється важливість застосування у роботі вокальних вправ як основи відпрацювання дихання вокаліста. Надається перелік вправ, що сприяє укріпленню голосового апарату.

Ключові слова: вокальна підготовка, вокальні вправи, вокальні навички, вокальна техніка.

An important component of a singer's professional development is his vocal performance training. After all, along with the perfect mastery of the vocal apparatus, the skills of artistic and technical reproduction of the images of the work, the vocalist must also have performance skills, which, in turn, includes a complex of aesthetic dimensions of behavior, performance skills, interpretation skills, etc.

Vocal skills form the basis of a student's vocal performance skills – a complex of automated actions of various parts of the singing apparatus that occur during singing. These are singing posture, breathing, sound production and sound management, diction, articulation and purity of intonation.

In vocal pedagogy, the selection and correct use of exercises is important, each of which should first of all be characterized by a certain target orientation. At the initial stage of training, such exercises will have a narrowly limited task, which includes the correct formation of sound, elimination of vocal deficiencies, development of various types of vocal technique.

The teacher is faced with a question regarding the use of exercises at the initial stage of training. Traditionally, most students are comfortable starting classes with slow, calm exercises. If there is a feeling of stiffness in the throat, you should use fast staccato exercises. In general, at the beginning of training, it is recommended to vary legato, nonlegato, staccato singing techniques. In working on the exercises, it is necessary to educate students in a conscious attitude to the formation of sound, to the acquisition and fixation of singing skills. Not only the teacher, but also the students should know why this or that exercise is being studied, how to achieve the set vocal-technical goal. Each person, regardless of the type of voice, has his own peculiarities of the structure of the vocal apparatus. Therefore, exercises should be selected for each student, with the help of which he will be able to achieve the best results. Correct selection of exercises, awareness of the goal will contribute to the successful development of the singer's voice. At the same time, we must not forget that the voice apparatus works as a whole. The division into isolated moments is quite conditional, because the performance of any exercise requires the performance of all vocal-technical and musical-artistic tasks. Each exercise should be performed intonation cleanly, evenly, on singing breath, with a free, rounded sound. The production of the case should be beautiful, artistic. A mandatory requirement is the correct pronunciation of vowels, which must be clear and monotonous, and consonants,

which must be clear and not disturb the general singing attitude. Articulation, position of the lower jaw, facial expressions, eye expression should be natur.

Work on the exercises is divided into two stages:

- singing, that is, bringing the muscular system into a state of singing readiness;
- practicing certain singing, hearing, musical skills, mastering the technique of shaping sound quality.

When forming singing skills, one should proceed first of all from the timbral quality of the voice. The criterion of correct sound production is a feeling of convenience, freedom of singing, as well as the beauty of the timbre, the ability to draw the sound, the equality of registers, the same timbre of the voice over the entire range. It is necessary to learn initial singing skills in the center of the voice range, without touching low and high tones, without going beyond sounds that sound freely and comfortably. Work at the beginning of learning on the extreme sounds of the range, especially on the sounds of the upper register, will spoil the voice, lead to loudness, tension of the sound. The range of the voice expands gradually, correspondingly, the pedagogical requirements become more complicated. At the beginning of classes, it is necessary to find the most comfortable loud sound for the student. If a positive result is obtained while singing this vowel, the exercise should be repeated for another vowel, trying to maintain the original singing position.

Usually the exercises are sung on the vowel "a". If the voice sounds dull on "a", it is useful to sing exercises on the vowels "is", "and". Next, you should practice the sound of all vowels. The transition to another vowel sound is carried out by a very quick and hardly noticeable change in the articulation of the lips and tongue. The throat should be free. The feeling of yawning helps release the larynx from muscle compression during singing. For all voices, it is recommended to first sing the exercises with a descending melody on the sounds of the middle register. If you feel discomfort or constriction of the vocal apparatus, you should immediately change the tonality, and if even this does not eliminate the unpleasant sensations, then the exercise should be replaced by another, more convenient one.

In the process of vocal training of students, issues of piano accompaniment and harmonization of exercises are of great importance. Harmony educates not only the ear, but also the musical taste of the singer. Expressive harmony to a certain extent affects the quality of the sound, can enrich it with new overtones and even activate the sound of the voice. Therefore, it is recommended to accompany the exercises with appropriate harmonization. In vocal-pedagogical practice, exercises for various types of vocal technique are common: singing, smoothing registers, forming the uniformity of vowel sounds, development of breathing, articulation and diction, purity of intonation, cantilena singing, etc.

So, vocal exercises prepare the singer for the performance of artistic works, they practice various elements of vocal skill. Therefore, in the process of vocal training of students, the development of vocal and technical skills requires close attention.

Literature

1. Yegorycheva M. Exercises for the development of vocal technique. Kyiv: Musical Ukraine, 2014. 111 p.
2. Lush D. V. Development and preservation of the singing voice. Kyiv: Musical Ukraine, 2008. 144p.

Yuliia Derenovska

Master's student,

Faculty of Music and Choreographic Education,

State institution «South Ukrainian National

Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»,

Alla Hrinchenko

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

DZ "South Ukrainian National Pedagogical

University named after K. D. Ushinsky" Odesa (Ukraine)

Юлія Дереновська

Здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,

ДЗ «Південноукраїнський національний

педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»

Алла Грінченко

кандидат педагогічних наук, доцент

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського», Одеса (Україна)

UNDERSTANDING THE TEXTURE AS AN IMPORTANT FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF THE ORCHESTRAL THINKING OF THE FUTURE MUSIC TEACHER

Abstract: *In the research, mastering texture is considered as a manifestation of performance quality and an indicator of pianistic skill, which is defined in a special vision of the musical fabric of the work, as well as in the ability to technically embody one's own understanding of the internal logic of purely musical, intonation processes. The pianist's ability to see the principles of playing orchestral instruments in the dashed markings of the piano texture of Viennese composers is emphasized.*

Key words: *thinking, orchestral thinking, texture, future music teachers*

РОЗУМІННЯ ФАКТУРИ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЧИННИК РОЗВИТКУ ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ МАЙБУТНЬОГО ВИКЛАДАЧА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація:** У дослідженні володіння фактурою розглядається як прояв виконавської якості і показник піаністичної майстерності, що визначається в особливому баченні музичної тканини твору, а також в спроможності технічно втілювати власне розуміння внутрішньої логіки суто музичних, інтонаційних процесів. Підкреслюється уміння піаніста вбачати у штрихових позначках фортепіанної фактури віденських композиторів принципи гри оркестрових інструментів.*

***Ключові слова:** мислення, оркестрове мислення, фактура, майбутні викладачі музичного мистецтва*

The professional development of the future acquirer of musical art depends not only on the factors of the educational process, but also on the individual abilities of the acquirer himself, namely, the ability for mental activity. The presence of diverse general and professional knowledge contributes to the development and effectiveness of professional thinking. According to our research, we will clarify its definition as orchestral thinking - the ability to imagine a piano texture in accordance with the sound of orchestral instruments. This quality of the pianist is especially actualized in the works of classical composers.

Mastery of texture as a performance quality and an indicator of pianistic skill consists in a special vision of the musical fabric of the work. In particular, in its keyboard projection, where the graphics of textured lines appear, a kind of "topography" of structural layers. The keyboard cut of the texture is its simultaneous image. Simultaneity in the perception of the textural organization of the sound fabric, as S. Shkolyarenko noted, is the central problem of performance feeling in voicing a composer's text. Attention to "sound indicators of the texture, which are not reduced to the musical text even with its "mental" sounding", is a feature of the performance approach to the texture phenomenon, which distinguishes it from the musicological one (Shkolyarenko, 2017, p. 69). The performance specificity of the texture is in its duality as, at the same time, the external architectural form of sound – constant and stable, which is realized through the texture as a structure, and the internal expressive, dynamic connection of the texture elements in the “sound-textual” representation of the texture as a process (Shkolyarenko, 2017, p. 108).

Important for the performance understanding of textured space in its dynamics is the musicologist's thesis that the depth parameter of the sound is connected with a special organization of the textured vertical, namely: the vertical as the initial

coordinate is capable of orienting perception to the depth parameter of the sound due to its organization. That the texture as the vertical of music, which moves in time, "not only regulates the deep layering of the fabric, but also forms a special horizontal - a sequence of changes in its state, which interacts with the actual horizontal-temporal (syntactic) structures, but is not reduced to them" (Kasyanenko, 2001). The performance cut of the texture in its integrity is represented by the concept of the texture outline, which L. Kasyanenko introduced in the understanding of the outline as "a linear outline of an object, a contour", "a generalized image of the construction of a musical fabric" based on the auditory perception of the texture, which is "repelled from visual information". Such a textural outline acts as an intermediate link between the musical text of the piece and its performance (Kasyanenko). When translating the outline, the planar image of the texture into the textured volume (a kind of model of the musical body, the integral sound image), the contours of the textured lines go beyond the keyboard scheme, describing the "landscape" of the spatial sound image with auditory support on the microdynamics of its deep intonation processes. In such a multidimensional projection, auditory representations of the texture are close to a complete sound image, differing only in the degree of emotional experience, abstraction from its artistic representations.

The analysis of musical syntax (melody, as is known, acts as a texture-creating factor) reveals the peculiarities of the semantic organization of musical thought at different large-scale levels of form: the logic of phrasing, its microstructure (motive structure of phrases, tonal organization within motives), intonation graphics, flow dynamics. In this perspective of auditory analysis, complex intonation relationships begin to appear in the musical fabric, which are not so noticeable in linear movement.

The combination in texture analysis of the reduction method, on the basis of which distant intonation connections are visible in the relief of the musical fabric, and the analysis of the structural organization of the melody, make it possible to rationally understand the integral texture frame, to see the dynamic features of the performance texture not written in the musical text, with its moments of "germination" of melodic fragments into a harmonic fabric, hidden voicing, layering of the melodic line into a layer of supports and a layer of chanting tones, which leads to the effect of a textured volume within unison, etc.

Thus, the ability to see and hear the live plasticity of the linear development of textured polyphony, while simultaneously contemplating the architecture of textured elements: voices, layers, formulas, textured complexes, etc., is one of the leading factors in the formation of a pianist's performance skills. An effective means of developing such ability is an appropriate analysis of the texture of a musical work, in particular, based on the reduction of its tectonic layers to the harmonic primary basis of a musical whole and structural analysis of melodic lines, which reveals the vision

of intonation plasticity of the textured horizon. Focusing attention on the phonic qualities of inter-tone and inter-interval combinations as the basis of intonation expressiveness, seeing the structural logic of the harmonic fabric with a sense of its internal intonation dynamics (in the gravitational field of supporting harmonies as the dominant points of the phonic synthesis of the harmonic vertical) constitute the substantive basis of performing thinking aimed at achieving the integrity of the sound image and its intonation expressiveness. The subject support of the sound image in the content of such intonation thinking is the texture image as a spatial model of sound (textural frame) and, at the same time, as a dynamic whole, the "hologram" of the textured space in the fullness of its phonic qualities, dynamics of force fields and meaningful lines of development. The author proposes the analysis of the piano texture according to the outlined content parameters as a basis for the formation of pianistic skill, given the direct dependence of its technical component on the depth of understanding of the internal logic of purely musical, intonation processes. A detailed description and examples of the application of this approach to the performance analysis of musical works in the piano class should be the subject of a separate study.

Literature

1. Kasyanenko L. O. Performance interpretation of the texture of F. Chopin's preludes: autoref. thesis for obtaining sciences. candidate degree of art studies: 17.00.03. Kyiv, 2001. 16 p.

2. Shkolyarenko S. I. Artistic and stylistic functions of texture in F. Chopin's concert works for piano and orchestra: diss. to obtain of science candidate degree art history; special 17.00.03. Kharkiv, 2017. 213 p.

Liu Liboya

Master's student,

Faculty of Music and Choreographic Education,

State institution «South Ukrainian National

Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

Лію Лібою (КНР)

Здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,

ДЗ «Південноукраїнський національний

педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»

**COGNITIVE ASPECT OF PERFORMING AND PLASTIC SKILLS OF A
PIANIST**

Abstract: *The study examines the problem of formation of professional qualities of a pianist - performing and plastic skills, namely, its basic aspects - physiological and cognitive - are specified. It was determined that the technology of playing the piano is closely related to the thinking and psychological processes of the pianist, motor-pianistic actions, the ultimate goal of which is the realization and embodiment of the inner content of music.*

Key words: *performance-plastic skills, pianist's thinking, performance process.*

КОГНІТИВНИЙ АСПЕКТ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ ПІАНІСТА

Анотація: *У дослідженні розглядається проблема формування професійних якостей піаніста – виконавсько-пластичних умінь, а саме, конкретизуються його базові аспекти – фізіологічний і когнітивний. Визначено, що технологія гри на фортепіано тісно пов'язана з мисленевими і психологічними процесами піаніста, рухово-піаністичними діями, кінцевою метою яких є усвідомлення та втілення внутрішнього змісту музики.*

Ключові слова: *виконавсько-пластичні уміння, мислення піаніста, виконавський процес.*

Scientists note that playing the piano is a complex cognitive activity and the pianist's thinking really has such characteristics as high flexibility and creativity. While playing the piano, the pianist's thinking goes through the following processes: sheet music reading and comprehension, technique and planning, practice and adjustment, emotion and expression, interaction and perception. Scientists at the Institute of Human Cognition and Sciences have investigated whether there are differences in brain thinking during piano playing between jazz and classical performers. The study involved 30 professional pianists, half of whom were jazz performers and half of whom were classical. The brains of jazz pianists begin to reprogram earlier than the brains of classical pianists. While classical pianists focus on the fingering and technique of their playing, jazz pianists are more willing to vary the harmonies they improvise and adjust as they play. When we asked them to add a few free-play chords to a standard chord progression, their brains began re-planning the movements faster than classical pianists. As a result, they were able to respond better and continue to perform. However, classical pianists surpass jazz ensembles in the performance of unusual applications. Their brains show more awareness of their fingers, so they make fewer mistakes while playing. So in the brains of jazz pianists, researchers found evidence of flexibility in the neural planning of harmony during piano playing.

Regarding the performance of pianists, we know that due to differences in personality, musical literacy, and aesthetics, each performer will develop his or her own characteristics over long periods of performance. The mastery of playing pianists has both psychological and physical aspects. The book *The World's Piano Masters and Their Performance Techniques* (by Reginald R. Glick, translated by Yao Jijin, Modern Publishing House) mentions: "Lyszt's biographer Lina Raman once asked him how to reach the artist's inner self? All of us should think about his answer. He said: "The first condition to become an artist should be life." You must experience the joy and sorrow, pain and joy of life. This is one of the conditions for us to be human. Only on this basis will you have something to say. When you have something to say, everything else (including public speaking skills and techniques) will follow.

From a physiological point of view, the following are involved in the technique of piano performance: the organs of movement, the nervous system, and the senses. This is how processes occur in the creation of movements: awareness - sensation - posture and coordination of the body. We believe that during the whole process of playing, the free and unforced movements of the pianist should be well coordinated with the intonation. If the main properties of intonation (expressiveness, timbre, flexibility) are not sufficiently clear, then the musical piece loses its performance and semantic expressiveness. For example, the performance of Chopin's works requires the pianist not only to use the technique of playing with the fingers, but also to support synesthesia from the fingers to the shoulder, which allows to achieve the sophistication and uniqueness of the melodic expression. Scientists point to such important performance aspects of Chopin's music as: syntax and intonation of the melody, timbral variety, changes in emotional tension and relaxation. The role of pedaling as a means of changing the timbre of the piano is especially indicated (Husak, 2021).

Playing the piano is a dynamic process, from perception to reproduction. This, of course, requires performing skill, but more importantly, the performer needs a lot of practice, his own rich imagination, keen insight and active creative thinking. Above all, performers must have a strong sense of participation and creative enthusiasm, perceive each performance as its own reproduction, and invest all of their enthusiasm, wisdom, emotions, vitality and talent. Second, pianists must have their own interpretation of musical works, which must be faithful to the original work, but also have different artistic treatments to reflect the creative individuality of the performer (Huseynova, 2020). "Piano technique" does not refer to keyboard technique in the pure sense: the way and pattern of finger movement on the keyboard. For example, the way the fingers complete notes such as scales, arpeggios, double stops, octaves, etc.; to get whatever timbre, volume, or speed of sound the performer desires in his heart, etc. The highest level of technique should be attributed to

spiritual formation in music and culture. The concept of "technology" should be a more multidimensional and all-encompassing existence. To be precise, it is a kind of "technical thinking" and a deliberate "concept of music", the ultimate goal of which is to understand the inner meaning of music.

In playing the piano, a high level of technique is necessary to achieve expressive form and beautiful changes in the shape of the notes. However, it covers more than just the concept of skills in the everyday life consciousness – referring to the ability to participate in certain activities, but more importantly, the ability to shape with one mind and one hand. To gain this ability, performers must study, practice, think and explore the artistic medium of their choice – the art of the piano, tirelessly over many years. That is why there is something spiritual about mastery that condenses our human power into a single whole so that we feel sublimated by it. Anyone who has ever acquired real skill in any aspect of life will understand its power. We work hard to hone our skills and improve our craft. When we do this, we are not only striving for mastery, but also seeking creative communication with these materials, and while we are achieving this, we are acquiring skills.

So, the physiological and cognitive aspects of performing activities determine the technology of playing the piano, the ultimate goal of which is to realize and embody the inner meaning of music.

Literature

1. Huseynova, L. V. (2020). Pedagogical problems of improving the functional mobility of the pianist's game apparatus: Scientific Notes, series of Psychological and Pedagogical Sciences: NSU named after M. Gogol. Nizhin No. 1. P. 46–51.
2. Husak, V. A. (2021). The specificity of the interaction of the spheres of consciousness and subconsciousness of an instrumentalist musician. Current issues of humanitarian sciences. Current issues of humanitarian sciences. Issue 38 (1). P. 46-62

Anzhelina Mamykina

Senior Lecturer

DZ "South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushinsky" Odesa (Ukraine)

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE FORMATION OF INTONATION AND PERFORMANCE SKILLS OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN THE PROCESS OF PIANO TRAINING

Abstract: The study actualizes the problem of creating pedagogical conditions that contribute to the formation of intonation and performance skills of a pianist. The

essence, components of the concept of "intonational and plastic skills" and the mechanisms of its functioning in the work of a pianist are determined. It is emphasized that intonation and plastic skills - a professional ability is the result of acquiring various skills and abilities that provide an opportunity to master musical works at a high professional level.

Keywords: intonation and performance skills, performance process, future teachers of musical art, piano training.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ІНТОНАЦІЙНО-ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація: У дослідженні актуалізується проблема створення педагогічних умов, які сприяють формуванню інтонаційно-виконавських умінь піаніста. Визначається сутність, складові поняття «інтонаційно-пластичні уміння» та механізми його функціонування у роботі піаніста. Підкреслюється, що інтонаційно-пластичні уміння - професійна здатність є результатом набуття різних навичок і умінь, які надають можливість опановувати музичні твори на високому професійному рівні.

Ключові слова: інтонаційно-виконавські уміння, виконавський процес, майбутні викладачі музичного мистецтва, фортепіанна підготовка.

The main purpose of a pianist-performer is the ability to reveal the artistic and semantic meaning of musical works and convey it to listeners as an aesthetic and valuable asset of culture, the musician must possess a whole set of skills that ensure the realization of this goal. Intonation and performance skills are of great importance in the embodiment of the expressive content of a musical work. This professional ability is the result of acquiring various skills and abilities that provide an opportunity to master musical works at a high professional level.

The performance of musical works is the result of a complex performance-interpretation process, which encompasses a whole complex of performance-semantic and technical tasks of the pianist, as well as the mechanisms of its implementation. To the mechanisms that give meaning to playing the piano, we include: knowledge (in the field of art history, methods), experience (auditory, performing), skills (sound production, techniques of playing various types of piano equipment), skills (performing, performing-artistic, performing-stylistic, polyphonic-performance, interpretation, intonation, intellectual, articulation, mastery of auditory representations, pedalization). Let's consider the peculiarity of the formation of a

meaningful and expressive segment of the process of playing the piano - intonation and performance skills.

Intonation of a musical piece is related to the ability to listen to the textural and melodic development of the piece and to technically reproduce the expressiveness of the musical fabric on the piano with the help of various means of performance expressiveness. The ability to intonate is a complex process that involves: auditory activity (perception, auditory experience, visual and auditory representations), motor activity of the pianist (sound production, plasticity of the piano apparatus), sound quality (dynamic gradation, pedalization, articulation), organization of temporal musical space (metrorhythm, tempo, agogic).

It is known that the ability to perceive and reproduce musical sounds depends on the presence of musical hearing. Compared to stringed instruments or vocalists, a pianist does not need to worry about the purity of intonation, but in the art of piano playing, one must be able to intonate the instrument. Musical speech can be compared with emotionally expressive speech of a person. If in language meaningfulness is determined by a word, then in music it is determined by the interval connection and their timbral-emotional character. And an important component of this reproduction mechanism is auditory activity.

Auditory activity is manifested in the ability to differentiate the musical texture both horizontally and vertically, as well as to imagine and operate with one's auditory representations. Auditory activity can be considered in several projections: as a musician's ability to hear and listen.

For the sake of intonation expressiveness, the performer focuses on the intervals, more precisely, the intonation tension that exists between the intervals. Control and emotional feeling occurs in a melodic deployment horizontally, as well as in a harmonic one vertically. The ability to feel it depends on having a musical ear with properties that are cultivated during singing, conducting or playing other instruments. Like a singer, a pianist needs a special ear for timbre, which allows him to find his "special sound". A pianist, like a vocalist, must monitor his breathing, breathe according to the phrase, master the technique of "chain breathing", overcoming huge leagues in long musical phrases, competently place musical punctuation marks. A pianist, like a conductor, adjusts to the tonality in which a piece is performed, he feels its character and sound color; realizes from which degree - tonics, dominants or subdominants - the musical development begins; how different timbres are built up, providing a general sound space for a musical work.

The most important condition for the performance of a musical work is the understanding and empathy of its intonation meaning, which is revealed in the process of performing interpretation (Shcherbinina, 2013). Thus, according to N. Shcherbinina, "emotional and meaningful realization of sound complexes, dynamics

of formation, agogic and coloristic aspects, shifting of accents, selection of a certain voice are the sum of factors that require creative understanding and are revealed only in the process of intonation" (Scherbinina, 2013: 44).

The understanding of musical intonation is connected with the discovery of its artistic significance. In a piece of music, the melodic lines of the texture are subject to intonation interpretation, and the means of musical expressiveness help to reveal the intonation meaning in a holistic way. Note that when searching for intonation meaning, you need to take into account the artistic and stylistic conformity of the work, the composer's intention, and the culture of intonation. As noted by I. Omelyanchyk, "mastering the technique of intonation is connected with mastering such a way of working on a piece of music as understanding its intonation development" (Omelyanchyk, 2014: 81).

In the process of piano training, it is important for the future teacher to learn to interpret musical works by immersing himself in deciphering musical material. In this case, the creative nature of musical thinking due to the development of intellectual skills is the foundation that provides the semantic aspect of intonation meaningfulness. In general, the development and manifestation of intellectual ability can be considered in several planes: the first is the study of stylistic aspects of the historical era in which the composer lived and wrote this work, understanding the author's idea in general and detailing the image; the second is the ability to compose intonation material into a logical structure, that is, the musical language of the work. Thus, the whole fabric of a piano work is an amalgam of expressive and visual elements, artistic signs, rhythmic formulas, textural options, which at the same time come to life and carry meaning and form an image only in intoned realization.

Music-timbral and timbral-intonation representations are of great importance in finding intonation meaning. Timbral representations are the ability to imagine the color and character of the sound, the ability to think when performing with "imaginary" timbres of various instruments and voices, corresponding to the essence of the musical work in unity with meaningful phrasing (Zbozhimska, 2018).

It is possible to improve the intonation coloring of its timbral-dynamic side by focusing on the intonation in the performance of singers, the timbres of other instruments, and also by analyzing one's own performance. The pianist must himself want to "revive" musical intonations and find technical possibilities for this through the use of pianistic movements and techniques of sound production. So, the peculiarity of these skills lies in their complex basis, which determines the effectiveness of the intonation process of future teachers and requires the involvement of various methodological tools in the process of piano training for their formation and development.

Literature

1. Zbozhimska N. To the question of the development of musical and auditory ideas in the process of performance training of students. Psychological and pedagogical problems of the rural school of the P. Tychyna UDPU. Uman 2018. Issue 59. P.68-72

2. Omelianchuk I. Development of intellectual skills as a component of musical performance skills of a music teacher. Current issues of art pedagogy: Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy. Khmelnytskyi. 2014. Issue 3. P. 80-85

3. Shcherbinina O. Recognition of musical meaning as a problem of piano pedagogy. New pedagogical thought: Rivne Regional Institute of Postgraduate Pedagogical Education. Rivne. 2013. Issue 4. P.43-46

Павло Студенніков

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

Сніжана Ключова

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

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. У роботі досліджується проблема розвитку виконавської культури. Виокремлено сутність поняття «виконавська культура». Обґрунтовано методики активізації розвитку виконавської культури. Виділено значення розвитку виконавської культури майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки.

Ключові слова: виконавська культура, вокальна підготовка, розвиток виконавської культури, майбутні фахівці.

DEVELOPMENT OF PERFORMANCE CULTURE AMONG FUTURE PROFESSIONALS IN THE FIELD OF MUSICAL ARTS DURING VOCAL TRAINING

Abstract. The work explores the issue of development a executive culture. The

essence of the concept of «performing culture» is allocated. The methodologies to enhance the development of performance culture are substantiated. The significance of development the performance culture of future professionals in the field of musical arts during vocal training is emphasized.

Key words: performance culture, vocal training, development of performance culture, future professionals.

Сьогодні, як ніколи наш світ на шляху до великих змін та нових звершень. Сучасне середовище потребує культурного та духовного розвитку. Адже культура – є невід’ємною частиною людського життя. Спираючись на сьогоднішнє важливо відзначити, що зникають культурні та духовні цінності людини. Людина втрачає поважну увагу до естетичних категорій: піднесеного та низького, прекрасного та потворного, трагічного та комічного, гармонії та міри. Серед безлічі засобів формування особистості – важливим є мистецтво, а саме музичне. Культура допомагає людині здобути своє місце в соціумі. Майбутньому фахівцю сучасності стає все важче закріпити свої професійні навички. Культурно розвинена особистість – це інтелектуально розвинена людина. Аналізуючи поняття «культура» головну роль виділяють людині, а саме її участі в культурному середовищі. Культурна людина – це людина, яка вихована і освічена, здатна аналізувати та формулювати свої думки, вміти відстоювати та самовиражатися відносно заданої їй проблеми. Культурна людина постійно самовдосконалюється, вивчаючи навколишній світ, вивчаючи нові креативи, збагачуючи свій духовний світ вміючи влаштуватися до умов навколишнього середовища.

Проблему виконавської культури вивчали такі науковці як: Т. Жуковська, Данся Лі, А. Михалюк; вокальної культури: Л. Василенко, Л. Гавриленко, Вей Лімін, Т. Ткаченко, Чжу Цзюньцяо; вокально-виконавської культури: Н. Косінська, Ван Цзяньшу.

Поняття «культура» це різноаспектна узагальнена категорія, яка тлумачиться на сьогодні неоднозначно. Культуру можна розглядати, з двох боків. З одного, ми розуміємо, що культура виступає як незвична форма для суспільства та його еволюції, з іншого, – як наукова категорія, що визначає та досліджує сутність, структуру та специфіку діяльності цієї незвичної категорії. Слово «культура» походить від латинських слів «*colere*», «*cultio*» – обробіток, «*colere*» – обробляти, вирощувати, а пізніше – вклонятися, вшановувати (культ богів, предків) (Тюрменко, Буравченкова, Рудик, 2010; 8). Поняття «культура» уперше було вживане видатним римським мислителем, оратором і державним діячем Цицероном (106-43 рр. до н. е.), але у XVII ст. термін «культура» ввійшла до наукового обігу.

Під час дослідження, нами було простежено, що І. Бойченко, у своїй праці «Філософський енциклопедичний словник» доходить висновку, що «першим, хто дав найбільш різнопланове визначення цьому поняттю, був італійський філософ XVII століття, професор, автор багатьох праць з філософії, риторики, історії, філології, правознавства. Д. Віко (1668–1774)», який трактував «культуру» як «те, що твориться людиною на відміну від того, що твориться природою» (Бойченко, Хамітов, 2002; 313).

Під поняттям «культура» у спільній науковій праці, Т. Б. Гриценко, С. П. Гриценко та А. Ю. Кондратюк визначають «людські сили й здібності, що реалізуються у процесі життєдіяльності: знання, вміння, навички, рівень інтелекту, морального й естетичного розвитку, світогляд, засоби й форми спілкування людей» (Гриценко, Кондратюк, 2009; 10).

Аналіз наукової літератури і узагальнення наукових думок різних авторів дає змогу зробити висновок, що культура – «це показник творчості людей і окремо кожної особистості» (Клюєва, Студенніков, 2023; 162).

З роботи К. В. Марченко нам відомо, що «виконавська культура» це «здатність особистості музиканта свідомо засвоювати, формувати, зберігати, примножувати, актуалізувати, передавати професійну цінність для підвищення ефективності музично-виконавської діяльності» (Марченко, 2022; 77).

Говорячи про сформованість виконавської культури майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва під час констатувального експерименту слід визначити такі критерії та показники сформованості даного явища, а саме:

1. Міра зацікавленості виконавською діяльністю майбутніх фахівців. Показниками цього критерію виступають ступінь інтересу до виконавської діяльності, потреба у самовираженні в процесі виконавської діяльності, характер ставлення до майбутньої професії.

2. Ступінь опанування мистецькими знаннями й педагогічними компетенціями визначається за такими показниками: обсяг музично-історичних та музично-теоретичних знань, міра поінформованості щодо музично-виконавського репертуару, глибина знань вікових особливостей музичного сприймання.

3. Якість виконавського висловлювання виражається за такими показниками: рівень розвитку музично-виконавських умінь, ступінь володіння інтерпретаційно-аналітичними вміннями, міра здатності до художньо-педагогічної комунікації.

4. Здатність до художньо-творчої виконавської діяльності визначається згідно таких показників: наявність досвіду самостійної музично-пошукової діяльності, сформованість ціннісних орієнтацій у сфері музики, рівень розвитку творчих здібностей (Михалюк, 2017; 71).

Література

1. Бойченко, І. В., Хамітов, М. В. (2002). *Філософський енциклопедичний словник* : Київ : Абрис.
2. Грищенко, Т. Б. (ред.). (2009). *Культурологія : навч. посібник*. Київ : Центр учбової літератури.
3. Ключева, С. Д., Студенніков, П. С. (2023). Формування вокально-сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів : матеріали X Всеукраїнської студентської наукової конференції (16 берез.; Умань) (с. 162–165). Умань : Візаві.
4. Марченко, К. О. (2022). Виконавська культура майбутніх артистів-вокалістів як науково-педагогічна проблема. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах* : зб. наук. праць (Вип. 80, Т. 2, с. 76–80). Запоріжжя : КПУ.
5. Михалюк, А. М. (2017). Критеріально-рівнева характеристика сформованості виконавської культури майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інтернаука : міжнар. наук. журнал*, 3(1), 70–73.
6. Тюрменко, І. І. (ред.). (2010). *Культурологія : теорія та історія культури* : навч. посібник. Київ : Центр учбової літератури.

Андрейчик Богдан

(Україна, м. Кривий Ріг,

Криворізький державний педагогічний університет)

ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВІТИ: НАУКОВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АППАРАТ

Сучасні умови розвитку освіти передбачають всебічний розвиток її здобувачів, які відбуваються за рахунок стрімких змін в організації, підходах формах роботи та методах освітнього процесу. Одним із головних завдань є формування у майбутнього покоління нового, сучасного типу світосприйняття, спроможності до різноманітного роду діяльності та вміння функціонувати в культурно різних умовах. Саме тому вкрай важливу роль наразі посідає культурна компетентність.

Сучасні учні прагнуть до самовдосконалення, всебічного розвитку та проявів своїх можливостей у різних сферах. Реалізація освітньої реформи

«Нова українська школа» передбачає активне залучення творчих, інноваційних підходів на уроках, що яскраво втілюються під час вивчення інтегрованого курсу «Мистецтво», зокрема у процесі композиторської творчості.

Згідно освітньої програми учні мають оволодіти низкою компетентностей. Саме поняття «культурна компетентність» має декілька трактувань. З одного боку це вміння розуміти, поважати та синтезувати різні міжнаціональні культурні особливості, тобто в цьому випадку вона виступає в якості, міжкультурної комунікації, що сприяє в першу чергу ще більшій євроінтеграції освітнього простору. З іншого боку, формування культурної компетентності особистості надає можливість розкрити її творчі здібності, індивідуальні якості учня за рахунок різних видів музично-творчої діяльності. Сучасна педагогічна теорія потребує більш чіткого розуміння особливостей та шляхів формування культурної компетентності за рахунок різних проявів композиторської творчості (створення музичних фрагментів, імпровізація, аранжування тощо).

До проблематики культурної компетентності, а саме до особливостей її формування, зверталися вітчизняні науковці, як: Л. Масол, О. Рудницька, Г. Падалка, О. Щолокова та ін., висвітленням питання компетентнісного підходу в освітньому дискурсі займалися учені, а саме: (О. Овчарук, О. Савченко, Н. Бібік, О. Олексюк та ін.). Особливості концептуальних засад музичної творчості розкрито в працях таких дослідників, як-от: Т. Стратан-Артишкова, О. Ростовський, О. Лобова, Г. Панченко, Г. Падалка та ін.

Однак, попри обсяг наукових праць в галузі мистецької освіти проблема формування культурної компетентності учнів у процесі композиторської творчості в закладах загальної середньої освіти, а саме науково-термінологічний апарат потребують подальшого дослідження.

У законодавчих і нормативних документах зазначається, що компетентнісний підхід значно відрізняється від знаннєвого, який панував багато років. Державний стандарт базової середньої освіти відносить зазначену компетентність до переліку ключових, яка в першу чергу спрямована на досягнення учнями мистецької спадщини не лише своєї країни, а й цілого світу, тим самим виховуючи шанобливе ставлення до творчих проявів та здобутків різних народів. Також в цьому переліку зазначений і прикладний аспект, який повинен знайти своє вираження на практиці у формі «вираження власних ідей, почуттів засобами культури і мистецтва...» [3].

На думку О. Савченко якісний перехід від знаннєвого до компетентнісного має позитивний вплив не лише на організацію освітнього процесу, а й на суб'єктність учня [4]. Нам також імпонує думка О. Заболоцької, яка трактує компетентність, як якісну характеристику, яка надає змогу на

практиці продемонструвати результат сформованості у суб'єкта ряду фахових компетентностей. У свою чергу Н. Дермельова та О. Ночовка, визначають компетентність, як характерну якість особистості, яка була сформовано за допомогою триєдиного комплексу знання, уміння та навички [1]. Особливої уваги в цьому випадку повинна заслуговувати здатність учня самостійно вирішувати різного роду завдання, в нашому випадку творчого спрямування. Запропоновані варіанти тлумачень відкривають різні аспекти поняття компетентність.

На наш погляд ключовим аспектом в формуванні запропонованої компетентності може стати композиторська творчість. Саме під час залучення учнів до композиторської діяльності відбувається поєднання та розвиток традиційних культуротворчих елементів. Композиторська творчість дає необмежені можливості для вчителя і є доступною для учнів з різним рівнем музичних здібностей. Ми погоджуємось з думкою Г. Пратт, яка зазначає, що цей вид творчості може складатися з декількох, за потреби, окремих видів діяльності зокрема таких, як імпровізація, аранжування, інтерпретація тощо [5].

Теоретичний аналіз наукових праць стосовно формування культурної компетентності учнів у процесі композиторської творчості в закладах загальної середньої освіти, а саме науково-термінологічного апарату надав змогу дійти висновку, що різні аспекти потрактувань лише відкривають багатогранність та невичерпність можливостей для всебічного творчого розвитку учнів. До перспективних напрямків подальшого дослідження запропонованої проблематики можемо віднести структурні особливості формування культурної компетентності учнів у процесі композиторської творчості в закладах загальної середньої освіти.

Література

1. Дермельова, Н., Ночовка, О. Шляхи формування мистецтвознавчої компетентності майбутніх учителів початкових класів. Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2014, 10 (3). С. 162–167.
2. Дмитрієва О. (2018). Композиторська школа у дискурсі музичної культури. URL: <http://mystukr.mari.kiev.ua/article/view/152368>
3. Державний стандарт базової середньої освіти. URL: <https://www.kmu.gov.ua/npas/pro-deyaki-pitannya-derzhavnih-standartiv-povnoyi-zagalnoyi-serednoyi-osviti-i300920-898> [Дата звернення: 08.10.2023]
4. Савченко, О. Упровадження компетентнісного підходу в початкову освіту: здобутки і нерозв'язані проблеми. 2014, Рідна школа. 4–5 (квітень–травень). С.12-16

5. Pratt, G. Performing; composing; listening and appraising, in: G. Pratt & J. Stephens Teaching music in the National Curriculum Oxford, Heinemann, 1995. p. 73-89.

Алла Волканова

*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»*

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «АСОЦІАТИВНО-ОБРАЗНЕ МИСЛЕННЯ» В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ

Постановка проблеми. Виявлення та розвиток творчих здібностей учнів виступає одним із основних завдань сучасного закладу загальної середньої освіти. До однієї зі складових творчих здібностей відноситься образне мислення. Виховання людини, котра мислить нестандартно, легко розв'язує поставлені перед собою завдання у світі, який змінюється на постійній основі, може бути реалізоване у результаті розвитку творчого потенціалу, який здійснюється у ході розвитку образного мислення. Система освіти, яка сформована в Україні, приділяє істотну увагу розвитку раціонально-логічного мислення школярів, часто протиставляючи його образному та відводячи йому другорядну роль в навчальному процесі. Проте, в світлі нової концепції освіти, у відповідності до якої було проголошено верховенство духовного розвитку особистості, пріоритет культурних цінностей, неабияке значення у структурі навчально-пізнавальної діяльності відіграє асоціативно-образне мислення, котре забезпечує цілісність та контекстуальність сприйняття об'єктів пізнання, збагачує духовну сферу людини. За нинішнього етапу науково доведено, що від ступеня розвитку асоціативно-образного мислення знаходиться в залежності успішність учня у навчальній діяльності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання асоціативно-образного мислення у вигляді складного багатокomпонентного утворення повсякчас цікавить науковців різноманітних галузей наук, які досліджують людину: з точки зору філософського аспекту дане питання вивчали Ю. Б. Борін, Л. Т. Левчук й інші, з психологічного – І. С. Якиманська, Л. С. Виготський, П.

Я. Гальперін, С. Л. Рубінштейн, у педагогіці мистецтва – Л. М. Масол, Е. П. Печерська, Л. В. Кожевнікова, Л. В. Григоровська й інші. Не дивлячись на значущість проблеми розвитку асоціативно-образного мислення, у наукових дослідженнях музико-педагогічного спрямування сутність поняття «асоціативно-образне мислення» є маловивченим, що обумовлює актуальність дослідження.

Мета дослідження полягає у розкритті сутності поняття «асоціативно-образне мислення» на основі аналізу наукових досліджень музико-педагогічного спрямування.

Методи дослідження: метод аналізу музико-педагогічної літератури; метод логічного узагальнення – для формулювання власного узагальненого розуміння сутності поняття «асоціативно-образне мислення» .

Виклад основного матеріалу дослідження. Проблема мислення виступає однією із найбільш вагомих у сучасних наукових дослідженнях. До специфічного виду мислення, згідно традиційної психології, відноситься образне мислення. Згідно думки А. А. Романюк, образне мислення трактується як «процес пізнавальної діяльності, який націлений на відображення істотних властивостей об'єктів (їх явищ, процесів, частин) та сутності їх структурного взаємозв'язку» [9, с. 219]. Зазначеного впливає, що головним змістом образного мислення виступає оперування вже наявними образами. У відповідності до способів оперування запасом накопичених образів, науковці виокремлюють наступні різновиди образного мислення: «предметно-наочне; варіативно-образне; синтетично-образне; символічно-образне; асоціативно-образне» [1; 5]. Представлені варіанти класифікації видів образного мислення вважаються умовними, так як образне мислення, подібно до мислення взагалі, представляє «багатоплановий та паралельний процес, який передбачає можливість взаємодії всіх різновидів мислення водночас» [5].

Згідно з твердженням К. Бакановської, «мислити образно – означає мислити метафорично, асоціативно» [1]. Авторка відзначає, що «значення асоціацій із погляду розвитку образного мислення визначається тим, що через останні виявляються певні ціннісні орієнтації, смисли, настанови тієї або іншої особистості. Асоціації опосередковують зв'язок образу із об'єктивною дійсністю, встановлюючи його співвідношення із різноманітними явищами». К. Бакановська підсумовує, що «в ході образного мислення асоціації виконують роль посередника між первинним образом (образом сприйняття) й подальшими етапами його осмислення, становлять наче перехідний момент від чуттєвого ступеня засвоєння образного змісту предмета або явища до раціонального» [1]. З окресленого впливає, що асоціативно-образне мислення виступає різновидом образного. Так, асоціативне мислення являє собою мислення на базі

асоціацій, водночас як асоціація представляє зв'язок між двома чи більше явищами (словами, предметами, ідеями, почуттями тощо), при котрих оновлення одного із них спричиняє появу іншого.

Є. О. Лодатко, а також і І. С. Федів тлумачать асоціативно-образне мислення у вигляді «сукупності способів та процедур оперування образами предметів (об'єктів), окремі властивості котрих усвідомлюються за допомогою інформаційних асоціацій із вже дослідженими та відомими предметами (об'єктами)» [5; 10]. «Асоціативно-образне мислення – це найвищий ступінь пізнання людиною дійсності, чуттєвих відчуттів, сприйняття й уявлень в образах» [7, с. 49].

Л. В. Кожевнікова відмічає, що мова музики різниться від мови інших видів мистецтва високим ступенем абстрактності й узагальненості. Специфічною інтонаційною основою музики передбачається організація звуків так, аби у виконавців й слухачів останні викликали деякі асоціації й уявлення [4, с. 80].

Науковці наголошують, що здатність до поєднання різноманітної мистецької інформації виступає «основою творчої уяви зокрема і образно-асоціативного мислення як складової музичного мислення у цілому» [11].

З точки зору музичної педагогіки сутність асоціативно-образного мислення найповніше розкриває Е. П. Печерська, окреслюючи його як «генетично зумовлений, універсальний механізм цілісного сприйняття і відображення об'єктів пізнання завдяки художнім образам, які пов'язані між собою за принципом асоціювання (уподібнення, зіставлення, співвідношення й ін.) і які несуть певне смислове навантаження в художній системі твору» [6, с. 88].

Сутність поняття «асоціативно-образне мислення» в наукових дослідженнях у галузі музично-педагогічних наук полягає в інтеграції асоціативних та образних когнітивних процесів для сприяння глибшому розумінню музики.

Асоціативно-образне мислення являє собою «синтез асоціативного мислення, яке передбачає зв'язування музичних концепцій, моделей або елементів на основі спільних характеристик або відносин, та образного мислення, яке уможливорює творчість, передбачення нових можливостей і дослідження за межами традиційних підходів» [6, с. 141]. Образна інтерпретація охоплює використання символізму, образів, метафор або аналогічних уявлень для виведення глибших значень або емоційних зв'язків у музичному змісті. Зазначений комбінований підхід заохочує дослідників не лише аналізувати та інтерпретувати музичні структури та композиції, але й

творчо екстраполювати та передбачати потенційні застосування, вдосконалення та нові методології в музичній освіті.

До асоціативно-образного мислення звертались такі провідні педагоги як Г. Нейгауз, О. Гольденвейзер, Г. Коган, С.Фейнберг, Б. Яворский та інші, які зазначали, що розвиток асоціативно-образного мислення дає можливість більш повно зрозуміти специфіку відображення внутрішнього світу виконавця-інтерпретатора. Асоціації, уява, подання спроможні передати задум музиканта, надають допомогу при «виявленні образної виразності виконавського мистецтва, сприйнятті духовної інформації, інтуїції, до того ж, розширюють виразно-образотворчі можливості». У науковій доктрині музично-педагогічного спрямування відзначається, що асоціації є вагомими не самі по собі, а у вигляді «носіїв музичної ідеї, естетично-емоційного відношення» [11, с. 60].

В. Н. Петрушин, Д. К. Кірнарська, В.В. Медушевський розглядають асоціативно-образне мислення у вигляді змістовних меж художньо-образного мислення [4, с. 80]. Під останнім розуміється різновид асоціативно-образного мислення, який має зв'язок із тим або іншим видом мистецтва або із його синтезом; це «процес оперування думками й почуттями на основі сприймання художнього образу та особистого життєвого досвіду» [2].

Асоціативно-образне мислення приймає активну участь в процесі обробки інформації без застосування логіки. Процес запам'ятовування та розуміння відбувається на базі наявного досвіду школяра. Іншими словами, якщо у викладі нових фактів наявні знайомі моменти прямо або асоціативно пов'язані із добре засвоєним та зрозумілим матеріалом, такі знання засвоюються досить успішно.

До однієї із вагомих вимог до процесу розвитку асоціативно-образного мислення в освіті відноситься полімодальність застосовуваних образних засобів, коли образ, який транслюється від педагога до учнів, наповнюється стимулами різних чуттєвих модальностей – емоційної, слухової, тактильно-рухової, зорової [3]. Необхідно зазначити, що асоціативно-образне мислення досить широко застосовується у комунікативних процесах, у тому числі в інформаційному обміні в навчальному процесі, а також міжособистісних стосунках.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, у наукових дослідженнях музико-педагогічного спрямування науковці окреслюють асоціативно-образне мислення як змістовні грані художнього мислення, які утворюють інтеграцію двох типів – асоціативного та образного. Інтеграція двох типів мислення провадиться із взяттям до уваги специфіки сфери художньої діяльності. Загалом, можна узагальнити, що асоціативно-образне мислення представляє об'єднання асоціативного мислення, за яким

передбачається зв'язування музичних елементів, концепцій, чи моделей, ґрунтуючись на спільних характеристиках чи відносинах, а також образного мислення, за якого уможлиблюється творчість, передбачення нових можливостей й проведення дослідження поза межами традиційних підходів. Зазначений підхід поглиблює розуміння емоційних, культурних і виразних вимірів музики, забезпечуючи багатшу і всеосяжну основу як для наукового аналізу, так і для використання в навчальних цілях у сфері музики і педагогіки.

Перспективою подальших досліджень може бути розробка та оцінка конкретних методик викладання, які включають асоціативно-образне мислення в музичну освіту. Оцінка ефективності цих методик у покращенні розуміння, креативності та навичок критичного мислення учнів надасть цінну інформацію для оптимізації стратегій викладання, а також удосконалення навчальних програм.

Література

1. Бакановська, К. (2013). Психолого-педагогічні аспекти роботи над художнім образом студента-музиканта у виконавському процесі. Відтворено з <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2663>
2. Бісікало, О. В. (2011). Побудова ланцюга образів у межах моделі асоціативного образного мислення. Наукові праці Вінницького національного технічного університету, 2. Вилучено із <https://praci.vntu.edu.ua/index.php/praci/article/view/124>
3. Іваненко, І.М. (2019). Поняття «асоціація», «асоціативність» у сучасній лінгвостилістиці. Термінологічний вісник, 5, 84-89. Відтворено з https://iul-nasu.org.ua/pdf/termvisnik/terv_2019_5_12.pdf
4. Кожевнікова Л. В. (2022). Формування асоціативно-образного мислення майбутніх учителів у класі фортепіано. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, (200), 79-83. Відтворено з <https://pednauk.cuspu.edu.ua/index.php/pednauk/article/view/1086>
5. Лодатко, Є.О. (2013). Моделювання структури образного мислення. Актуальні питання природничо-математичної освіти: збірник наукових праць / Міністерство освіти і науки України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми: ВВП «Мрія», 1, 121–128. Відтворено з https://repository.sspu.sumy.ua/bitstream/123456789/1299/1/Lodatkо_Modeliuvannia%20struktury.pdf
6. Новосядла, І. С. (2021). Інтегративний підхід у музичному вихованні школярів (на прикладі вивчення фортепіанних творів українських композиторів). Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, (197), 138-143. Відтворено з <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-197-138-143>

7. Печерська, Е. П., & Шепельська, М. О. (2015). Формування художньо-образного мислення учнів у процесі вокально-хорової роботи. Наука і освіта: наук.-практ. журнал, 2, 84-91. Відтворено з <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/5293/1/18.pdf>
8. Писміченко, О., & Борисюк, З. (2021). Мобільно-розвивальні засоби формування художньо-образного мислення у студентів художньо-педагогічних факультетів. Український Педагогічний журнал, 3, 45–50. Відтворено з <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2021-3-45-50>
9. Романюк, А. А. (2017). Образне мислення в навчальній діяльності молодших школярів. Педагогічні науки, 83, 217-221. Відтворено з <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/709393.pdf>
10. Федів, І. С. (2018). Психологічний клімат на уроці та його вплив на розвиток асоціативно-образного мислення учнів. Всеосвіта. Відтворено з <https://vseosvita.ua/library/psihologicnij-klimat-na-uroci-ta-jogo-vpliv-na-rozvitok - asociativno-obraznogo-mislenna-ucniv-42965.html>
11. Шуай, Лю. (2022) Інтеграція різних видів мистецтва в процесі інструментально-виконавської підготовки майбутніх педагогів-музикантів. Наукові інновації та передові технології, 7(9), 53-64. Відтворено з <http://perspectives.pp.ua/index.php/nauka/article/view/1944>
12. Юдзіонок Н. М. (2011). Формування професійної компетентності майбутнього вчителя у музично-інтерпретаційній діяльності. (Дисертація кандидата педагогічних наук). Одеса. Відтворено з <http://www.dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/164/1/Юдзіонок%20Наталія%20Михайлівна.pdf>

Чжан Венлі

张文李

здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
第三名获得者 (教育和科学) 高等教育的持有者
南乌克兰国家师范大学 以乌申斯基命名的大学

对“歌手独立工作能力”概念的界定

(До визначення поняття «навички самостійної роботи вокаліста»)

Анотація. Стаття присвячена проблемі дослідження й формування навичок самостійної роботи студентів-вокалістів. З'ясовано, що у вокальному навчанні самостійна робота студентів – це необхідна складова професійної

освіти майбутнього співака, яка продовжує його навчання в класі та виховує вміння розробляти стратегії формування вокальних навичок задля подальшого професійного успіху й передбачає організацію навчальної діяльності таким чином, щоб отримати запланований результат у процесі роботи в позаурочний час. У статті самотійна робота розуміється як дієвий засіб для набуття студентами-вокалістами фахових знань, умінь і якостей, і тому має бути повинна бути усвідомлена ними, як обрана і внутрішньо мотивована діяльність.

Ключові слова: «студенти-вокалісти», «майбутні співаки», «майбутні викладачі вокалу», «самотійна робота», «навички самотійної роботи вокаліста».

抽象的

本文致力于声乐学生独立创作能力的研究与形成问题。研究发现，在声乐训练中，学生的独立工作是未来歌手专业教育的必要组成部分，它继续在课堂上学习，并教育他们制定声乐技能形成策略的能力，以取得进一步的职业成功和规定组织教育活动，以便在下班后工作的过程中获得计划的结果。在文章中，独立工作被理解为学生歌手获得专业知识、技能和素质的有效手段，因此应该被他们视为一种选择的、内在动机的活动。

关键词：“声乐学生”、“未来歌手”、“未来声乐教师”、“独立创作”、“歌手独立创作的技巧”。

在声乐教育中学生的独立工作涉及在课外工作中组织教育活动以达到预定的结果。

学生声乐的独立工作旨在形成一套必要的知识和技能，为他们提供独立、创造性和富有成效地处理各种流派、风格和方向的音乐材料、准备表演音乐作品并进行艺术表演的机会。在审查科学资料时发现，独立工作是歌手专业教育的必要组成部分，这可以继续他在课堂上的学习，并培养制定声乐技能形成策略的能力 - 进一步取得职业成功的策略。学生独立的独唱工作应该被他理解为一种选择的、内在动机的活动。

同时，它提供了以下几个方面：

- 了解自己工作的目标；
- 接受或设置教育性声乐表演或声乐方法任务；
- 及时分配教育负荷的独自组织能力；
- 在自我控制和自我评估的基础上调整自己的工作。

学生歌手在独立工作期间获得专业知识、技能和素质非常重要。

即：

1、乐理知识：歌手必须掌握音阶、和弦、曲式、音色、力度等乐理基础知识。这些知识可以帮助他们更好地理解音乐作品的结构和内容。 2、歌唱技

巧：歌手必须具备优秀的声乐技巧和歌唱技巧，包括呼吸、发声、吐字、语调等。掌握并运用这些技巧是成功歌唱的关键。

3、情感表达能力：歌手必须能够准确地理解和表达歌曲中的情感，并通过演唱向观众传达情感。他们必须具有敏锐的敏感性和表现力，以及对不同类型音乐作品的理解和感知能力。

4、拥有艺术表现手段：对于歌手来说，运用艺术表现手段的能力对于清晰、自信地展现声乐作品的艺术形象、通过力度、力量、音色、风格等方面的风格特征是绝对必要的。通过面部表情和肢体语言等，声音的情感色彩。明智地运用这些元素可以提高歌手的表演，让观众更好地理解并接受他的表演。

5、声音控制：歌手必须掌握控制声音的能力，包括音量控制、声音平衡、声音稳定等。这些技巧可以保证歌手在演唱时保持良好的声乐状态，避免出现疲劳、失声等问题。

6、自我推销能力：独立歌手还必须具备一定的自我推销能力，包括社交媒体的运用、宣传材料的制作和发布、与粉丝互动的能力等。

这些技能可以帮助他们更好地宣传自己的音乐和形象，并与观众建立良好的关系。

这些是声乐学生在独立创作声乐作品的过程中必须解决的一些主要任务。这些技能的发展和提高需要歌手的集中训练和系统练习。学生在独立创作的过程中，要自觉努力提高自己的艺术水平和声乐表演能力。

来源清单

- 1 李园园. 2016, 论美声唱法中的声情并茂[J].北方音乐, 36(04):161.
- 2 王轶雯. 2023, 美声唱法及其演唱技巧探讨[J].艺术评鉴, (02):51-55.
- 3 段英放. 2022, 美声唱法中气息与演唱的技巧研究[J].戏剧之家, (28):114-116.

Клим'юк Юрій-Станіслав,
здобувач третього рівня вищої освіти
кафедри фортепіанного виконавства
та педагогіки мистецтва;
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського

ОСОБЛИВОСТІ АКСІОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ І ХОРЕОГРАФІЇ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ

На різних етапах розвитку суспільства йде безперервна зміна цінностей в еволюційному режимі, але тільки на переломних етапах відбувається тотальна за масштабом та змістом зміна ціннісних систем. Саме в такий період, очевидно, вступив сучасний світ сьогодні, і саме в умовах євроінтеграції необхідне переосмислення цінностей у суспільному розвитку. Криза, що охопила практично всі етноси та регіони держави, характеризується сьогодні як глобальна і всеосяжна. Після кількох десятиліть перерви, суспільна думка знову звернулася до аксіосфери культури.

У сучасних словниках поняття «аксіологія» розглядається у якості філософської теорії загальнозначущих принципів, що визначають напрями людської діяльності і мотивацію людських вчинків. Але більш конкретне визначення даного поняття представлено в «Українському педагогічному словнику». В ньому «аксіологія» як наукова категорія представлена філософським вченням про матеріальні, культурні, духовні, моральні та психологічні цінності індивіда, колективу, суспільства щодо їх відношення до реального світу [Укр. Пед словн].

Звертаємо увагу на те, що у численних працях науковців гуманітарної сфери категорія «цінності» вважається однією з найважливіших для активності і розвитку людини в різні періоди її життя. Вона характеризує усе те, що не належить до природних явищ, але є важливим і значущим для особистості, тому стає метою прагнень і бажань. Зокрема Н. Ткачова, розглядаючи особистість, виділяє три основні складові - знання, завдання та емоційні установки. Вчена вважає, що знання є формою нашого відображення світу, завдання вражають загальну спрямованість індивіда, а емоційні установки дають унікальне забарвлення знанням і завданням [Ткачова, 2004: 57]

Зазначимо, що в галузі педагогіки це поняття розглядається з позиції компетентного підходу. Вчені розглядають «компетентність» у декількох аспектах: а) як систему знань і навичок, необхідних для здійснення ефективної професійної діяльності в умовах сучасного навчального процесу; б) уміння та здатність виконувати професійні обов'язки; в) реальна здатність досягти мети та результату професійної діяльності тощо [Бібік, 142-143]. Під «аксіологічною компетентністю» розуміють інтеграцію відповідного рівня професійних знань, умінь і навичок викладача, а також його особистісних цінностей та уподобань.

Аксіологічна компетентність є сполучною ланкою між мисленнєвим і практичним сприйняттям світу, так само як питання активних сторін людського життя визначаються зосередженістю на діяльності з точки зору розуміння, оцінки, використання багажу знань і духовних цінностей. Аксіологічно-компетентний напрямок у якості пріоритету сучасного навчального процесу зосереджує увагу на розкритті цінностей як істотно

сильних сторін особистості, її інтелектуальних, морально-духовних та мистецьких можливостей, що виражається в умінні вільно орієнтуватися в різноманітних ситуаціях. Освіта є основним чинником свідомого впровадження пріоритетних цінностей у суспільну свідомість через підготовку аксіологічної компетентності вчителів.

Наукові розвідки щодо методологічних підходів у галузі педагогіки мистецтва знайшли відображення у фундаментальних дослідженнях О. Отич, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Рудницької, О. Ребрової, Л. Паньків, Г. Шевченко, О. Щолокової. У їх працях підкреслюється, що визначальним принципом фахового навчання майбутніх учителів є підготовка всебічно освічених і кваліфікованих фахівців, спроможних компетентно виконувати свої професійні функції. При цьому вчені підкреслюють важливість застосування аксіологічного підходу в системі їх фахової підготовки і зазначають, що ціннісні орієнтації регулюють мотиваційну сферу; вони спрямовують інтереси та потреби, а також додають стійкості як педагогу так і учням, визначаючи їх поведінкові реакції.

Концептуальні положення щодо до формування ціннісної парадигми і системи ціннісних орієнтацій представлені також у ґрунтовних працях теоретико-мистецтвознавчого і хореографічно-практичного спрямування таких відомих українських вчених і педагогів-хореографів як В. Авраменко, М. Вантух, К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк, М. Загаркевич, А. Коротков, Ю. Станішевський та інші. Акцентуючи увагу на цінностях мистецької освіти, вчені відмічають необхідність спрямовувати зміст хореографічного навчання в аксіологічному контексті, що набуває особливого значення для розвитку здатності сприймати, оцінювати і творити у цій мистецькій галузі. В їх працях зазначається, що аксіологія в хореографічному навчанні виступає важливим компонентом гуманітарної парадигми. Це зумовлено тим, що життя людини в сучасних умовах розвитку суспільства набуває особливого значення. Вони підкреслюють, що в освіті твориться майбутнє життя наступних поколінь, тому важливо передавати їм в процесі навчання загальнокультурні та особистісні цінності, навчити цінувати прекрасне у навколишньому світі.

Аналіз та осмислення поглядів представлених вище вчених дозволяє звернутися до ціннісних аспектів пізнання творів мистецтва у хореографічній освіті і розглядати їх у якості стратегії, яка визначає перспективи подальшого вдосконалення навчального процесу, а також відкриває нові шляхи розвитку педагогічної майстерності з використанням педагогічних ресурсів для формування особистості у сфері хореографії.

Аксіологічна компетентність стає необхідною складовою педагогічної діяльності майбутнього фахівця в галузі хореографії, адже саме ця складова відображає ступінь його готовності до роботи з учнями, передачі знань, умінь та формування особистісних цінностей на високому професійному та методичному рівні. Але ціннісні орієнтації в галузі мистецької й зокрема хореографічно-педагогічної освіти мають свою специфіку. Майбутнього педагога може цікавити не тільки те, що відображається в свідомості, які причини спонукають до виникнення певного явища та законів його розвитку, але й яке значення вони матимуть для розвитку особистості з функціональної точки зору та з позицій формування фахових компетенцій.

Важливими особливостями аксіологічної компетентності вчителя хореографії є також розвиток емоційного інтелекту, формування фундаментального досвіду і емоційно-ціннісного ставлення до мистецтва. Саме розвиток аксіологічного сприйняття навколишнього світу за допомогою мистецтва сприяє формуванню творчої особистості. Відтак аксіологічну спрямованість фахової підготовки вчителів хореографії можна визначити як сукупність компетентностей, необхідних для успішного виконання професійної діяльності в галузі хореографічного мистецтва. Такі компетентності мають включати загальні, мистецтвознавчі знання, хореографічні вміння, навички та індивідуально-особистісні характеристики. Відповідно, професійність викладачів хореографії можна визначити як сукупність аксіологічних компетенцій, необхідних для успішного виконання професійної діяльності в галузі хореографічного мистецтва.

Враховуючи ці тенденції важливо, щоб фахова підготовка студентів в галузі хореографії набувала більшої аксіологічної спрямованості, адже саме вона стає базовою основою для ціннісного сприйняття творів хореографічного мистецтва.

Література

1. Вантух М.М. Українська хореографічна культура у сучасному державному процесі: стан, проблеми, перспективи/ матеріали науково-практичної конференції 28 жовтня 2003 р. К, 2003, с. 5-11.
2. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / Н.М. Бібік, Л.М. Ващенко, О.В. Овчарук, Л.І. Парашенко та ін. К., «К.І.С.», 2004.
3. Професійна освіта: Словник / укладач С. У. Гончаренко та ін. К: Вища школа, 2000, с. 149.
4. Падалка Г.М. Мистецька освіта студентської молоді: сучасні підходи. *Молодь в сучасному світі: морально-естетичні та культурологічні виміри.* К.,

2001, с. 188-192.

5. Рудницька О. Українське мистецтво у полікультурному просторі: навч. посіб. К., 2000, 208 с.

6. Ткачова Н. Історія розвитку цінностей в освіті: монографія. Харків: Видавн. центр ХНУ ім. В. Каразіна, 2004, 432 с.

7. Гончаренко С.У. (2011), Український педагогічний енциклопедичний словник. Вид. 2-ге. - Рівне: Волинські обереги. 552 с.

Bohdana Renk

State institution

“Southern Ukrainian National
University named after K. D. Ushinsky”

Supervisor: Iryna LEVYTSKA,

Candidate of Pedagogical Sciences

USE OF INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN VOCAL TRAINING OF HIGHER EDUCATION STUDENTS

Abstract. In the article, the author considers the experience of modern domestic and foreign scientists regarding the use of interactive technologies in the process of vocal training. The main aspects of the author's vocal techniques aimed at the development of future specialists in the field of musical art as creative, active, multifaceted individuals who gain knowledge as a result of independent search thanks to the creative educational environment created by the teacher are considered.

Keywords: vocal training, interactive technologies, author's methods, future specialists in the field of musical art.

ВИКОРИСТАННЯ ІНТЕРАКТИВНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ВОКАЛЬНОМУ НАВЧАННІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Анотація. У статті автор розглядає досвід сучасних вітчизняних та зарубіжних науковців щодо використання інтерактивних технологій у процесі вокального навчання. Розглянуто основні аспекти авторських вокальних методик, спрямованих на розвиток майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва як творчих, активних, багатогранних особистостей, які отримують знання в результаті самостійного пошуку завдяки створеного викладачем творчого освітнього середовища.

Ключові слова: вокальне навчання, інтерактивні технології, авторські методики, майбутні фахівці в галузі музичного мистецтва.

In the modern conditions of the development of pedagogical science, the requirements for a competent teacher of the new generation, in particular in the field of musical art, who can quickly adapt to new conditions, act actively, make effective decisions, etc., are put forward. In such a context, the problem of reorientation of artistic education in the realm of creative interaction of all participants in the educational process, aimed at attracting students to their own cognitive development, activating their creative potential, acquiring executive practical skills and abilities, actualizing creative thinking in the process of solving tasks, etc., arises.

The term "interactive" comes from the combination of two words: lat. inter – between, and actiw – active; the English word "interaction" is translated as interaction. The essence of interactive learning is that students in interaction with the educational environment do not receive ready-made knowledge from the teacher, but acquire it through independent search. Compared to traditional education, the activity of the subject of education comes first here, and the teacher creates the conditions for its implementation.

In the context of art education, let's pay attention to the use of interactive technologies in the process of vocal training. Usually, learning to sing is considered as a process of mastering the main mechanisms of voice production: acoustic (loudness, volume, vibrato, overtone and formant composition of sound, impedance, etc.); physiological (breathing, articulation, voice mobility, neuromuscular complex of singing motility, etc.); psychological and pedagogical (emotionality of perception and reproduction of a musical image in singing, conscious voice control, methods of vocal function development in children and adults). Together, they form the structure of specific professional mechanisms of voice production (Зотова, 2019).

Currently, there is a large number of author's interactive vocal techniques (L. Gavrylenko, O. Matveeva, O. Priadko, G. Stasko, etc.). In addition, in recent times, much attention has been paid to foreign vocal techniques, for example, by J. Estill, S. Porter, S. Riggs, and others.

Thus, the dominant factor of the organizational and methodological system of training specialists according to the method of H. Stasko is systematized educational and theoretical material on the basics of vocal pedagogy. It is aimed at the thorough mastery of the art of singing through the complex integrative function of the student's thinking, the performance of which contributes to a rational approach to singing with the reflexive coherence of the work of the performer's voice-forming organs, as a consciously controlled process of accumulating special knowledge and skills (Стацько, 2010, с. 67).

As is known, the pedagogical influence determines the high degree of the sensory and emotional sphere of the individual, the formation of his emotional and

value orientations and worldview positions, which are the basis of the social experience of humanity.

According to this, the methodological concept of O. Pryadko includes a theoretical and practical course of vocal training aimed, first of all, at the formation of a system of knowledge, abilities and skills related to the modern trends in the development of Ukrainian vocal pedagogy and the implementation of a three-unit structure of training: educational, educational and developing - on the basis of scientific and theoretical foundations of singing art. O. Pryadko emphasizes that the development of performing abilities and skills will take place more effectively thanks to the assimilation of the theoretical foundations of singing development, as well as the formation of the ability to "awareness of vocal actions due to the purposeful influence on the vocal-auditory regulatory sphere" of the acquirers (Прядко, 2012, с. 17).

Another, conceptual approach, developed by O. Matveeva, concerns the problem of developing vocal performance reliability (confidence) by means of indirect regulation of the emotional state of students in voice production classes and the development of the appropriate method of purposeful formation of the vocal and technical base.

The author proposed a method of improving the specifics of vocal-performance activity, which is connected with the introduction of so-called artistic training forms of preparing students for future creative-performance work and the development of recommendations regarding the content and structure of rehearsal classes, emotionally charged performance and the logic of the figurative "vision" of a vocal work.

The specified methodology contains the main four phases of the so-called "adaptive training" - the psychological readiness of a specialist: formation, development, improvement and consolidation, which are aimed at building confidence in one's capabilities; quality assimilation of the material; successful overcoming of executive and technical difficulties; "biased" adaptation to the action of stress factors during public speeches; consolidation of formed vocal and technical confidence (reliability) (Matveeva, 2010).

Each of the named authors considers singing as a potential powerful reserve for revealing the creative possibilities of the human body, which allows vocal art to reach a new cultural and creative level in the education of future generations.

J. Estill (Joe Estill) also relies on these principles in his scientific and pedagogical creative activity. EVT (Estill Voice Training) is a professional author's method of voice production, which consists of two courses: "Figures (exercises) for voice control" and "Combinations of figures for six voice qualities", designed to effectively combine the coordinated work of a healthy vocal apparatus with the

acquisition of a complex of technical skills vocal skills. The cooperation between the teacher and the student, according to the guidelines of the methodology, is organized without a dominant aspect, where the teacher demonstrates a wide range of technical possibilities of the voice, and the student himself decides how to use this practical-theoretical material. J. Estill's intensive methodology, which is based on scientific research, contributes to the optimization of the educational process and its structure, develops creativity and communication skills of students, the ability to make non-standard independent decisions, etc.

Analysis of J. Estill's methodology proved that its principles are based on four important components: understanding the anatomical structure of the voice - the key to its control; breathing should be free and interact with the rest of the components of the vocal apparatus that it meets on its way during exhalation; sound production begins before the sound appears (this is why muscle sensations are so important, because they not only precede the analysis of sound production itself, but also encourage and stimulate its improvement after analysis); the effectiveness of the technique takes place under the condition that it is divided into three main stages: technical skill, artistic skill and the "magic" of performance (Зотова, 2019, с. 231).

Therefore, the considered author's methods with an innovative nature are aimed at the development of the future specialist in the field of art as a creative multifaceted personality. Such scientific and pedagogical experience should take its proper place in domestic science and pedagogy, as proven, aimed at the effectiveness of the result and especially valuable in the acquisition of professional vocal education of future specialists in the field of musical art.

Literature

1. Зотова, В. (2019). Специфіка використання інтерактивних технологій у вокальному навчанні підлітків. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, 176, 231–237.

2. Матвеева, О. В. (2010). Методика формування вокально-виконавської надійності у майбутніх учителів музики. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

3. Прядко, О. М. (2012). Методика розвитку співацького голосу у майбутніх педагогів-музикантів. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ. Відновлено з: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/111/Priadko.pdf?sequence=3>.

4. Стасько, Г. Є., Шуляр, О. Д., Сливоцький М. Ю. (2010). Голос людини та вокальна робота з ним. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Тетяна Кукурінчук (Україна, м. Одеса,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет ім. К.Д.Ушинського»)
Науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор
Г.Ю.Ніколаї

РЕАБІЛІТАЦІЙНІ ФУНКЦІЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДЛЯ ПІДЛІТКІВ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ

Постановка проблеми. Сьогодні в умовах повномасштабної війни зросли нервово-психічні перевантаження. Від складних умов страждають всі українці. Проте, в окрему групу ризику, яка є чутливою до адаптаційних порушень психофізіологічного функціонування, потрапили підлітки, нервова система яких є вкрай чутливою, оскільки окрім традиційних ознак нерівномірності й суперечливості формування особистості останніх, додалися ще й зовнішні загрози життєдіяльності. У зв'язку з зазначеним, батьки мають робити все можливе аби зміцнити та підтримувати психічне та фізичне здоров'я своїх дітей. Сьогодні вкрай вагомим значення набувають такі види діяльності, що знижують тривожність, підвищують рівень стресостійкості, створюють загальну позитивну атмосферу, що допомагає знизити тривогу. Для підлітків доцільно підбирати корисну й цікаву художньо-творчу діяльність, для прикладу, таку, як спів у вокально-ансамблевому колективі, оскільки вокальне мистецтво може сприяти стабілізації емоційного фону і нормалізації психосоматичного статусу, що є вкрай важливим в умовах воєнного стану.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Важливості вокального мистецтва як терапевтичного засобу, в тому числі в умовах воєнного часу присвячені праці таких науковців як Т. Жирник [2], Л. Мазур [3; 4], А. Растригіна [6] та ін. У той же час, маловивченим лишається питання реабілітаційних функцій вокального мистецтва для підлітків умовах війни, що обумовлює актуальність дослідження.

Мета дослідження полягає у розкритті реабілітаційних функцій вокального мистецтва для підлітків в умовах воєнного стану в Україні.

Методи дослідження: метод аналізу наукової літератури і логічного узагальнення зібраної інформації, дедуктивний метод розумової діяльності для формулювання висновків.

Виклад основного матеріалу дослідження. Будучи невід'ємною частиною культури, мистецтво, глибоко формує свідомість людей, а також збагачує духовність суспільства, втілюючи вроджене бажання людини до вдосконалення світу через творчість.

Саме мистецтво виступає невіддільною складовою розвитку української спільноти. Останнє завжди відгукується на політичні події в Україні, будучи каталізатором патріотично загострених мистецьких ідей. До того ж, мистецтво наповнює вільний час вихованців соціально цінним змістом, задовольняє їх потреби й інтереси. Через окреслене, розвиток цивілізації знаходиться у тісному зв'язку з покращенням технологій, запровадженням нових форм не лише у виробництві, проте й в мистецтві та освіті [1, с. 29].

На жаль, запровадження воєнного стану та військова агресія в Україні призвели до підвищення рівня нервово-психічного стресу. Як наслідок, спостерігається зростання показників посттравматичного стресового розладу, депресії, тривожних розладів та посилення негативних емоцій – від страху та паніки до агресії й безпорадності [4]. Зростає вимога застосування реабілітації як «комплексу скоординовано проведених заходів психологічного, медичного, педагогічного й соціального характеру, спрямованих на відновлення здоров'я, психологічного статусу та спроможності до виконання фізичних функцій в осіб, які втратили такі можливості через захворювання чи травми» [5, с. 29]. Отже, доречно дослідити нові підходи до зміцнення фізичного й психічного благополуччя, розвитку емоційного інтелекту у молодих людей, дітей та батьків через мистецтво, а також мотивувати останніх розвивати компетенції у сфері здоров'я, таким чином закладаючи фундамент здорового суспільства. Вважаємо, що до одного із таких підходів відноситься музична терапія, зокрема вокалотерапія. Сьогодні у низці країн музична терапія є провідною терапевтичною та освітньою методикою [3].

Одним із можливих факторів, які сприяють стабілізації емоційного фону та нормалізації психосоматичного статусу дорослих і дітей, що знаходяться в умовах воєнного часу може бути терапія засобами музичного мистецтва. Музика впливає на людину двояко:

- 1) власними звуковими вібраціями, які приводять до резонансного коливання всі клітини й тканини організму через мікроколивання, що утримують разом ДНК;
- 2) смисловою інформацією, котра міститься в кожному музичному творі і виявляється слухачем як на підставі власного асоціативного життєвого досвіду, так і за допомогою підсвідомих емоційних реакцій [4].

Володіючи надпотужним комунікаційним потенціалом та виступаючи найбільш дієвим засобом міжособистісного духовно-творчого спілкування, музичне мистецтво має необмежені можливості задля корекції психоемоційних станів людини [6, с. 12].

Вокалотерапія, що відноситься до дуже популярного корекційного підходу, ґрунтується на цілеспрямованому використанні співу в профілактиці,

лікуванні й відновленні життєздатності організму. Співоча діяльність, закладена з ранніх етапів розвитку людини, відіграє вирішальну роль у формуванні свідомості, думок, відчуттів й почуттів, так як людський мозок природним чином асимілює спів від самого народження. Заняття вокалотерапією покращують роботу дихальної системи й зміцнюють усі життєво важливі органи, покращують пам'ять, пізнання та ритмічну координацію. Методи вокалотерапії застосовуються з метою як профілактики, так і лікування фізичних й психічних розладів (зокрема, депресії, фобій, неврозів, головних болей тощо), формування навичок емоційної саморегуляції [2].

До головної мети застосування вокальної терапії відноситься формування особистості на засадах гуманізму, розвиток художньо-естетичного смаку й творчих здібностей, спеціальних виконавських компетентностей, емоційного інтелекту засобами вокальної терапії з взяттям до уваги індивідуального підходу, який забезпечує варіативний складник початкової мистецької освіти. Методи вокалотерапії варто втілювати у мистецькій школі в межах освітнього процесу на уроках ансамблевого і сольного співу, інтегрованих з іншими мистецькими дисциплінами відкритих практичних семінарах для всієї родини, в різних формах позакласної роботи [3].

Роль вокальної терапії у реабілітації підлітків під час війни є вкрай важливою. Зазначена форма терапії застосовує цілосу силу співу і вокальних вправ з метою сприяння емоційному, фізичному і психологічному благополуччю, пропонуючи терапевтичний шлях для вирішення унікальних проблем і травм, з якими стикаються підлітки. Окреслимо реабілітаційні функції вокальної терапії для підлітків у воєнний час:

- у воєнний час підлітки часто борються з рядом інтенсивних емоцій, таких як страх, гнів, горе і тривога. Завдяки вокальній терапії забезпечується безпечно й структуроване середовище з метою вираження і опрацювання цих емоцій за допомогою співу. Надаючи голос власним почуттям, останні можуть працювати над своїми емоційними проблемами і віднайти відчуття звільнення та полегшення;

- сам процес співу може бути заспокійливим. Вокальна терапія включає вокальні техніки й дихальні вправи, що допомагають підліткам зменшити рівень стресу, тривожність, а також викликати стан розслаблення. Вказане є в особливості корисним у воєнний час, коли рівень стресу надзвичайно високий;

- заняття вокальною терапією заохочують підлітків розвивати життєстійкість, а також механізми подолання стресу. Зазначене вчить їх керувати стресом, справлятися з травмами і нарощувати власну емоційну силу.

Вказані навички мають вирішальне значення для їх спроможності долати виклики воєнного часу і сприяти посттравматичному зростанню;

- участь у групових заняттях з вокальної терапії дозволяє підліткам поліпшити власні соціальні й комунікативні навички. Вказане надає останнім платформу для взаємодії з однолітками, налагодження зв'язків, до того ж, покращує їх спроможність співпрацювати і працювати в команді – вирішальний аспект реабілітації і реінтеграції в суспільство після війни;

- вокальна терапія заохочує підлітків до творчого самовираження через спів. Зазначене творче самовираження допомагає останнім набутти впевненості в собі і самоповаги, що надає їм можливість подолати психологічні наслідки війни і поновити позитивне самосприйняття;

- завдяки вокальним вправам й правильній дихальній техніці, вокальна терапія зміцнює фізичне здоров'я підлітків. Вокальна терапія зміцнює їх дихальну систему, поліпшує життєву ємність легенів, а також підтримує загальне фізичне благополуччя, що є життєво вагомим у складних умовах воєнного часу;

- заняття вокалом сприяють когнітивному розвитку підлітків. Останні поліпшують пам'ять, концентрацію уваги та когнітивні навички, сприяючи розвитку гостроти розуму, навіть серед хаосу і викликів воєнного часу;

- вокальна терапія пропонує цілісний підхід до зцілення травми й подолання симптомів посттравматичного стресового розладу (ПТСР). Терапевтичні заняття та спів допомагають підліткам пережити травматичний досвід та зменшують вплив травм на їх життя [6; 7].

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, вокальна терапія виступає цінним та вагомим інструментом у процесі реабілітації підлітків в умовах воєнного часу. Нею забезпечується багатогранний підхід до зцілення, що охоплює емоційне самовираження, зниження стресу, підвищення життєстійкості, поліпшення фізичного здоров'я та когнітивний розвиток, що, зрештою, сприяє їх відновленню та реінтеграції у післявоєнне суспільство. Перспективою подальших досліджень може бути розробка авторських навчальних програм із застосуванням вокалотерапії для реабілітації як підлітків і дорослих, так і військовослужбовців.

Література

1. Дорошенко, Т. В., Солдатенко, & О. І., Силко, Є. М. (2022). Інноваційна та дослідно-експериментальна діяльність у сфері освіти і мистецтва в умовах воєнного стану. Мистецтво та освіта: новації і перспективи: матеріали III

Всеукраїнської науково-практичної конференції (з міжнародною участю) (8 грудня 2022 року, м. Чернігів), 29-32.

2. Жирник, Т. С. (2021). Формування здоров'язбережувальної компетентності дошкільників в процесі вокалотерапії. На Урок: освітній проект. Відтворено з <https://naurok.com.ua/formuvannya-zdorovyazberezhuvalnokompetentnosti-doshkilnikov-v-procesi-vokaloterapii-262825.html>

3. Мазур, Л. В. (2009). Використання музичної терапії у формуванні особистості учня на уроках музики. Наша школа: науково-методичний журнал, 5–6, 35–38.

4. Мазур, Л. В. (2022). Вокальна терапія у мистецькій школі в умовах війни (авторська навчальна програма). Всеосвіта: Національна освітня платформа. Відтворено з <http://vseosvita.ua/2.d5og>

5. Павлик, Н. В. (2020). Психологічний супровід військовослужбовців, спрямований на психологічну реабілітацію постстресових психічних розладів: метод. посіб. Київ.

6. Растригіна, А., Дьомін С., & Дьомін К. (2021). Вокально-хоровий спів як арт-терапевтичний засіб у професійній підготовці майбутніх педагогів-музикантів. International Scientific Conference «Un tocco di scienza e arte»: Science Bulletin, 11–22.

7. Широка, А., & Гумен, І. (2022) Творчість як спосіб розвитку життєстійкості. Відтворено з <https://health.ucu.edu.ua/news/tsilyushha-sylamystetstva-v-suspilno-orientovanomu-navchanni/>

Аліна Полюхіна

(Україна, м. Запоріжжя,

Бердянський державний педагогічний університет)

Науковий керівник - доцент, кандидат

педагогічних наук Олена Мартиненко

ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД У НАВЧАННІ ДІТЕЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Введення воєнного стану в Україні суттєво вплинуло на умови навчання дітей в закладах позашкільної освіти. Частина позашкільних закладів вимушено перейшла на он лайн або змішаний формат навчання. З одного боку, це дозволяє забезпечити безпечне навчання учасників освітнього процесу, а з іншого, знижує мотивацію до відвідування гуртків та, як наслідок, погіршує результативність засвоєння змісту освітньої програми або зменшення контингенту здобувачів позашкільної освіти. Актуальним стає пошук

нестандартних форм та методів навчання, спрямованих на досягнення завдань програми за якою працює колектив. Одним з напрямів урізноманітнення навчання хореографії в закладах позашкільної освіти може стати впровадження інтеграції.

Інтегроване навчання можна представити як комплексне, бо інтеграція – це об'єднання чого-небудь у єдине ціле. Інтегроване навчання в системі освіти розглядали Л. Ніколенко, О. Рева, В. Шпак, О. Зубарева, Н. Божко, Л. Доюровольська, О. Прищепата ін. Так, Т. Буряк стверджує, що використання термінів «інтеграція», «інтегративність», «інтегративний підхід» – застосовується в психолого-педагогічній літературі надто вільно. Частіше за все дані терміни виступають наукоморфними синонімами слів «поєднання», «єдність», «комбінація», «сума» явищ та процесів, які відбуваються в одному контексті [1, с. 55].

Останнім часом науковцями та практиками висвітлюється окреслена проблематика і в мистецькій сфері, зокрема, в хореографічному мистецтві. Так, О. Зубарева зазначає, що саме інтегрований підхід у викладанні мистецьких дисциплін сприяє вихованню у дитини здібності сприйняття і правильного розуміння прекрасного, розвитку естетичних поглядів, смаків і почуттів, що мотивує учня брати участь у створенні прекрасного в мистецтві та житті [2, с. 64]. О. Мартиненко наголошує на важливості впровадження інтегративного підходу в зміст хореографічного навчання з метою змістовної наповнюваності занять, підвищення пізнавальної активності дитини та активізації мотивації до навчальної діяльності через міжпредметні зв'язки зі шкільною та дошкільною програмою навчання [3]. А. Полякова стверджує, що інтеграція музично-ритмічного виховання є невід'ємною складовою хореографічного навчання та інтегрує у собі прояв музичного та хореографічного мистецтв. Інтеграція сприяє розвитку індивідуальних творчих здібностей здобувачів освіти, формує творче мислення, актуалізує творчу самореалізацію [4, с. 125].

Діяльність педагога у сфері мистецтва надзвичайно складна. Ще складнішою вона стає за впровадження інтегративної освіти, що детермінує необхідність не просто значного професійного зростання, а й широкої художньої ерудиції, високої педагогічної майстерності та формування готовності до перманентних змін, безперервної освіти й самоосвіти [2, с. 67]. Розв'язання цих проблем може вимагати співпраці педагогів, залучення додаткових ресурсів та впровадження інтегративного підходу в систему позашкільної хореографічної освіти.

Метою даної статті є визначення обізнаності керівників хореографічних колективів (гуртків) проблематикою впровадження інтегративного підходу в зміст хореографічного заняття.

Задля виявлення інтересу керівників хореографічних колективів (гуртків) до теми інтеграції, ми провели анкетування, яке складалося з 11 питань. Серед 15 респондентів з різним досвідом роботи, які працюють в колективах різного спрямування, 80% знайомі з поняттям «інтеграція». Серед опитаних керівників більшість не обмежується лише теоретичним розумінням інтегративного підходу, а й успішно застосовує його в практичній діяльності. Значна кількість опитаних інтегрує хореографію з танцювальною терапією, іноземною мовою та образотворчим мистецтвом. Покращення фізичного стану через танцювальну активність, розвиток та підтримка емоційного стану та самопочуття через танцювальну терапію, а також розширення культурних та мовних компетенцій через іноземну мову – це важливі переваги не лише інтегрованого підходу та шляхи вирішення актуальних завдань освітньої галузі. Останнім часом набуває актуальності інтеграція фітнесу та хореографії, про що також наголошували у відповідях респонденти.

На основі аналізу анкет, ми окреслили труднощі, які виникають у керівників хореографічних колективів при впровадженні інтегративного підходу в зміст хореографічних занять:

1. Недостатня освіченість з окресленої проблематики та не чітке розуміння поняття «інтеграція». Наявність правильної освіченості серед педагогів та керівників щодо інтегративного підходу є важливою для успішного впровадження його в навчання хореографії.

2. Відсутність часу на адаптацію та оновлення програми з позиції інтегративного підходу. Це досить поширена проблема, оскільки впровадження інтегративного підходу може вимагати перегляду і оновлення освітньої програми.

3. Обмеженість методичного інструментарію щодо впровадження інтегративного підходу в зміст хореографічних занять.

4. Пошук особистісних ресурсів для педагогічного зростання. Збереження власної ресурсності внаслідок швидкої зміни освітніх завдань в умовах воєнного стану в Україні.

Отже, впровадження інтегративного підходу може розглядатися як освітній виклик, який натомість має безліч переваг. Важливо розуміти, що це інноваційний підхід, який може значно покращити якість навчання і розвитку учасників хореографічних колективів. Освітня інтеграція – це інтеграція в життя, основною метою якої є успішна соціалізація дитини. Завдяки інтегративному підходу, можна створити більш комплексне та глибше навчання, що враховує різні аспекти розвитку особистості. Також важливо зрозуміти, що труднощі впровадження нового підходу часто є тимчасовими, і з

часом, з відповідними ресурсами та підтримкою, вони можуть бути подолані задля успішного майбутнього УКРАЇНИ.

Література

1. Бубряк Т.Ю. Інтегративний підхід у проектуванні професійної життєдіяльності особистості. *Актуальні проблеми психології*. 2014. Т. 7. Вип. 36. С. 51-58.

2. Зубарева О. Г. Інтеграція дисциплін художньо-естетичного циклу в початковій школі як мотивація учнів до пізнання світу. *Інноваційна педагогіка*. 2020. № 25. Т. 1. С. 63-68.

3. Мартиненко О.В. Особливості роботи керівника хореографічного колективу в умовах воєнного стану. *Естетичні засади розвитку педагогічної майстерності викладачів мистецьких дисциплін : матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Умань, 28 квіт. 2022 р.) / МОН України, Уманський держ. пед. унт імені Павла Тичини, Ф-т мистецтв; [редкол.: Терешко І. Г. (голов. ред.), Побірченко О. М. (відпов. ред.), Бикова О. В. [та ін.]. Умань : ВІЗАВІ, 2022. С.57-63.*

4. Полякова А. Інтеграція музично-ритмічного виховання молодших школярів у хореографічне навчання: URL: <http://surl.li/deoen> (дата звернення: 02.11.2023).

Олена Овчаренко-Пешкова,
Криворізький державний педагогічний університет
(Україна, м. Кривий Ріг)

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА КОМПЕТЕНТНІСТЬ УЧНІВ»

Інтенсивний рух світової спільноти до науково-технічного прогресу, євроінтеграційні культурні й освітні реформи в Україні зумовлюють необхідність формування мистецької компетентності учнів закладів загальної середньої освіти, здатних до творчо-пізнавальної і художньо-практичної діяльності у визначеному виді мистецтва. Важливою складовою структури компетентностей, що опановується учнями на уроках музичного мистецтва є художньо-творча компетентність. Для осягнення значення формування зазначеної компетентності, нами було проаналізовано такі поняття: художня, творча та художньо-творча компетентність.

Дослідники пов'язують художню компетентність зі здатністю учня самостійно вирішувати завдання, що пов'язані з художнім сприйняттям,

інтерпретацією творів мистецтва різних видів і жанрів, а також зі знаннями і вміннями в різних видах художньої діяльності. Так, Л. Масол трактує художню компетентність як здатність особистості керуватися набутими художніми знаннями та навичками, а також як вміння користуватись отриманим досвідом у власній діяльності згідно з універсальними загальнолюдськими естетичними цінностями та особистими духовно світоглядними позиціями [2, с. 246].

Під творчою компетентністю науковці розуміють здатність учня вирішувати типові та незвичайні завдання музичного навчання залежно від ситуації нестандартними способами. Така компетентність визначає вміння особистості генерувати ідеї, висувати гіпотези, фантазувати, асоціативно мислити, бачити протиріччя, переносити знання та вміння у нові ситуації, долати інертність мислення, висувати судження, критично мислити [1, с. 32]. Дослідник у галузі художньої педагогіки М. Пічкур розуміє творчу компетентність як універсальну характеристику митця, яка пов'язана з оволодінням законами мистецтва, вдосконаленням власної майстерності [4, с. 86].

Тож, реалізація творчого потенціалу учня може бути успішною за умови сформованої художньо-творчої компетентності. Вивченням феномену художньо-творчої компетентності засобами музичного мистецтва займались такі дослідники, як: М. Білецька, О. Гайдамаки, В. Гришко, Л. Масол, І. Молостова, О. Семенова, Я. Сопіна та ін.

Науковці (К. Зуб, Л. Масол, О. Гайдамаки) пов'язують поняття художньо-творчої компетентності з такими означеннями, як: художня діяльність, художньо-творчий процес. Такої ж думки дотримується І. Молостова, яка визначає художньо-творчу діяльність як процес індивідуального осмислення людиною культурних змістів і цінностей. На думку дослідниці, художньо-творча компетентність формується через оволодіння художньо-інтерпретаційними вміннями [3].

Близькою до нашого розуміння є позиція дослідниці О. Семенової, яка акцентує, що сутність художньо-творчої компетентності полягає в здатності особистості генерувати оригінальні ідеї та втілювати їх у матеріалі відповідними засобами на основі володіння вербально-образною, образно-стильовою, стратегічною та продуктивно-образною компетентностями [5, с. 194].

Отже, художньо-творча компетентність сприяє реалізації потреби особистості учня у духовному розвитку та виявленні її творчого потенціалу. Саме така компетентність забезпечує набуття досвіду власної художньо-творчої діяльності й реалізації здібностей, уяви, фантазії, художнього мислення тощо.

Література

1. Гуманізація процесу навчання в школі: навчальний посібник / за ред. С. П. Бондар. 2-ге вид., доповн. Київ : Стилос, 2001. 256 с.
2. Масол Л. М. Загальна мистецька освіта : теорія і практика. Київ, 2006. 431 с.
3. Молостова І. Художньо-інтерпретаційна компетентність як професійно значима Художественно-интерпретационная компетентность как профессионально значимая характеристика современного педагога-музыканта. URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvenno-interpretatsionnaya-kompetentnost-kak-professionalno-znachimaya-harakteristikasovremennogo-pedagoga-muzykanta/viewer>.
4. Пічкур М. Оволодіння засобами композиції – об’єктивна передумова формування художньо-творчої компетентності майбутнього дизайнера. *Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти : здобутки, проблеми та перспективи*. Умань : ПП Жовтий О. О., 2012. С. 86–89.
5. Семенова О. Сутність та специфіка художньо-творчої компетентності як запорука професіоналізму вчителя образотворчого мистецтва / Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2014. № 10 (3). С. 190-196.
6. Явоненко М. Творча компетентність особистості як запорука її життєвого успіху. URL : <http://tdo.at.ua> (дата звернення: 04.10.2023).

Наталія Ашихміна,

кандидат педагогічних наук, доцент;

ДЗ «Південноукраїнський

національний педагогічний університет

імені К.Д. Ушинського; Україна, м. Одеса

АКСІОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Динаміка розвитку сучасного суспільства сприяє переосмисленню проблеми цінності, що зумовлює інтенсивний розвиток аксіологічного підходу в освітній галузі. Підготовка молоді до самостійної професійної діяльності має високий духовний сенс. У системі освіти «народжується» майбутнє людського суспільства та створюються нові соціокультурні цінності.

Психолого-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва, а також формування його професійних та фахових компетенцій передбачають створення умов гуманістичного освітнього простору, фундаментом якого може стати педагогічна аксіологія. Ряд дослідників

(М. Боришевський, В. Вихрущ, С. Лупаренко та багато ін.) вважають можливим під час підготовки фахівців для освітніх закладів у рамках вивчення педагогічних дисциплін спеціально виділити в якості методологічної основи аксіологічний підхід.

На думку сучасних учених, сутність освіти визначається цінностями. Сформоване ціннісне ставлення до світу у широкому розумінні є основним змістовим ядром і стратегічним напрямом виховання та освіти [2].

У наш час актуальною залишається проблема розвитку аксіологічного потенціалу особистості здобувача в освітньому середовищі закладу вищої освіти. Протягом студентських років відбувається інтенсивний синтез сукупності та ієрархії мотивів, сили емоційно-вольового порядку, які забезпечують досягнення життєвих цілей, а також визначення ціннісних орієнтацій. Ці орієнтації є ключовими показниками рівня розвитку духовності особистості та визначають спосіб її залучення до цінностей культури через формування внутрішнього суб'єктивного світу [1].

Ураховуючи вищезначене, можна зробити припущення, що ключовими рисами аксіологічного потенціалу майбутнього вчителя музичного мистецтва є:

- синтез знань, формування системи ціннісних відносин та регулювання сил емоційно-вольового порядку у процесі фахової підготовки;
- детермінованість, що передбачає наявність діалогу фахових цінностей та їх взаємодію;
- відносна стійкість, яка виявляється в здатності здобувачів «переносити» свої переконання, принципи, норми та ідеали у процес фахової підготовки;
- поліфункціональність, яка є однією з сутнісних характеристик аксіологічного потенціалу особистості майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Креативна орієнтація, що розкриває індивідуальність майбутнього фахівця та служить засобом самореалізації, утілюється в системі ціннісних орієнтацій, яка формується під час фахової підготовки здобувачів. Ця система базується на усвідомленні музики та музично-педагогічної освіти як «світу» музично-педагогічних цінностей, що постійно розвиваються. Вона виражається у:

- сформованій пізнавальній потребі та ціннісному осмисленні музики й мистецької освіти;
- розумінні особистості учня як ціннісної центрації музично-педагогічного процесу, а також визначенні майбутнім учителем музичного мистецтва місця власного «Я» в музично-педагогічній реальності;
- набутті здатності до синтетично-діалогового спілкування як способу створення аксіосфери в художньо-освітньому просторі.

Слід звернути увагу на те, що формування ціннісних орієнтацій в майбутніх учителів музичного мистецтва базується на принципі творчої взаємодії між музикою (об'єктом пізнання), викладачем та здобувачами (колективними суб'єктами). У процесі взаємодії виникає специфічна аксіосфера, де розвиваються та зберігаються музично-педагогічні цінності.

Суть фахової підготовки вчителя музичного мистецтва виражається у таких аксіологічних аспектах:

- осмислення музики як процесу створення та функціонування музично-освітніх цінностей;

- реалізація принципу ціннісної взаємодії між об'єктом та колективним суб'єктом пізнання в художньо-освітньому процесі;

- «обмін цінностями», який передбачає взаємне «збагачення» цінностями суб'єктів художньо-освітнього процесу.

Отже, процес ціннісного розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки повинен бути спрямований на систематичний та цілеспрямований рух від пізнання та ціннісного осмислення фахових знань до продуктивного діалогу. Цей діалог сприяє набуттю особистісних смислів, асиміляції професійних та фахових цінностей, а також усвідомленню універсальних загальнолюдських, національних і духовних цінностей.

Література

1. Боришевський, М. Й. (2010). Дорога до себе : Від основ суб'єктності до вершин духовності : Монографія. Київ : Академвидав,. 416 с.
2. Вихрущ, В. О. (2019). Механізми аксіології сучасної педагогіки: спроба системного аналізу. *Педагогічні науки*. 2019. №87. С. 9-15. <https://ps.journal.kspu.edu/index.php/ps/article/view/4218>.

В'ячеслав Дашковський,
професор; Одеська національна музична
академія імені А. В. Нежданової
Україна, м. Одеса

**ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ З
МАЙБУТНІМИ ФАХІВЦЯМИ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В
ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАНОЛІ ПІДГОТОВКИ**

Вивчення поліфонічних творів у процесі фортепіанної підготовки відіграє важливу роль у формуванні фахової компетентності майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва. Це дозволяє студентам розвивати не лише технічні навички та вміння, але й вдосконалювати музичне мислення, пам'ять, слух тощо.

Ключовою характеристикою поліфонії є наявність кількох мелодійних ліній, що звучать і розвиваються одночасно. Це визначає основні завдання здобувачів під час роботи над поліфонічними творами: слухати і «вести» кожний голос окремо, а також розуміти взаємодію всіх голосів у контексті їх взаємозв'язку. На жаль, більшість майбутніх фахівців вирішують означені завдання з помилками. Це пояснюється тим, що викладачі, ймовірно, не завжди достатньо акцентують увагу студентів на значущість та виразність поліфонічних творів, а фокусуються переважно на технічних аспектах виконання [1].

Слід зазначити, що робота над поліфонічними творами передбачає:

- багатоплановість мислення (вміння аналізувати та розуміти кожний голос окремо, а також їх взаємодію в контексті твору);
- концентрацію уваги (здатність утримувати концентрацію на кількох музичних лініях одночасно, звертаючи увагу на їх взаємодію);
- гнучкість сприйняття «індивідуальності» кожного голосу (здатність виділяти та виражати унікальні характеристики кожного голосу);
- єдність відчуття горизонталі і вертикалі фактури (вміння поєднувати різні музичні шари в гармонічній та логічній спосіб);
- сприйняття «звукової перспективи» (розуміння та відчуття просторових відносин всього поліфонічного матеріалу).

Означені навички та вміння допомагають виконавцеві ефективно та виразно виконувати поліфонічні твори, дозволяючи їм виявити глибоке розуміння та інтерпретацію комплексної структури творів.

Під час роботи над контрастною поліфонією рекомендується працювати зі здобувачами, враховуючи такі методичні аспекти:

- *вивчення аплікатури*: ретельно продумати аплікатуру, щоб забезпечити точність та чіткість виконання поліфонічного тексту;
- *робота над кожним голосом окремо*: вивчати, інтонувати, проспівувати та виконувати кожного голосу окремо;
- *виконання прикрас*: зосереджувати увагу на роботі з прикрасами, такими як мелізми та групето;
- *ансамблева гра з викладачем*: виконувати поліфонічні голоси разом із викладачем для розвитку відчуття та слухання поліфонічної тканини);

- *проспівування голосів по черзі*: по черзі виконувати кожний голос, зосереджуючи увагу на кожній поліфонічній лінії;

- *гра з підсиленою динамічною контрастністю*: виконувати твір з підсиленою динамічною контрастністю голосів.

В імітаційній поліфонії мелодія-тема або її фрагмент послідовно розгортається в різних, але однаково важливих голосах. Цей вид поліфонії охоплює такі форми, як канон, інвенція та fuga.

Імітаційна поліфонія, безумовно, складніша, ніж контрастна, оскільки в ній голоси є більш самостійними та безперервно «рухаються» та розвиваються. Робота над такою поліфонією розпочинається з ретельного вивчення теми: її ритмічного малюнку, інтонацій, фразування, артикуляції та звуковедення, а тільки потім відбувається порівняння проведення теми в кожному з голосів [2].

Перехід до вивчення двоголосся в одній руці вимагає від здобувачів ретельного планування аплікатури, чіткої динамічної диференціації та попереднього виконання голосів двома руками.

Під час подальшої роботи над поліфонією, викладач і майбутній фахівець можуть грати в дуеті, випробовуючи всі можливі варіанти комбінацій голосів (гра одного голосу і виконання іншого; гра обох голосів і спів одного з них по черзі тощо).

Означені вищі методичні прийоми допоможуть здобувачам систематично формувати та розвивати необхідні навички для грамотного виконання поліфонічних творів.

Отже, досягнення високого професійного рівня у виконанні поліфонічної музики стає можливим завдяки поступовому, плавному та неперервному розширенню знань та вдосконаленню поліфонічних навичок. Слід додати, що впровадження інноваційних методів викладання фортепіанних дисциплін, які доповнюють традиційні підходи, сприятиме розширенню можливостей сучасного художньо-освітнього процесу і покращить уміння здобувачів виконувати поліфонічні твори.

Література

1. Умрихіна О. Художньо-педагогічний аналіз поліфонічних творів як необхідна складова фахових умінь майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Перспективи та інновації науки. Серія: Педагогіка*. 2021. № 5. С.606-613.

2. Хань Ле. Сутність та структура поліфонічно-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2018. № 24. Ч.2. С. 170-176.

Ван Чень,

здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»;
викладач Дилянського університету (Китай)

ФЕНОМЕН ДРАМАГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ДОСВІДУ У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ

Підготовка майбутніх викладачів вокалу передбачає навчання співу оперних творів. Це складний процес, оскільки потребує спеціального драматичного досвіду. У науковому дискурсі застосовують поняття «досвід» відповідно до фахової підготовки співака, з урахуванням його професійної ментальної специфіки. Уваги слугує дослідження О.Оганезової-Григоренко (2009) про менталітет вокалістів. Поняття художньо-виконавського досвіду суголосні з поняттями вокальної художньо-виконавської підготовки. Відповідно до зазначеного явища фахового змісту розкривається й відповідне поняття у дослідженні Чжан Яньфена (2012). На думку дослідника, цей феномен характеризується біфункціональним характером, оскільки в його основі полягає художньо-синтезований виконавський комплекс, який побудований на «...основі засвоєння художньо-культурних детермінант і особливостей вокальної творчості, художнього самовираження, оволодіння вокальним голосом і художньо-виконавськими засобами інших видів мистецтва...», серед компонентів є «художньо-артистичний комплекс» (Чжан Яньфен, 2012, с. 189). Останній не може бути реалізований поза драматичним досвідом. Так саме сприяє розвитку зазначеної якості певні технології партисипації та персоніфікації (Ло Чао, 2018), а також специфічність художньо-комунікативного досвіду вокаліста (Мен Сіан). Стосовно дослідження Ло Чао, вкажемо на особливу значущість принципа «...згоди в персоніфікованій взаємодії у двох векторах – засвоєнні зовнішніх культурних процесів та засвоєнні внутрішніх психолого-творчих процесів вокального виконавства та вокально-педагогічної діяльності» (Ло Чао, 2018, с. 7). З нього актуалізується й комунікативний аспект драматичності, який передбачає не тільки вміння сприймати і розуміти безпосередньо текст музичного, зокрема, вокального твору, а й уявлення сутності образу героя, який є носієм певних знань, цінностей, уподобань.

Проблема драматургічної компетентності зв'язана досвідом розгортання музично-образної драматургії твору, уявлення та осмислене ставлення до розгортання усіх його ліній, що символізують той або той образ. Недарма в

драмагерменевтичній підготовці вокаліста актуалізовано саме акторський компонент, вміння передавати текст і контекст образних ліній. Герої завжди ведуть діалоги, які в музичній тканині вокального твору виявляються в дуетах, тріо, квартетах. Але коли окрема арія, романс вибирається з цілісного оперного твору як окреме, то контекст наявних героїв має бути присутній в уявленнях і співака, і слухачів.

Безпосередньо драмагерменевтичний контент в мистецькому освітньому дискурсі, зокрема на рівні технології ґрунтовно представлений в доробку науковців О. Олексюк, О. Ребрової та О. Мікулінської (Olga Oleksiuk, Olena Rebrova & Olga Mikulinska, 2019).

Розглянувши докладно предсталвенні позиції науковців стосовно драматургії виконавства, її театрального супроводжувального контексту у вокальному мистецтві, вводимо до наукового тезаурусу поняття «драмагерменевтичний досвід вокаліста». Цей феномен розглядаємо як фахову якість, що характеризує гнучке застосування набутих знань, умінь, здатності виконання вокальних партій як результату їх творчого осмислення в контексті портретування певних героїв-амплуа.

Такий досвід базується на опануванні різних вокальних драм, оперних спектаклів, які відрізняються за жанровою та стильовою проекціями.

Зокрема, в Китаї стає актуальним збереження таких оперних драм, які зникають. Прикладом є монгольська опера Фусинь, яка є дев'ятим оперним жанром етнічних меншин Китаю. Редакційний комітет Китайської оперної історії визнав її як цінність етнічної спадщини і як жанр, який потребує дослідження і оновлення. Драматургія цього жанру заснована на сполучанні в драматургічне ціле окремих народних монгольських пісень.

Таким чином, відродження стародавньої монгольської драми, як і інших цінностей музичної спадщини людства – в зоні відповідальності майбутніх вокалістів та викладачів вокалу, а педагогічною метою в цьому питанні стає формування драмагерменевтичного досвіду

Література

1. Ло Чао. (2018). *Методика вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва засобами технології персоніфікації*. (Автореф. дис канд.пед.наук). Суми. СумДПУ імені А С.Макаренка.
2. Мен Сіан. (2019). *Методика формування художньо-комунікативного досвіду майбутніх викладачів вокалу в педагогічних університетах*. (Автореф. дис канд.пед.наук). Суми. СумДПУ імені А С.Макаренка.
3. Оганезова-Григоренко, О. В. (2009). *Формування професійного менталітету майбутніх вокалістів у процесі фахової підготовки* (Дис. ... канд.

пед. наук). Одеса. Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського. 191 с.

4. Чжан, Яньфен. (2012). *Методика вокальної художньо-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в університетах України і Китаю*. (Дис. канд. пед. наук). Київ, Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова. 253 с.

5. Olga Oleksiuk, Olena Rebrova & Olga Mikulinska. (2019). Dramatic Hermeneutics As a Perspective Technology In the Artistic Education. *Journal of History Culture and Art Research Sayı 3*. <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/index>).

Ситніченко Карина

(Україна, м. Кривий Ріг,
Криворізький державний
педагогічний університет)

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ЦІННОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Формування вокально-педагогічних цінностей у майбутніх учителів музичного мистецтва є важливим етапом їх професійної підготовки, оскільки вони мають надавати якісний вокальний та музичний розвиток учням. Цінності в даному випадку мають важливе значення, оскільки вони визначають пріоритетність підходу до роботи із учнями та формують етичну основу діяльності вчителя музики. Поняття «цінність» має значний методологічний потенціал. У сучасну епоху глобалізації, теорія цінностей відчуває потребу в оновленні, щоб відповідати соціальним та науково-технічним викликам. На думку українського академіка В. Кременя, «цінність – це не те, що можна витратити на щось, що має перехідне, вузьке значення, а те, заради чого проживається життя...Цінність несе в собі зміст належного, вона повинна мати загальний характер для певного життя, певної особистості і певної своєрідної культури» [1].

Основна мета формування вокально-педагогічних цінностей полягає в тому, щоб майбутні вчителі музичного мистецтва розуміли важливість та необхідність вокального мистецтва у житті людини, а також були здатні ефективно навчати вокальним навичкам своїх учнів.

У результаті формування вокально-педагогічних цінностей, майбутні учителі музичного мистецтва отримують необхідні навички та знання для ефективного викладання вокалу, а також розвитку вокальних навичок своїх

учнів. Вони можуть стати професійними педагогами з вокальної та музичної підготовки, які зможуть допомогти учням розвиватися в цій галузі мистецтва та досягати успіхів.

Вокально-педагогічні цінності є важливим компонентом у процесі навчання та розвитку вокальної майстерності та допомагають вокалістам стати більш виразними та впевненими в своїх виконаннях.

Цінності вокально-педагогічної діяльності майбутніх педагогів музичного мистецтва можна класифікувати наступним чином: цінності цілепокладання: здобуття професійної освіти; прагнення до еталонну вокально-педагогічної діяльності та готовності до неї, формування загальнолюдської та вокально-педагогічної культури, духовних потреб, естетичних ідеалів та смаків у сфері вокального мистецтва та вокальної педагогіки та інші; цінності вокально-педагогічно навчання: потреба у навчанні мистецтву співу та вокальній педагогіці, вокально-педагогічна компетентність, вокально-педагогічна майстерність; вокально-мистецькі цінності: потреба у мистецькому спілкуванні, яскравий співацький голос, володіння вокальною школою, толерантне ставлення до вокально-педагогічних шкіл світової та національної культури, художня виразність та артистичність виконання вокального твору, здатність до діалогічного спілкування з творами вокального мистецтва, здатність до осягнення та інтерпретації смислів вокальних творів та інші; педагогічні цінності: здатність навчати, виховувати, розвивати учнів у сфері вокального мистецтва; володіння ефективними навчально-виховними методами та засобами, турбота про дитину, довіра, повага, захоплення, щирість, культура спілкування, творчий характер взаємодії, визнання цінності іншої людини, уміння здійснювати вибір, приймати рішення і брати на себе відповідальність за них та інші; цінності самовдосконалення: розвиток та гармонізація загальноособистісних рис: інтелекту, емоційно-вольових якостей; формування музичних (почуття ладу, ритму, музична пам'ять) та специфічно вокально-педагогічних здібностей (співацький голос, вокальний слух, відчуття вокального фразування та вокальної інтонації та інші), здатність до аналітично-пошукової та інтерпретаційно-художньої роботи з текстом вокального твору; здатність до самоактуалізації і вокального навчання протягом життя та інші. Здобуття окреслених цінностей формує світогляд, спрямовує поведінку студентів та визначає стиль життя [2].

Отже, за результатами дослідження з'ясовано, що цінностями вокально-педагогічної діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва можна вважати: вокально-педагогічне цілепокладання, вокально-педагогічне навчання, вокальне виконавство, вокально-педагогічну майстерність, вокально-педагогічне самовдосконалення та відповідні ціннісні орієнтації, які

формується у процесі їх професійної підготовки і забезпечують успішність й ефективність такої діяльності як вчителів музичного мистецтва.

Література

1. Кремень В. Г. Філософія людиноцентризму в освітньому просторі. Київ: Т-во «Знання». 2010.
2. Овчаренко Н. А. Професійна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності : теорія та методологія : монографія. Кривий Ріг : вид. Р. А. Козлов, 2014. 400 с.

Чжу Тяньтянь,

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

Олена Реброва,

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

ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНЕ МИСЛЕННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА НА ОСНОВІ ЄДНОСТІ ФОРМИ ТА ЗМІСТУ

Анотація. У статті розкривається особливість художньо-композиційного мислення балетмейстера, яке ґрунтується на творчому втіленні життєвих реалій, суспільного життя людини, довкілля, яке його оточує тощо в хореографічний твір, в якому драматургії розкриття ідеї твору здійснюється на основі хореографічних образів та супроводжується основними лексичними та супроводжувальними атрибутивними засобами виразності. Наголошується на відповідності художньо-композиційного мислення творчому дивергентному мисленню. Показано значущість в його функціонуванні певних естетичних принципів, до яких відноситься злиття форми і жанру як основи краси мистецтва танцю.

Ключові слова: творче мислення, художньо-композиційне мислення балетмейстера, хореографічні образи, естетичні принципи, форма і зміст хореографічного твору.

Танець є одним із восьми основних видів мистецтва. Це форма мистецтва руху людського тіла, яка використовує тіло як мову для явища «ментального спілкування» в тривимірному просторі. Зазвичай це супроводжується музикою

та використовує ритмічні рухи як основний засіб виразності. Загалом використовується музика, а також інший реквізит. Сам танець має багато соціальних значень і функцій, включаючи спорт, спілкування, жертвність, етикет тощо.

Але як будь який вид мистецтва танець потребує розвиненості спеціальних якостей, здібностей, талантів тощо. Одним із таких спеціальних проявів людської творчості в мистецтві танцю є професійне мислення хореографа. Разом з тим таке мислення не є лінійним, воно є ризомним, оскільки творче, дивергентне мислення завжди ґрунтується на здатності людини мислити образами, зіставляти різні явища, які інколи відносяться до різних сфер. Якими саме образами, якою мистецькою мовою мислить творча особистість залежить від сфери його діяльності безпосередньо в галузі мистецтва. Тут можна говорити про два суттєві вектори функціонування такого мислення. Один зв'язаний безпосередньо з унікальністю виду мистецтва, його атрибутикою, засобами виразності та художнього мовлення. А інший зв'язаний з феноменом художності, який передбачає орієнтацію в різних видах мистецтва, в мистецькій інтеграції, синтезу, пошуку художніх засобів виразності, заснованих на полімодальності сприйняття образу твору.

Важливо вказати, що просторово-часові види мистецтва засновані на поєднанні різних видів творчості. Хтось створює композицію танцю, драму, музичний твір, хтось їх виконую. Хтось мислить як творець, а хтось як виконавець-інтерпретатор. У хореографічному мистецтві є чіткий розподіл на такі види творчості. Це творчість балетмейстера та творчість виконавця. Відповідно до них формується та функціонує в творчому процесі й різні види мислення.

Професійне мислення балетмейстера відрізняється від мислення танцюриста-виконавця. Балетмейстер у своєму мисленні користується атрибутами різних видів мистецтва та образами, що взяті з життєвих реалів. Він бачить проблему, або цікавий факт, або емоцію, яку можна втілити в хореографічний образ. Він створює драматургію розкриття ідеї. Для цього необхідно уявляти як ця ідея, що стає смислом хореографічної композиції має бути оформлена. Яку форму надати композиції; який буде початок, де буде зав'язка, кульмінація, як буде завершуватися композиція. Нерідко йому допомагає музика. Знання форми, жанру музики надає змогу представити й композицію розкриття хореографічного твору.

Отже, особливість композиційного мислення балетмейстера ґрунтується на осмисленні гармонії змісту образу і форми твору на основі відповідності до музичного матеріалу. Якщо такої відповідності немає, то розгортання образу, драматургія твору не є переконливою.

Ми виходимо з того, що композиційне мислення балетмейстер – це різновид творчого мислення. Свого часу одним із перших розкрив сутність та класифікацію творчого мислення Дж. Гіфлорд (1956; 1959). Він вважає, що творче мислення пов'язані з домінуванням у ньому чотирьох особливостей, а саме:

а) оригінальність, нетривіальність, незвичайність висловлюваних ідей, яскраво виражене прагнення інтелектуальної новизни. Це позначається на тому, що творча людина прагне і здатна знайти своє рішення проблеми, яке не схоже на те, що пропонують інші;

б) семантична гнучкість, що позначає здатність бачити об'єкт під новим або іншим, відмінним від всіх, кутом зору; так саме і здатність вбачати нове використання об'єкту, розширення його функціональності в практичному застосування;

в) образна адаптивна гнучкість, тобто здатність змінити сприйняття об'єкта таким чином, щоб бачити його нові, приховані від спостереження боки;

г) семантична спонтанна гнучкість, тобто здатність продукувати різноманітні ідеї у невизначеній ситуації, зокрема у такій, що не містить орієнтирів для цих ідей.

Концепція Гілфорда торкалася й структури такого мислення (Guilford, 1956), скоріше зв'язаного з інтелектуальними процесами, а саме: змістовий, результативний та операційний компоненти.

Творче мислення у свою чергу поділяється на дивергентне та конвергентне продуктивне мислення. Якщо дивергентне є засобом породження оригінальних творчих ідей, допускає існування кількох правильних відповідей на одні й самі питання, то конвергентне продуктивне мислення пов'язане з вирішенням завдань, які мають єдину правильну відповідь. Дж. Гілфорд вказав на принципову різницю цих двох розумових операцій.

Екстраполюючи зазначене на мислення балетмейстера, можемо переконливо стверджувати, що воно ґрунтується на процесах, властивих скоріше дивергентному мисленню. Зокрема, балетмейстер прагне до оригінального розкриття ідеї, яка вже й могла бути предметом втілення хореографічного образу; він глибоко занурюється в проблему, намагається її осмислити, знайти новий ракурс розв'язання проблем, які постають перед героями, що передають ідею твору. Для цього нерідко здійснюється пошук нового ракурсу проблеми, що розкривається, нової форми її втілення; нового погляду на неї саме балетмейстера з метою передати глядачеві свої нові ідеї щодо проблеми, яка є, існує, всім відома. Для цього йдеться пошук нової лексики, нових виразових засобів.

Мислення балетмейстера завжди полімодальне. Якщо звернутися до моделі Гілфорда, то одним з її об'ємних просторів є саме полімодальність: акустичні, зорові, символічні, семантичні та поведінкові властивості (Guilford, 1956). Разом з тим, модель має ще результати, або можна їх сприймати як атрибути мислення (одиниці, класи, ставлення та відношення, система, перетворення, значущість). Вони надають певний вектор функціонуванню мислення. В якому ракурсі воно має діяти: в ракурсі вибору форми, змісту, їх співвідношення, як це перетворює загальну концепцію, художній образ, системність його розкриття та сприйняття. Але яким чином мислити, якими операціями? На це питання є відповіддю третій бік об'ємної моделі Гілфорда, яка вказує на дієвість таких форм, як: розуміння, пам'ять, конвергентна продукція (що в хореографії може бути окреслена певним жанром, стилем, повторення постановки іншого тощо), дивергентна продукція (в хореографії – пошук нового образу, прототипу, проблеми тощо), оцінювання. До кластеру оцінювання можна віднести й оцінювання-інтерпретацію. Оцінка сама по собі є ставленням, компетентністю на яких здійснюється співвідношення власних уявлень того, хто оцінює та того, хто пропонує свою інтерпретацію.

Саме під час оцінювання нерідко предметом оцінки стає співвідношення форми та змісту образу твору. Нерідко до цієї гармонії ставляться як до прояву естетичного в мистецтві танцю. Наскільки краса рухів співвідноситься з образом та з музикою.

По-перше, зміст танцювальних творів завжди має викликати відчуття краси. Так вважають китайські науковці в галузі хореографії (Фей Гуанжен, 2019; Сяо Яньхуа; Су На, 2020). Учені вказують, що зміст танцювальних творів – це сукупність думок хореографа, що складається з предмету, теми, характеру, сюжету та довілля, яке завжди поруч і супроводжує людину. Це єдність «істини» та «доброти». Створення танцю повинно відповідати об'єктивному закону розвитку суспільного життя, а справжнє і типове відображення життєвих реалів – це не тільки відтворення оригінального танцювального матеріалу, а й автентичність соціального життя людини як такої.

Наступна теза, на яку вказують науковці – форма краси створення танцювальних творів.

Вираз танцювальних творів – це екстерналізація думок балетмейстера, його бачення того, що супроводжує танець, яким чином збагачена його форма. Формальна краса складається з трьох аспектів: матеріальних матеріалів, методів моделювання та основних законів. Танець є носієм людини і виражає почуття через художні рухи. Вимоги танцю до людського тіла в танці також мають відповідати певним вимогам: ріст танцівників, пропорції, зовнішній вигляд, вік тощо. Такі вимоги зумовлені естетичними уявленнями щодо мистецтва танцю

та певних амплуа, а також естетичних потреб аудиторії. По-друге, рухи людського тіла повинні бути прикрашені, ритмічними та технічними, а стиль постави повинен бути естетичним та типовим. У той же час танець також вимагає поєднання навичок, розвитку потенційних можливостей людського тіла та поліпшення естетичної цінності та естетичного впливу танцю.

Але справжню естетику та красу надають навички виконання, майстерність. Тут вже на перший план виходить виконавець. Разом з тим балетмейстер у своїй творчості розраховує на ті або ті можливості виконання. Музика, одяг, реквізити, освітлення, набір тощо танцю також є допоміжним засобом презентації танцю, на які розраховує балетмейстер. Але головне – майстерність втілення образу саме виконавцями.

Третій принцип, на який звертають увагу науковці стосовно композиційного мислення балетмейстера – це сполучання «внутрішньої та зовнішньої» краси у створенні танцю. Тут мається на увазі «внутрішнє», як глибоке занурення в образ, в проблему, відчуття її та власного ставлення до неї, пошуку власного втілення образу саме через внутрішні переживання як особистості. А «зовнішнє» – це вже передача усіх переживань, ставлень, емоцій засобами хореографічної лексики, пластики, інтонації та акторської гри.

Усе це й породжує єдність форми і змісту хореографічного твору, що складає його естетику, його красу.

Висновки: художньо-композиційне мислення балетмейстера – специфічна творча фахова якість, яка характеризується операційними мисленнєвими процесами, які супроводжують творчу постановочну роботу балетмейстера, що ґрунтується на накопиченому досвіді переживання, осмислення, усвідомлення життєвих реалій, у тому числі, відбитих у різних творах мистецтва, задля втілення в хореографічні образи на основі естетичних принципів сполучення форми і змісту в композиції танцю.

Література

1. Guilford I. P. (1956). The structure of intellect, "Psychol. Bull."
2. Guilford I. P. (1959). Personality, New York, McGraw-Hill.
3. 标题：论舞蹈创作中形式与内容的“恋爱”关系 ——以作品《暗涌》为例
4. 作者：费官晗 北京舞蹈学院 发表时间：2019年
5. 论舞蹈创作中形式与内容的“恋爱”关系 - 中国知网 (cnki.net) (Фей Гуанжен, 2019).
6. 标题：浅析校园舞蹈作品中内容美与形式美的统一 ——以舞蹈《追梦的女孩》创作为例
7. 作者：肖艳华 福建师范大学 发表时间：2015年

8. 浅析校园舞蹈作品中内容美与形式美的统一 - 中国知网 (cnki.net) (Сяо Яньхуа, 2015).
9. 标题: 从《那年剪短发》中剖析“内容与形式有机统一”对舞蹈创作的意义
10. 作者: 苏娜 南京师范大学 发表时间: 2020 年
11. 从《那年剪短发》中剖析“内容与形式有机统一”对舞蹈创作的意义 - 中国知网 (cnki.net) (Су На, 2020).

Бянь Наньнань,
здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Результати міждисциплінарного наукового дискурсу засвідчили, що педагогічна діяльність вимагає від майбутнього викладача вокалу ефективного управління собою (тобто професійної саморегуляції), що передбачає усвідомлення власних мотивів, почуттів і дій, спроможності їх доцільних видозмін в умовах дидактичної та концертно-виконавської діяльності відповідно до вимог ситуації.

Нашу увагу привернули такі аспекти 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.

Подальші дослідження засвідчили, що в розвідках китайських науковців серед вокально-педагогічних проблем найчастіше досліджуються технологічні аспекти співу, як от: вокально-технічні принципи, методи звукоутворення, особливості вокального дихання, використання резонансних порожнин тощо. У Китаї існує також низка досліджень у сфері музичної психології, що вивчає закономірності психологічної діяльності людини у вокальному мистецтві. У цьому контексті спів можна охарактеризувати як складний психологічний процес, що здійснюється під впливом об'єктивних і суб'єктивних чинників.

Отже, з об'єктивної точки зору на ваш сценічний виступ впливає його безпосередня оцінка аудиторією якості звуковидобування, відповідність освітлення, вашого одягу тощо. Означені зовнішні фактори більшою чи

меншою мірою відволікатимуть вас і можуть завадити використовувати повною мірою свій сценічний досвід і опановані технічні методи. Із суб'єктивної точки зору, на якість співу впливають особистість вокаліста, його емоції, ментальність, темперамент тощо.

У методичній площині надамо майбутнім магістрам музичного мистецтва кілька порад щодо формування в учнів навичок вокально-виконавської саморегуляції.

1. Слід проводити заняття у невимушеній та приємній атмосфері, коли головним стає заохочення.

2. Звертайте увагу на виховання гарного співочого менталітету здобувачів.

3. Розвивайте самоконтроль здобувачів із точки зору сили волі та характеру, аби вони могли любити співати й охоче віддавались вокальній діяльності, зміцнюючи свої художні досягнення.

3. Необхідно надавати майбутнім магістрам музичного мистецтва більше можливостей для сценічної практики, щоби вони могли отримати більше сценічного досвіду

Валентина Васянович,

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

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

ДО ПИТАННЯ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Анотація. Автором розглянуто теоретичні аспекти питання художньо-стильової компетентності майбутніх викладачів вокалу мистецьких шкіл. Проаналізовано сутність понять «компетентність», «стиль», «художньо-стильова компетентність». Встановлено, що художньо-стильова компетентність відіграє ключову роль у сучасному світі, де культурне розмаїття та музичні стилі виконують важливу функцію. Ця компетентність передбачає здатність розпізнавати, розуміти і використовувати різні художні стилі та техніки у вокальному мистецтві. Крім цього, знання різних стилів і жанрів допомагає

виразно виконувати музику та розуміти мистецькі виразні засоби. В сучасному світі ця компетентність важлива для культурного збагачення і успішної міжкультурної комунікації.

Ключові слова: компетентність, стиль, викладачі вокалу, мистецька школа, учні, художньо-стильова компетентність.

ON THE QUESTION OF ARTISTIC AND STYLE COMPETENCE OF FUTURE VOCAL TEACHERS OF ART SCHOOLS

***Abstract.** The author considered the theoretical aspects of the issue of artistic and stylistic competence of future vocal teachers of art schools. The essence of the concept's "competence", "style", "artistic and stylistic competence" was analyzed. Artistic and stylistic competence has been found to play a key role in today's world, where cultural diversity and musical styles play an important role. This competence involves the ability to recognize, understand and use different artistic styles and techniques in vocal art. In addition, knowledge of different styles and genres helps to clearly perform music and understand artistic means of expression. In today's world, this competence is important for cultural enrichment and successful intercultural communication.*

***Key words:** competence, style, vocal teachers, art school, students, artistic and stylistic competence.*

Провідним напрямом мистецької освіти є підготовка конкурентоспроможного, всебічно розвиненого фахівця, який володіє системою знань, умінь, навичок та фаховими компетентностями, наявність яких у сукупності забезпечать йому виконання функціональних обов'язків на високому рівні. Тому актуального значення набуває питання формування професійної компетентності фахівця, зокрема в процесі вокальної підготовки.

Професійна компетентність вокаліста залежить не тільки від музичних та інтелектуальних якостей, а й від здатності до самопізнання та емоційної саморегуляції, вміння розуміти та чутливо реагувати на стан інших людей, через музику виражати свої почуття. Тому професійна підготовка майбутнього викладача вокалу мистецької школи у закладі вищої освіти повинна відбуватися у гармонійній єдності вокально-технічного, художньо-творчого та емоційного розвитку.

Важливу роль у діяльності викладача мистецької школи мають його практичні та теоретичні знання про художні стилі, вміння орієнтуватися у стильових явищах, досвід творчої активності у цій галузі. Осмислення феномену стилю є одним із ключових підходів до вирішення проблем

формування художніх якостей особистості викладача мистецької школи та підготовки його до практичної діяльності.

Стиль є ключовим поняттям, без якого неможливе пізнання будь-якого художнього явища. На думку М. Шурдак, музичний стиль – це «система музичного мислення, ідейно-художніх концепцій, образів і засобів їх втілення, яка виникає на певному соціально-історичному ґрунті і пов'язана з певним світоглядом» (Шурдак, 2022, с. 8).

О. Коменда, спираючись на погляди В. Москаленка, зазначає, що музичний стиль це «психологічно зумовлена специфічність музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення в процесі створення, інтерпретування та виконання музичного твору» (Коменда, 2018, с. 3).

На основі аналізу наукової літератури можемо визначити музичний стиль як поєднання засобів художньої та музичної виразності, який склався під впливом історичних соціокультурних умов і відображає естетичні погляди різних груп суспільства певної історичної епохи або творчого напрямку.

Вокальну компетентність Лі Чуньпен розглядає як «особистісне утворення, що виражає здатність до яскравого втілення художньо-образного змісту музичного твору на основі використання сукупності вокально-виконавських знань, умінь та навичок, а також досвіду емоційно-ціннісного ставлення до вокального мистецтва» (Лі Чуньпен, 2013, с. 4).

На думку Чай Пенчена, художньо-стильову компетентність можна трактувати як «здатність спеціаліста виконувати вимоги освітньої практики, тобто діяти у відповідності до певної компетенції, спираючись на свої знання та вміння в царині художніх стилів мистецтва» (Чай Пенчен, 2014, с. 10).

В основу будь-якої компетентності полягають знання, вміння, навички та здатність застосовувати їх у професійній діяльності на високому рівні. На основі аналізу науково-методичної літератури можемо зробити висновок, що художньо-стильова компетентність викладача вокалу ґрунтується на художньо-творчих вміннях, до яких, спираючись на дослідження Чай Пенчена відносимо: вміння стильового аналізу музичних творів, вміння знаходити стильову єдність та стильову відмінність виконуваних творів, вміння встановлювати відношення музичного твору до певного стилю, а також інтерпретаційні, тобто музично-творчі вміння (Чай Пенчен, 2014).

Вміння стильового аналізу вокальних творів залежить від наявного тезаурусу, адже чим більшим обсягом знань володіє викладач, тим краще відбувається аналітика сприймання.

Вміння встановлювати стильову єдність або відмінність виконуваних творів, вміння встановлювати належність твору до певного стилю також

ґрунтуються на емпіричних знаннях, в яких акумулюються враження від сприймання художньої форми, емоційні реакції, художньо-образні асоціації та художньо-образний досвід спілкування з музичними творами. Викладач, який володіє вищезначеними вміннями, здатний виявити належність кожного конкретного твору до певного історичного, етнічного, жанрового, а іноді й до індивідуального стилю.

Отже, художньо-стильова компетентність викладача вокалу включає в себе обізнаність щодо різних музичних стилів і жанрів, що дозволяє відповідати на потреби та інтереси учнів. Викладач повинен мати глибокі знання про вокальні техніки, а також вміти навчати і керувати розвитком вокальних здібностей учнів у різних стилях, включаючи поп, рок, джаз тощо. Крім того, викладач повинен бути здатний допомагати учням виразно виконувати вокальні твори відповідно до стилю, надавати поради щодо інтерпретації та техніки для кожного жанру, тим самим розвиваючи їхній творчий потенціал та музичні здібності.

Список використаних джерел

1. Коменда, О. (2009). Музикознавчі інтерпретації поняття стилю. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3, 66–76.
2. Лі, Чуньпен. (2013). *Методика формування вокальної компетентності майбутніх учителів музики*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.
3. Чай, Пенчен. (2014). *Формування художньо-стильової компетентності майбутнього вчителя музики України і Китаю*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.
4. Шурдак, М. І. (2022). *Аналіз музичних творів*. Луцьк: ВНУ імені Лесі Українки.

ЗМІСТ

Wang Zheqing	<i>SACRED CHORAL ART IN THE FORMATION OF THE SPIRITUAL CULTURE OF STUDENTS (ON THE EXAMPLE OF THE CHORAL WORK "NEVER, MY GOD, TO THEE")</i>	4
Savchuk, O.	<i>THEORETICAL ASPECTS OF STUDYING THE CONCEPT OF "HARMONIOUS PERSONALITY" IN CONTEMPORARY PEDAGOGY AND ART</i>	8
Levytska, I.	<i>FORMATION OF EXECUTIVE COMPETENCE OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ART</i>	12
Федорець, М, Ден Юйжань	<i>ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В УНІВЕРСИТЕТАХ УКРАЇНИ</i>	15
Чжан Юйцзя, Линенко, А.	<i>ТВОРЧА САМОПРЕЗЕНТАЦІЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПЕДАГОГІЧНА ПРОБЛЕМА</i>	19
Хан Хуйюнь	<i>ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ЯК КЛЮЧОВИЙ ЧИННИК ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН</i>	22
Когоратова, Y.	<i>DEVELOPMENT OF THE DANCE THEATER AS A SEPARATE FIELD OF ART</i>	26
Кебуладзе, Н.	<i>ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ</i>	29
Seredynskiy, M.	<i>FORMATION AND DEVELOPMENT OF MODERN JAZZ DANCE AS A SYNTHESIS OF TWO CHOREOGRAPHIC DIRECTIONS</i>	32
Глямже, О.	<i>ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ МУЗИЧНО-РИТМІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ БАЛЕТМЕЙСТЕРА</i>	35
Кулікова, С.	<i>МУЗИЧНІ ЗДІБНОСТІ У ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ФАХІВЦІВ СОЦІОКУЛЬТУРНОЇ ГАЛУЗІ</i>	39
Локарева, Ю.	<i>ФОРМУВАННЯ ІНТЕГРОВАНІХ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИХ КОМПЕТЕНЦІЙ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</i>	41
Лисич, О.	<i>НАВЧАЛЬНО-ВИХОВНА ДІЯЛЬНІСТЬ ДИТЯЧОГО АНСАМБЛЮ НАРОДНОЇ МУЗИКИ «ПЕРВОЦВІТ» КИЇВСЬКОГО ПАЛАЦУ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ</i>	45
Піліпішина, К.	<i>ВИКОРИСТАННЯ НАВИЧОК SOFT SKILLS В ПРОФЕСІЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ХОРЕОГРАФА</i>	48
孙克奥 (Сунь Кеао)	<i>声乐作品的艺术解释作为一个教学问题 (Художня інтерпретація вокальних творів як педагогічна проблема)</i>	51
Toderika, A.	<i>DEFINITION OF THE CATEGORY "CREATIVE PERSONALITY" IN ART</i>	54
Guo Yinuo	<i>VOCAL EXERCISES AS A MEANS OF IMPROVING THE VOCAL AND TECHNICAL SKILLS OF THE VOCALIST</i>	56
Derenovska, Y., Hrinchenko, A.	<i>UNDERSTANDING THE TEXTURE AS AN IMPORTANT FACTOR IN THE DEVELOPMENT OF THE ORCHESTRAL THINKING OF THE FUTURE MUSIC TEACHER</i>	59

Liu Liboya	<i>COGNITIVE ASPECT OF PERFORMING AND PLASTIC SKILLS OF A PIANIST</i>	62
Мамукіна, А.	<i>PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE FORMATION OF INTONATION AND PERFORMANCE SKILLS OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN THE PROCESS OF PIANO TRAINING</i>	65
Студенніков, П., Клюєва, С.	<i>РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ</i>	69
Андрейчик, Б.	<i>ФОРМУВАННЯ КУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ В ЗАКЛАДАХ ЗАГАЛЬНОЇ СЕРЕДНЬОЇ ОСВИТИ: НАУКОВО-ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ АППАРАТ</i>	72
Волканова, А.	<i>СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «АСОЦІАТИВНО-ОБРАЗНЕ МИСЛЕННЯ» В НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОГО СПРЯМУВАННЯ</i>	75
张文李 (Чжан Венлі)	<i>对“歌手独立工作能力”概念的界定 (До визначення поняття «навички самостійної роботи вокаліста»)</i>	80
Климьук, Ю.-С.	<i>ОСОБЛИВОСТІ АКСІОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИКИ І ХОРЕОГРАФІЇ В УМОВАХ СЬОГОДЕННЯ</i>	82
Renk, B.	<i>USE OF INTERACTIVE TECHNOLOGIES IN VOCAL TRAINING OF HIGHER EDUCATION STUDENTS</i>	86
Кукурінчук, К.	<i>РЕАБІЛІТАЦІЙНІ ФУНКЦІЇ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ДЛЯ ПІДЛІТКІВ В УМОВАХ ВОЄННОГО ЧАСУ</i>	90
Полюхіна, А.	<i>ІНТЕГРАТИВНИЙ ПІДХІД У НАВЧАННІ ДІТЕЙ ХОРЕОГРАФІЇ</i>	94
Овчаренко- Пешкова, О.	<i>ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «ХУДОЖНЬО-ТВОРЧА КОМПЕТЕНТНІСТЬ УЧНІВ»</i>	97
Ашихміна, Н.	<i>АКСІОЛОГІЧНИЙ ПІДХІД ДО ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</i>	99
Дашковський, В.	<i>ОСОБЛИВОСТІ РОБОТИ НАД ПОЛІФОНІЧНИМИ ТВОРАМИ З МАЙБУТНІМИ ФАХІВЦЯМИ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЛІ ПІДГОТОВКИ</i>	101
Ван Чень	<i>ФЕНОМЕН ДРАМАГЕРМЕНЕВТИЧНОГО ДОСВІДУ У ВОКАЛЬНІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ</i>	104
Ситніченко, К.	<i>ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ЦІННОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</i>	106
Чжу Тяньтянь, Реброва, О.	<i>ХУДОЖНЬО-КОМПОЗИЦІЙНЕ МИСЛЕННЯ БАЛЕТМЕЙСТЕРА НА ОСНОВІ ЄДНОСТІ ФОРМИ ТА ЗМІСТУ</i>	108
Бань Наньнань	<i>МЕТОДИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</i>	113
Васянович, В., Реброва, Г.	<i>ДО ПИТАННЯ ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ</i>	114