

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.)**

2 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.2. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2023. — 162 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

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

Сян Хаоран,
здобувач другого (магістерського) рівню
(КНР, м. Чанпін, провінція Хенань)
ORCID ID 0009-0003-1533-2059,
Науковий керівник Федорець М.О., канд. пед. наук
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

В умовах сьогодення, проблеми мистецького навчання, набуття культурної компетентності та художньо-естетичної культури молодого покоління України та Китаю стають все більш актуальними. У даний час, викладачів навчальних закладів, батьків учнів та широку педагогічну громадськість обох країн особливо хвилюють питання формування естетичного смаку сучасних дітей і підлітків, у тому числі учнів мистецьких шкіл, розглядаючи цей аспект як важливу складову набуття ними достатньої художньо-естетичної культури та всебічного розвитку. За результатами педагогічних спостережень та бесід в закладах початкової мистецької освіти обох країн, викладачі мистецьких дисциплін відзначають загальне зниження інтересу українських та китайських учнів до мистецтва, у тому числі, до навчання музиці. Педагоги вказують на низький рівень естетичного, а також музичного смаків навіть у випускників дитячих мистецьких шкіл, на масове прагнення до віяння сучасної музичної естради, на втрату традицій домашнього музикування тощо.

У даній статті розглянута проблема дослідження естетичного смаку в науковому дискурсі, а також деякі питання формування естетичного смаку учнів мистецьких шкіл в умовах інформатизації та європейської інтеграції суспільства. Метою статті є вивчення даної теми на основі наукової та науково-методичної літератури, узагальнення педагогічних спостережень, бесід з викладачами мистецьких шкіл, учнями цих шкіл та їх батьками.

Ключові слова: *естетичний смак, музичний смак, учні мистецьких шкіл, інформатизація, євроінтеграція, суспільство, викладачі, мистецькі школи, культурна компетентність, художньо-естетична культура.*

Вивчення наукової та науково-методичної літератури стосовно набуття художньо-естетичної культури та художньо-естетичного виховання (І. Барановська, М. Верб, Го Цзюнь, Д. Джола, І. Зязюн, М. Каган, Г. Лабковська, О. Лармін, Лі Жуйцін, Лінь Янь, О. Лобова, Н. Мамчур, Г. Ніколаї, Г. Падалка, О. Реброва, О. Ростовський, Пань Сінюй, Л. Сморгж, Сюй Сінчжоу, О. Семашко, В. Скатерників, У. Суна, Л. Хлебнікова,

Г. Шевченко, Л. Школяр, А. Щербо та ін.), а також педагогічні спостереження в навчальних закладах України та Китаю, свідчать, що в умовах інформатизації та євроінтеграції суспільства, вирішення питання організації початкової мистецької освіти, підготовки майбутніх викладачів для роботи в системі мистецьких шкіл, модернізації змісту та технологій мистецького навчання дітей і підлітків в системі мистецької освіти обох країн помітно ускладнилися. Одночасно, варто зазначити, що актуальність в нових умовах дістають завдання якісного музичного навчання. У тому числі: розвиток музично-творчих здібностей учнів, набуття ними умінь сприймати, виконувати, інтерпретувати, створювати музику, зокрема інструментальні твори, а також формування гарного естетичного смаку, залучення учнів до мистецько-просвітницької роботи з однолітками в закладах ЗСО та у своїх родин, як до корисного виду соціокультурної діяльності тощо.

Особливо складною, специфічною та багатогранною роботою стало вирішення проблеми формування естетичного смаку, зокрема, художнього, музичного смаків дітей нового покоління, у тому числі, учнів мистецьких шкіл, тому, що завдяки інформатизації, повсюдного поширення соціальних мереж та інтернету, цілодобово лунає музика, в тому числі, твори комерційного призначення низької якості, розраховані на малоосвічених, невимогливих споживачів. Отже, суперечність між актуальною потребою формувати в учнів гарний естетичний смак і масовим споживанням ними музики низької якості, зумовило актуальність даного статті.

Аналіз доводить, що соціально-педагогічна природа естетичного смаку є складною та обумовленою багатьма властивостями. Педагогічний словник (ред. М. Ярмаченко) визначає, що естетичний смак є складовою індивідуальної структури особистості, однією з форм ставлення людини до навколишньої реальності, яка «...відображає уподобання людини і має яскраве емоційне забарвлення. Виявляється у вибірковому ставленні до об'єктів у формі безпосередніх, емоційних реакцій, оцінних суджень» (Ярмаченко, 2001). Основа естетичного смаку обумовлено здатністю особистості «емоційно реагувати на явища природи, суспільного життя та оцінювати їх». Цей смак «формується в індивідуальному досвіді людини» (Там само). З формуванням естетичного смаку пов'язане набуттям людиною естетичних ідеалів, переконань, ціннісних ставлень тощо. На розвиток смаку «впливають умови життя, професійна орієнтація, культурний рівень людини» (Мамчур, 2010).

У науковому дискурсі, у тому числі в роботах з естетики, розрізняються різні види смаків, зокрема смак художній та смак естетичний. Поняття художнього смаку пов'язують передусім з умінням аналізувати мистецтво. Цей смак набувається лише «через спілкування із світом мистецтва і значною мірою визначається художньою освітою, тобто знанням історії мистецтва, знайомством з літературно-художньою критикою» тощо. (Характеристика естетичного смаку, 2010). Сьогодні зміст мистецького твору, «сама система суспільних цінностей, подана у художній формі, як і естетичний, художній смак стає предметом дискусій» (Там само). Отже, багато людей зацікавлені у том,

щоб суспільство визнавало ті цінності, які вони враховують важливими, значущими, – цінності, що визначаються їх духовною культурою, художніми орієнтирами та мистецькими потребами. На відміну від художнього смаку, естетичний смак – це явище зумовлене «усім комплексом суспільних обставин, цілей і цінностей. Він не обмежується аналізом специфіки світосприймання конкретної особи» (Там само). Але відомо, що як смак естетичний, так і смак художній нерідко висловлюються почуттями симпатій та антипатій, притаманними певним соціальним або національним спільнотам. Відомо, що не існує єдиних смаків для усіх часів та для людей різних народності та соціальних груп.

Прояви естетичного смаку пов'язані зі здатністю людини до емоційної реакції стосовно оцінювання явищ навколишнього середовища, різних аспектів суспільного життя, що є складовою індивідуального досвіду особистості. Тому процес набуття людиною естетичного смаку є проявом її власних цінностей, ідеалів, переконань, прагнень.

Аналіз сучасних наукових робіт (філософських, соціологічних, культурологічних, мистецтвознавчих, психолого-педагогічних, методико-технологічних, мистецько-педагогічних тощо) та педагогічні спостереження дають підставу наголосити про серйозне відставання традиційної системи початкової мистецької освіти та художньо-естетичного виховання учнів від викликів часу. Також варто визначити необхідність модернізації цієї системи в контексті подальшого поглиблення інформатизації суспільства та трансформації світового соціокультурного середовища, що наряду з багатьма позитивними змінами, обумовило, нажаль, «стихійне, нерациональне споживання масової культури, з урахуванням інформаційного, морально-етичного та мистецького впливу мас-медіа, у тому числі інтернет-мережі» (Го Цзюнь, 2021).

У даному контексті, природно виникає проблема удосконалення професійної музично-педагогічної підготовки майбутніх викладачів мистецьких шкіл, тому, що саме вони у першу чергу покликані здійснити суттєві зміни в організації, змісті та методико-технологічному забезпеченні викладання традиційних музичних навчальних дисциплін та удосконалити процес формування в учнів гарного музичного смаку.

Аналіз української та китайської наукової літератури (Н. Батюк, Ван Лей, Чжоу Мін, Ї Чжан, М. Федорець та ін), думки досвідчених педагогів доводять, «що одним з ефективних шляхів естетичного виховання є музичне мистецтво» (Чжоу Мін, 2019). У даному контексті, вирішення проблеми формування естетичного смаку учнів мистецьких шкіл напряму пов'язано з набуття такого смаку у майбутніх викладачів інструментальної, вокальної та теоретичної підготовки, що готуються працювати в даних закладах. Набуття та удосконалення естетичного смаку у викладачів закладів початкової мистецької освіти набуває велике практичне значення не тільки для модернізації цієї освіти, але й для вирішення цілей сучасної мистецько-педагогічної освіти.

У практиці роботи деяких мистецько-педагогічних закладах вищої освіти КНР склалася традиція проведення спеціальних семінарів, пов'язаних з удосконаленням естетичного смаку майбутніх учителів та викладачів музичного мистецтва на основі їх вокальної підготовки (Чжоу Мінь, 2019). На наш погляд, така ініціатива є корисною для усіх закладів даного профілю, тому, що на даний час, формування естетичного (художнього, музичного тощо) смаку майбутніх викладачів у період фахової підготовки недостатньо забезпечено спеціальними педагогічними умовами.

Традиційно, вирішення проблеми формування естетичного смаку дітей та підлітків більш асоціюється з системами загальної середньої освіти та додаткової мистецької освіти. Музичні школи, школи мистецтв, студії та класи естетичного виховання надають учням свободу творчої діяльності, розширюють коло спілкування, забезпечують індивідуальний підхід у темпах та способах розвитку здібностей, а також допомагають у соціально-культурному самовизначенні та задоволенні освітніх потреб, формуванні ціннісних орієнтацій та духовних пріоритетів. Відомо, що отримані в дитинстві музичні враження сприяють розвитку умінь оцінювати, розуміти та насолоджуватися творами мистецтва протягом всього життя.

Висновки:

1. В роботах українських та китайських науковців, а також у більшості відповідних державних нормативних документах стосовно освіти підкреслена актуальність та необхідність естетичного виховання дітей та підлітків, важливою складовою чого є формування естетичного смаку. Але практикуючі викладачі мистецьких шкіл вказують на нестачу продуктивних методик та технологій вирішення цього питання в умовах інформатизації та євроінтеграції суспільства.

2. Незважаючи на інтерес учених до питань, пов'язаних з формуванням естетичного смаку в системі початкової мистецької освіти, в даний час, у мистецької педагогіці не визначено повною мірою методологічні підходи до цього, недостатньо розроблені педагогічні умови, методи та технології, які мають сприяти ефективному вирішенню даної проблеми.

3. В сучасному науковому дискурсі також бракує досліджень стосовно набуття художньо-естетичної культури та формування естетичного смаку належного рівня у майбутніх викладачів мистецьких шкіл.

Література

1. Лі Жуйцін. (2019). Методика розвитку музично-естетичного смаку підлітків у процесі співацького навчання. Дис. ...канд. пед. наук. Київ. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/32029>

2. Маленицька, О. (1995). Формування естетичного смаку старшокласників засобами народних звичаїв та обрядів. Дис. ... канд. пед. наук. Київ.

3. Мамчур, Н. (2010). Естетичний смак як складова естетичної культури майбутнього педагога. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи.*

Вип. 32., сс. 22-27. URL: https://library.udpu.edu.ua/library_files/psuh_pedagog_prob1_silsk_shkolu/32/visnuk_3.pdf

4. Педагогічний словник. (2001). За ред. М. Д. Ярмаченка. Пед. думка. Київ.

5. Характеристика естетичного смаку. (2010).

URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/10752/>

6. Чжоу Мінъ. (2019). Естетичний смак як складова естетичного виховання вітчизняних та китайських учителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка*. Вип. 9. Т. 1., сс. 134-137. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/9/part_1/31.pdf

Анна Тернова,

здобувачка другого (магістерського) рівню

ORCID ID 0009-0008-2835-7104.

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

Науковий керівник

Федорець М. О., кандидат педагогічних наук

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ В ПРОЦЕСІ ЗАГАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Актуальність дослідження обумовлена змінами, що відбуваються в системі загальної середньої освіти, а також необхідністю концептуального теоретичного обґрунтування та практичної реалізації гуманістичної парадигми навчання та виховання, що передбачає звернення до сутності виховання сучасної людини, розвитку її творчих здібностей, духовного піднесення, формування вільної, гуманістично-орієнтованої особистості.

У контексті змін, що здійснюються в системі освіти, суттєвого удосконалення потребує загальна музична освіта та музично-естетичне виховання молодших школярів, оскільки музика є універсальним засобом духовного, інтелектуального та емоційного становлення дитини.

Сприйняття музики, елементарне музикування, спів, танець благотворно впливають на психічні та розумові процеси людини, збагачують внутрішній світ, сприяють всебічному розвитку, спонукають до самопізнання і самовираження, формують фантазію та здатність до творчості, експериментування, імпровізації. Модель поведінки та дії дитини в музично-ігровій діяльності є її орієнтовною установкою, основою для поведінки у житті. Сформовані в процесі творчого музикування морально-етичні норми стають невід'ємною частиною світогляду особистості, її культурно-моральними цінностями.

Разом з тим, домінуючий нині у музичному навчанні дитиноцентристський підхід, орієнтація на отримання музичних знань та умінь, увага до сприйняття музики, розуміння музичної мови сприяють розвитку

креативності дітей, розвитку їх творчих здібностей.

Стає очевидним, що загальна музична освіта молодших школярів здійснюється не тільки для того, щоб дати дітям певні відомості про музику та навчити їх співу. Її головною метою є виявлення природних творчих здібностей учня, формування особистісних якостей, культури поведінки та спілкування, імпровізаційних можливостей, інтелектуального та емоційного удосконалення, виховання почуття прекрасного.

Отже, у педагогічній практиці загальної музичної освіти виявляються суперечності між: потребою соціуму у всебічно розвинених членах суспільства та низькими результатами музично-естетичного виховання молодших школярів; необхідністю зміни підходів, форм, способів навчання музиці у закладах ЗСО та складністю здійснення цього в рамках традиційної музичної педагогіки; інтересами школяра до самоактуалізації засобами музично-ігрової діяльності та відсутністю науково обґрунтованих методик її реалізації в освітньому процесі; можливостями музично-ігрових технологій у розвитку творчих здібностей дітей та недостатньою підготовкою значної частини учителів до реалізації цієї діяльності на практиці.

Варто відзначити, що проблема всебічного розвитку особистості завжди стояла в центрі уваги багатьох науковців. Разом з тим, сьогодні практично поза увагою науковців, залишається проблема розвитку творчих здібностей молодших школярів та необхідність гуманізації освіти в умовах глобалізації та інформаційного суспільства.

Серед науковців відсутня єдність щодо розуміння поняття «творча особистість», «творчі здібності». Можливо це пов'язано з тим, що здібностей нараховують велику кількість, а тому узагальнити це поняття досить складно. Аналіз різних наукових підходів дозволив узагальнити поняття «здібності», під якими пропонуємо розуміти певні характеристики людини, які залежать від засвоєння знань, умінь і навичок, але самі не зводяться до знань, умінь і навичок. Людина народжується з задатками, які далі розвиваються у здібностях. В повній мірі це стосується і творчих здібностей, під якими варто розуміти особливий вид розумових здатностей, які виражаються в умінні здійснювати розумову діяльність за межами вимог, відхилятися під час мислення від традиційних норм, генерувати різноманітні оригінальні ідеї та знаходити способи їх вирішення. У загальної музичної освіти розвиток творчих здібностей взаємопов'язано з формуванням виконавських умінь та навичок. Чим різноманітніше вміння та навички молодших школярів, тим складніші завдання виконують школярі, реальніший задум, тим і багатша фантазія.

Розвиток творчих здібностей молодших школярів залежить від впливу різних чинників та від наявності відповідних педагогічних умов. В контексті глобалізації та інформаційного суспільства формування творчих здібностей школярів набуває особливої цінності, тому, що це пов'язано з потребами суспільства в креативному мисленні. Прискорення інформаційно-технічного розвитку призводить до збільшення попиту на особистості, які вміють мислити нестандартно, мають сучасний світогляд та орієнтуються в світі нових

цінностей. Розвиток творчих здібностей в таких умовах стає основною засадою для формування креативної особистості. Рушійною силою креативності є найсильніша людська потреба в творчості, яка формується та розвивається ще в молодшому шкільному віці (Креативність, 2016). Враховуючи той факт, що творчі здібності найкраще формуються в молодшому шкільному віці, найбільш ефективним є впровадження творчих завдань та вправ в процесі загальної музичної освіти в початкових класів закладів ЗСО.

Творчі здібності особистості, згідно з різними підходами зарубіжних та вітчизняних дослідників, мають певну структуру, яка є відносно стабільною при аналізі кількох особистостей. Однак щодо компонентів цієї структури серед науковців відсутня єдність. А. А. Радієвська пропонує трикомпонентну структуру творчих здібностей (мотиваційно-афективну, когнітивну та діяльнісно-поведінкову або емоційну) (Радієвська, 2012, с. 134). В. В. Марцинів в елементи такої структури включає мотиваційні, інтелектуально-логічні, інтелектуально-евристичні, моральні, естетичні, комунікативно-творчі, самоорганізаційні та індивідуальні здібності (Марцинів, 2023). Проведений аналіз різних підходів дозволив до структури творчих здібностей молодших школярів в процесі загальної музичної освіти включити наступні компоненти: когнітивно-емоційний, особистісно-креативний, мотиваційно-ціннісний, діяльнісно-процесуальний та рефлексивний.

В дослідженні поняття «критерій» використовується як мірило, індикатор, орієнтир, на основі якого відбувається оцінка стану сформованості творчих здібностей молодших школярів в процесі загальної музичної освіти. Вимірювачем критерію є показники, які характеризують міру сформованості. Використання показників допомагає оцінити якість і рівень сформованості компетентності. На основі таких структурних компонентів музично-творчих здібностей (мотиваційно-творчі, слухацько-творчі, вокально-творчі, пластично-творчі, інструментально-творчі та інші) розроблено критерії та показники розвиненості музично-творчих здібностей молодших школярів в процесі загальної музичної освіти. Зокрема: мотиваційно-творчий; емоційно-образний; вокально-творчий; пластично-ритмічний; інструментально-творчий та інші. Кожен критерій має свої показники. Виділяються такі рівні: низький (репродуктивний), середній (продуктивний) та високий (креативний) (Чжао Ю. 2021, с. 5). Для дослідження використовуються різні методики: педагогічне спостереження, бесіда, вивчення продуктів діяльності учнів молодшого шкільного віку, ігри, опитування, анкетування, тестування, метод експертних оцінок, вправи, спостереження, протокольна фіксація.

Покращення рівня творчих здібностей молодших школярів в процесі загальної музичної освіти можливо досягти лише при комплексному удосконаленні музичної освіти в країні за рахунок її більш тісної інтеграції в європейську культурно-освітню парадигму. Цьому має сприяти підвищення соціального статусу учительської професії; покращення професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва; покращення технічного обладнання навчальних кабінетів музичного мистецтва; збільшення кількості тижневих

годин для музичного мистецтва. Формуванню фахової та цифрової компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва також сприятиме інтеграція в художньо-освітній процес інформаційно-комунікаційних технологій.

Безпосередньо покращення розвитку творчих здібностей учнів молодших класів можна досягти за рахунок використання мультимедійних технологій, активного застосування інтернет-мережі та комп'ютерних навчальних програм, а також накопичення учнями досвіду музичної творчості. При цьому варто розширити використання на уроках музичного мистецтва музично-дидактичних ігор, які сприяють розвитку творчого мислення. Позитивно впливає на творчий розвиток дітей використання музичних творів на інших уроках, не пов'язаних напряму з музикою. Під час уроків з різноманітних навчальних дисциплін музика створює атмосферу емоційної чутливості, гармонійності, які допомагають розвивати дитячу творчість.

Література

1. Креативність – головна здібність людини в 21 столітті. (2016). URL: <https://creativecountry.org/creativity21/>
2. Марцинів В. В. (2023). Структурні компоненти творчих здібностей учнів шкіл мистецтв у навчальному процесі з використанням електронного музичного інструментарію. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/18956/Martsyniv%2C%20V.%20V..pdf?sequence=1>
3. Радієвська А. А. (2012). Структурні компоненти творчих здібностей учнів молодших класів ліцеїв мистецтв як наукова проблема. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи* : зб. наукових праць Харківського національного пед. університету імені Г. С. Сковороди. Харків. №39., с. 134.
4. Чжао Ю. (2021). Розвиток творчих здібностей дітей молодшого шкільного віку засобами ігрових художньо-педагогічних технологій : дис. ... д-ра філософії в галузі педагогіки : 01. Київ. 276 с.

Anastasia Bersh,
State Institution "K. D. Ushinsky South
Ukrainian National University"
Supervisor: Ph.D. in Art History,
Associate Professor of the Department
of Music Art and Choreography
Olga Voronovska

MUSICAL VARIETY AS AN ARTISTIC PHENOMENON OF MODERN MASS CULTURE

Among the wide variety of performing arts, pop music firmly occupies a special place, being an independent phenomenon of artistic culture. The powerful influence of pop art on a wide audience, in our opinion, is caused, first of all, by a

close connection with life and social orientation. This is facilitated by the intensive development of mass information and telecommunication technologies. The realities of the 21st century cause the emergence of new conditions, forms, methods, and technologies for the popularization of pop culture. Modern mass media, Internet resources, radio and TV, social networks and electronic music platforms play an important role in this process. Concerts, show-programs, presentations, festivals are modern forms of involvement of broad segments of the population in pop performances, variety of musical styles, performers, etc.

Today pop music has replaced its ideology to a certain extent and is a powerful method for society. The strength and breadth of its influence is gaining general scope. In this regard, in recent decades there has been an increased interest of scientists, teachers, and researchers in this art form, in its origins, history of formation, questions of theory and terminology, in determining the role and place of this art form in the artistic culture of Ukraine as a whole world of art . During the relatively short history of the existence of pop music, compared to academic music, many of its stylistic varieties have emerged, sometimes fundamentally different from each other in terms of content, means of expression, and national characteristics. From emphatically undemanding elementary samples, designed for undemanding taste, to complex compositions that collide with the area of modern "avant-garde" in classical music; from purely applied, entertaining functions – to the expression of ideas of protest, political struggle, etc. At that time, pop music, especially jazz and rock, radically influenced the most diverse genres of musical art. Many academic and folk genres have become close to jazz and rock. A huge amount of material has been accumulated about the creative activity of pop musicians.

Modern pop art in Ukraine is actively developing and expanding its possibilities. New artists and bands constantly appear on the scene, expanding the horizons of creativity. Cover versions of popular songs of past years have become especially popular, after which such songs live in the hearts and memories of people, being passed down from generation to generation. Modern Ukrainian variety show is actively moving towards entering the world show business.

Pop music culture today is recognized not only as a necessary part of our everyday life, but also as an important component of modern art. Pop vocals are a unique art form that combines complexity and creativity expressed in musical performance. Works of popular culture now have a new level of quality and meaning, satisfying the discerning taste of audiences and consumers of culture and art. The line between elitism and mass has become less blurred through the formation of popular cultural images that aim to satisfy the demands of a broad audience that shares many of these values. Mass culture has become not just a set of cultural samples of low quality, but also a means of adaptation in the socio-cultural context, which is oriented towards high meanings and values that have become available to many.

In different historical periods of the development of pop art in Ukraine, trends and different directions were observed. Estrada adapted to changes in society and cultural influences, which was reflected in its development.

Today, the pop scene of Ukraine is a place where various styles and genres of music are combined, from popular rock to electronic music and hip-hop. Artists and musicians work to create original compositions, as well as cover versions of famous songs, to attract the attention of the audience and show their own talent and style. An important part of the success was the use of modern technologies, video clips and social networks to promote their music and communicate with fans.

Ukrainian performers and bands also actively perform at world music festivals and competitions, representing their country and attracting the attention of an international audience. This contributes to the expansion of the international development of Ukrainian pop music and makes it more competitive in the world market of musical art.

In general, modern pop art in Ukraine demonstrates the dynamic development of the country's cultural scene, where creativity and music remain large aspects of modern life and cultural heritage

The research and study of musical variety, its stylistic and genre trends, its role in the aesthetic education of children and youth is the subject of a number of sciences. As the research analysis showed, the problem of the formation and development of pop music as an art form has been widely studied in research (I. Bobul, N. Shevchenko, N. Drozhzhina, U. Sarzhent, V. Semenov, M. Lviv, V. Timokhin, G. Garanyan, A. Simonenko).

The music of "mass music genres" is the subject of cultural studies, musicology and is quite accurately reflected in the works of O. Grachov, A. Zhebrovska, M. Mozgovy, T. Ryabukha, V. Plahotniuk, O. Sapozhnik, V. Chepelenko, and others.

Pop music, by its very nature, is an integral part of mass culture, aimed at satisfying the tastes of a wide audience and corresponding to this popularity. The main feature arises from the fact that it is intended for a wide range of listeners, taking into account its cultural values and musical preferences, and always aims to achieve widespread popularity.

Pop music exists to create musical works and performances that can be understood and accepted by different socio-cultural groups. It actively uses means that attract and interest a mass audience, and demonstrates current trends and tastes. In essence, pop music is a musical art for everyone, regardless of education, tastes or cultural background. It creates common musical myths between people and contributes to the formation of a single musical culture that unites a wide audience. As I. Bobul notes, "pop and vocal art is also characterized by a socialized cultural purpose and serves as a way of dialogue between creative individuality and community. This approach has a historical basis, as it is caused by the view of Ukrainian singing art as a process and result of musical semiosis, that is, determined by the nature and specificity of musical thinking, the needs of musical creativity with its geopolitical prerequisites and socio-cultural ethno-psychological factors. Accordingly, the Ukrainian vocal school appears as an ethno-national stylistic formation, characteristic both for "high" opera and for the usual, mass-hit" [1, p. 192]. To some extent, a similar opinion is held by the domestic researcher N.M.

Farina, noting "that mass music is imagined and is an ambivalent phenomenon that combines the features of professional music and folklore. Its spread is connected with the performance of the function of unification, "socialization" of people's feelings as the most democratic and socially influential type of music; so with the fact that mass society has a need for art capable of promptly responding to the continuous growth and changeability of its requests" [2, 131].

Particular attention is paid to the vocal-pop genre in the study of variety due to its ease of perception and spread by mass media. Attempts to overload pop genres with extra "comprehension" always ended in failure. It is also necessary to talk lightly about serious matters here. As in an operetta. Attempts to intellectualize her are periodically made, but then her naivety, naïveté, and mischievousness disappear. The same with pop music. The form immediately contradicts the content.

A pop song carries a great communicative load: directly affecting the emotional and sensual side of a person, the song unites and unites people, creating an atmosphere of some kind of collective action, co-creation, "thanks to its ability to gather movement into one reservoir."

"The song on stage turns into a means of emotional contact between the artist and the audience, as it has a significant arsenal of artistic means of conveying feelings that are lacking in everyday life. Pop art, as one of the most popular types, also has an important role in shaping the spiritual sphere of man and society" [3, p. 18].

Therefore, while maintaining its mass nature and targeting a wide audience, pop music remains a genre feature that determines its significance and influence on modern culture.

References

1. Bobul I. V. Pop and vocal art in the context of the development of mass culture. Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts: Science. magazine. 2021. т 3. P. 190-196.
2. Farina N.-M. Ukrainian pop music in the national socio-cultural space. Ukrainian culture: past, present, ways of development: coll. of science Rivne Ave., 2013. Issue 19. Vol. 1. P. 130–133.
3. Bobul I. Genre forms and stylistic connotations of vocal pop performance in the musical culture of Ukraine at the end of the 20th - beginning of the 21st century: autoref. thesis ... candidate art history : 26.00.01. Kyiv, 2018.

Анастасія Будаєва,
здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
Світлана Іригіна,
кандидат педагогічних наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний

ФЕНОМЕН РИТМУ ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ СВІТУ ТА ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ

Ще в епоху Античності філософи пояснювали та розмежовували ритм як загальне поняття перебігу процесів у Всесвіті. Греки вважали, що ритм є енергійним чоловічим началом, а тони у своєму русі, за вимогами мелодії та гармонії, – жіночим. Так, Аристотель визнавав зв'язки ритму з душевним життям і емоційним станом людини, а Платон визначав ритм як «порядок руху». Древньогрецький філософ Арістоксен загалом розглядав ритм так: «якщо видимий для наших очей (або для наших почуттів) рух – такого роду, що наповнюваний ним час (або простір) може бути поділений в якомусь певному порядку, який легко впізнати, на поодинокі дрібні долі (або частки, відділи), то ми це звемо ритмом» (Сокальський, 1959).

З часів давньої Греції філософи суперечили між собою з питання щодо теорії створення світу, кожен з них по-своєму трактував цей процес, проте вони вивели правильне судження космосу, як упорядковане гармонійне ціле, протиставляючи його «хаосу».

Стародавні теологи науково доказали, що Місяць був створений у повний місяць, а Сонце – у весняне рівнодення. Астрологи в ті часи припускали, що Місяць встає на своє місце через дев'ятнадцять років, а Сонце через чотири роки. Це припущення вважається циклом Великого Індиктіона, завдяки якому всі календарні події повторюються.

Поняття ритму – одне з фундаментальних у космізмі. Особливе місце у філософії космізму займає Вчення Живої Етики М. К. та О. І. Реріхів. У Живій Етиці ставиться грандіозне завдання освоєння людиною ритмів співробітництва з космічним розумом, творчості за узгодженістю духу та матерії, творчості за вселенськими законами гармонії та краси. Античні ідеї всесвітньої гармонії та краси відроджуються у цьому філософському вченні на новому витку історії. Проголошується, що людина з розвиненим почуттям ритму досягає високого ступеня координації тіла, душі та духу.

Природа нашої планети підкоряється встановленим правилам та законам. Все у цьому світі циклічно і тісно пов'язане з ритмом та підпорядковано йому: день – ніч, зима – літо, припливи – відпливи, повний та молодий місяць. Природний ритм властивий кожному живому організму, саме це є запорукою довгого та продуктивного життя.

Ритмічність знаходить своє проявлення у багатьох сферах життя людини. Дослідженнями феномену ритму у різних наукових та мистецьких галузях займалися багато вчених: у сфері біоритму - О. Захарчук, В. Пішак, М. Кривчанська, в літературі - Є. Бойчук, М. Гиршман та ін., в архітектурі І. Лугова, Д. Муха, в образотворчому мистецтві - О. Половна-Васильєва; у розкритті теоретичних основ ритму - О. Астаф'єв, його музичних аспектів -

музикознавці Ф. Колеса, Г. Сотська, І. Способін, Т. Шмельова, Ю. Юцевич та ін.

Природа та людина залежать одна від одної та безпосередньо пов'язані з космосом. Людина підпорядковується біологічним ритмам природи. Для рослин і тварин важливим чинником існування є сонячне світло, а на людину, окрім сонячного випромінювання, значно впливають побутові дії, природні сили та біоритми. У контексті біологічного ритму, науковці О. Захарчук, В. Пішак, М. Кривчанська визначили, що це – однаковий цикл руху, система процесів життя, які проявляються на фізичному рівні, і побудовані на принципі зміни метаболізму людини. На все це впливає зовнішнє середовище (зміна кліматичних умов, дня та ночі, космічні випромінювання, припливи та відпливи води) та внутрішні процеси (Захарчук, Пішак, Кривчанська, 2013).

Мистецтво охоплює широкий вектор напрямів - літературу, архітектуру, образотворче мистецтво, танець, музику, та багато інших сфер. Ритм поезії, наприклад, як вважають учені, – «це сукупність відступів від метричної схеми, синтаксичних порушень її, індивідуальне в кожному випадку сполучення ударних і не ударних складів» (Побережна, Щериця, 2004).

Науковці І. Лугова і Д. Муха, розглядаючи ритм в контексті архітектури, дане поняття розкривають, як природний порядок однакових чи схожих деталей композиції і проміжку між ними, що рухаються двома різними або однаковими напрямками по вертикалі та горизонталі (Ніколаєнко, 2018). В образотворчому мистецтві рух ритмічних деталей відбувається завдяки правильному підбору відстані між предметами у просторі, взаємному зв'язку між лініями контуру, переходам у світових та кольорових плямах та тональностях, контрасту світу та тіні. Ритм живопису «начебто встановлює порядок споглядання у межах живописного простору... характеризує співвідношення окремих компонентів зображення і виявляється в основних членуваннях картини, у зіставленні розмірів, відстаней між фігурами і предметами, у колірних і світових акцентах, навіть у характері накладення мазка... привертає увагу глядача до найважливіших об'єктів і деталей зображення, створює в картині своєрідний «центр уваги», якому підпорядковуються інші її частини» (Побережна, Щериця, 2004). Ритм живопису також може бути одним із визначальних елементів виразності або підлягати нівелюванню внаслідок дії інших виражальних художніх засобів.

У музичній практиці поняттям «ритм» послуговуються як синонімічним поняттю «музичний ритм». Музичний ритм належить до часових категорій і взаємопов'язаний з іншими часовими категоріями, як-от метр і темп. Взаємозв'язок тріади «ритм – метр – темп» становить сутність музичного ритму. Ритм як категорійне поняття взаємодіє з усіма засобами музичної мови та набуває вираження в таких поняттях, як: ритмічний рисунок, ритмічний акцент; метр, метричний акцент, метрична пульсація, метро-ритм; темп, темп-ритм, ритмо-агогіка, ритмо-динаміка, ритмо-побудова.

На початку еволюції, первісна людина під супровід ритмічних звуків барабану робила ритмічні рухи ногами, руками, схиляла голову, рухала тілом.

Потім, з проміжком часу, це перетворилось на ритуальний танок, у якому виконавці закликали сили природи допомогти їм та задовольнити їх потреби. Сукупність елементів рухів, самі ритуальні танці набували нових форм, збагачалися пластичністю та виразністю. Знаходження певних ритмічних формул дозволяло людині традиційно входити до когерентних (тобто взаємозв'язаних та узгоджених) станів свідомості, що спрямовували його дії. У магічних маніпуляціях саме ритм грав першорядну роль в організації та прагненні психічної енергії, чи то зовнішній ритм ударних інструментів, чи ритм змовних формул. Стародавнє мистецтво танцю, поступово ставало прикладом ритмовідчувального мислення та художньо-виразного виконання.

В понятті «ритм» філософи поєднали дві функції, упорядковуючу та естетичну (Северин, 2023). Науковець А. Твердий, характеризує ритм як багатогранну категорію, яка водночас є важливим організуючим і активним естетичним чинником, що породжує музичний та поетичний витвір мистецтва (Твердий, 2022).

Отже, вищевикладене дозволяє зробити наступні висновки. Ритм - функціональний термін, що торкається різних сфер життя людини. Тлумачення його сутності залежить від того, в якому зіставленні воно набуватиме вияву та сприйняття людиною. Загалом, застосовуване у різних видах мистецтва поняття «ритм» можна визначити як вираження у певній формі яких-небудь процесів (чергування будь-яких елементів, що триває з певною послідовністю, частотою), які відбуваються або відбувалися у просторі, часі та які людина сприймає за допомогою органів чуття. Він присутній та використовується у різних видах мистецтва, кожне з яких збагачує вагомим внеском естетичну культуру людства.

Література

1. Захарчук, О. І., Пішак, В. П., Кривчанська, М. І., (2013). Біологічні ритми і сон. *Науковий вісник Ужгородського університету*, 2 (47), 145.
2. Ніколаєнко В. В. (Ред). (2018). *Метро-ритмічні закономірності*. Матеріали конференцій молодих вчених. Полтава: Наука.
3. Северин Н. (2023). Світоглядна концепція зв'язку космосу і людини Володимира Вернадського. *Вісник Львівського університету*, 46, 161-167.
4. Твердий А., (2022). Властивості ритму в композиційній структурі художнього твору. *Українська академія мистецтва*, 32, 156-160.
5. Кубанцева Н. М. (Ред.). (1971). *Словник музичних термінів*. Київ: «Музична Україна».
6. Побережна Г. І., Щериця Т. В. (2004). *Загальна теорія музики*. Київ: *Вища школа*. 303.
7. Сокальський П. П. (1959). Руська народна музика, російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і відомості її від основ сучасної гармонічної музики / пер. М. Холмичевського. Київ: *Образотворче мистецтво і музична література УРСР*. 399 с.

Людмила Касьяненко,
кандидат мистецтвознавства, професор,
Південноукраїнській національній педагогічній
університет імені К.Д. Ушинського;
Університет Музичний Фредерика Шопена (Варшава)

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ

Музична пам'ять – це одна з найважливіших складових багатоступінчастого та складного процесу музичного навчання на будь-якому інструменті. У процесі її формування необхідна активність роботи слуху та зору вже на першому етапі вивчення будь-якого твору, а також мануальне тренування та осмислення всіх елементів музичної тканини у процесі подальшої роботи. Музична пам'ять – це основа музичних здібностей загалом. Поряд зі слухом, мануальною координацією, почуттям ритму та ін. елементами, які визначають загальну обдарованість учня, вона стає головним компонентом розвитку професійного музиканта.

Можна виділити чотири складові, які поєднуються в поняття «музична пам'ять».

Насамперед – це специфічна робота слухового апарату. Здатність чути властива будь-якій людині (за винятком фізіологічної нестачі, тобто глухоти). Проте, особлива обдарованість поєднувати звуки у певну конструкцію, тобто мелодійні побудови, властива далеко не всім. Вміння інтонувати розвивається від початку навчання музиці. Зрештою, на будь-якому інструменті можна зіграти лише те, що сформувалося у слуховій пам'яті.

Другий компонент – це зорова пам'ять. Пізнаючи нотну грамоту, учень поступово розвиває зорову пам'ять як швидкість реакції на побачене в нотах. Ця інформація збуджує слуховий апарат і оформляє певну музичну конструкцію на уяву, яку необхідно трансформувати в звуки на музичному інструменті. У свою чергу, необхідна зорова пам'ять для швидкої орієнтації у розташуванні потрібних звуків на інструменті: клавіатурі, грифі, струнах арфи, бандури і т.д.

У цей момент включається третя складова музичної пам'яті – пам'ять мануальна (у разі гри на духових інструментах можна говорити про мануально-язикову пам'ять). Мануальна пам'ять має особливе значення під час гри на смичкових інструментах, де вкоренилося поняття «позиція», тобто певне розташування пальців на грифі як цілісна мануальна конструкція.

І, нарешті, четверта складова поняття музичної пам'яті – пов'язана з мисленням, тобто розумінням музичної мови з усіма її елементами та компонентами. Такими є: конструкція послідовності звуків (мелодійна та акордова), у разі гри на інструментах, де можливе багатоголосся – це пласти музичної тканини, розуміння музичної інтонації від рівня мотиву до закінченої фрази, розуміння семантики мелодійних побудов, розуміння форми та

драматургії музичного твору та багато іншого, що поєднується поняттям теорії музики.

Здатність запам'ятовування твору на пам'ять, тобто грання без нот – це особлива вимога у процесі навчання гри на фортепіано. Навіть інші клавійні інструменти, наприклад, клавесин або орган, не передбачають обов'язкове виконання без нот. Тим паче інструменти, духові чи смичкові, які найчастіше є складовою колективного музичного процесу, а саме: у складі оркестру або як учасник різноманітних ансамблів. Камерна та симфонічна музика зазвичай виконується по нотах.

Гра на пам'ять у спеціальності фортепіано давно є обов'язковою нормою, тому розгляд питання формування музичної пам'яті у застосуванні до цієї спеціальності набуває особливого значення.

У шкільних програмах навчання гри на будь-якому інструменті обов'язково присутній розділ конструктивного матеріалу. Значення вивчення гам і супутніх вправ у тому, щоб розвивати своєрідне мислення, яке є специфічним для кожного інструменту. Що стосується виховання музичної пам'яті під час навчання на фортепіано, слід говорити про своєрідне «піаністичне мислення», що пов'язано з специфікою контакту з клавіатурою, тобто позицією руки на інструменті.

Позиція - це певне розташування пальців руки при контакті з клавіатурою. Клавіатура для піаніста стає своєрідним кодом, шифром, за допомогою якого в пам'яті граючого зберігаються і відтворюються постійні конструкції основного технічного матеріалу – гам, арпеджіо і акордів. Фредерик Шопен надавав великого значення питанню позиції руки під час гри на фортепіано. Свідчення цьому ми знаходимо в записках композитора, що збереглися, а також у спогадах його учнів /1, с. 88,106-109,112,113/. Більше того, він виділяв три основні піаністичні проблеми: вузька позиція, широка позиція та подвійні ноти /1, с. 25,35,56,57,58,68,70,83/.

Позиційне вивчення конструктивного матеріалу під час навчання на фортепіано сприяє розвитку т.зв. "мануальної пам'яті".

Також специфіка навчання на фортепіано полягає в тому, що в процесі розвитку зорової пам'яті слід враховувати два етапи: 1-й пов'язаний з грою по нотах, а саме зорової пам'яттю нотного тексту. На цьому етапі працює схема: бачу – чую – граю. 2-й етап вивчення музичного твору, тобто гра без нот (на пам'ять), теж пов'язана з зорової пам'яттю, але в цьому випадку основне значення має зорова пам'ять клавіатури. У процесі навчання необхідно враховувати, що для формування «нової» зорової пам'яті потрібен час, який завжди є індивідуальним для кожного учня. Формування зорового швидкого орієнтування на клавіатурі «працює» за схемою: чую – бачу – граю. На відміну від схеми гри з нот: бачу – чую – граю.

Професійна музична пам'ять, яка включає всі складові, перераховані раніше види пам'яті, «працює» за схемою: чую – знаю – граю. У цій схемі поняття «знаю» завжди має бути наповнене всіма компонентами музичного та піаністичного мислення.

Література

1. Fryderyk Chopin. Szkice do metody gry fortepianowej: teksty zebrał i przedstawił Jean-Jacques Eigeldinger ; przełożył Zbigniew Skowron. / [Kraków: Musica Iagellonica, 1995.](#)

Evgenia Lushtei,
State Institution "K. D. Ushinsky South
Ukrainian National University"
Supervisor: Ph.D. in Art History,
Associate Professor of the Department
of Music Art and Choreography
Olga Voronovska

JAZZ - MODERN DANCE AS A DIRECTION OF MODERN DANCE

Choreography, especially contemporary dance, plays a significant role in the cultural and artistic world. It emerged at the beginning of the 20th century. Contemporary dance differs from traditional choreography and has evolved over a substantial period, developing its own genres, style, and vocabulary. An important aspect of contemporary dance is its promotion of personal development for each performer by breaking away from the old standards and rules of classical and folk choreography. Every dance can be considered contemporary, but only within the context of its time.

Therefore, contemporary dance is defined as "a dance that is current and fashionable for its specific historical period" (Verkhovenko, 2010, p. 13). Researchers view contemporary dance as an artistic genre that encompasses numerous genres and sub-genres. It is created freely and universally, without constraints of standards in choreographic compositions. Choreographers, aiming to express the thoughts and feelings of people, continuously experiment, discovering new movements and combinations of various techniques and styles.

In contemporary global culture and art, there is a multitude of dance forms, such as ballroom, jazz, modern, contemporary, and others. Each of these styles has its unique characteristics, providing contemporary dance with a rich and diverse potential. In this context, contemporary dance plays a significant role in choreography and stands as one of its primary directions.

Jazz-modern dance is a complex and multimedia artistic discipline that combines elements of jazz music, improvisation, contemporary ballet, and modern dance. It emerged in the latter half of the 20th century and gradually evolved into a significant part of contemporary choreography. An important characteristic of jazz-modern dance is its expressiveness, freedom of expression, and improvisation. It utilises "movements, music, and improvisation to create artistic expression" (Sharikov, 2008, p. 180). As O. Plahotniuk believes, "understanding and mastering jazz dance contribute to a deeper analysis of choreographic works in all their aspects" (Plahotniuk, 2013, p. 137).

According to many researchers, jazz-modern dance combines elements of African jazz with its emotional and improvisational character, as well as the American modern dance style. This contributed to the spread of this direction in the United States.

The stages of development of jazz-modern dance are crucial for understanding the history and evolution of this captivating contemporary dance genre. Jazz-modern dance grew from its own roots and went through several significant stages of development. In its early stages, jazz-modern dance was heavily influenced by African-American music and culture. It's important to note that the United States made a significant contribution to the world of choreography by giving rise to two prominent artistic movements. The first of these is "free dance," exemplified by Isadora Duncan. The second direction is Afro-American jazz dance, "which traces its roots back to the African continent but saw its most significant development in the United States" (Pohrebnyak, 2013, p. 78–80).

Jazz dance is a unique fusion of African-American traditions, ballet, contemporary choreography, and ethnic dance. Jazz technique is highly complex, incorporating various poses, original dance figures, asymmetric movements, and striking arm movements. In this style, choreography and body language are utilised to express emotional experiences and feelings, reproducing whimsical musical motifs. Jazz dance seamlessly combines movements of the soul and emotional sensations through choreographic means.

In the modern world, jazz-modern dance continues to evolve and influence culture and the arts. It lacks rigid boundaries, allowing choreographers and dancers to combine different styles and techniques. Contemporary jazz-modern dance aims to convey deep feelings and emotions through freedom of expression and creativity. Overall, jazz-modern dance is defined as an artistic direction that uses music, movements, and improvisation to create an expressive language through the body. This direction develops thanks to the creative approach of choreographers and dancers who strive to express their ideas and feelings through movement and dance language.

At the present stage, at the beginning of the 20th century, jazz dance has become more diverse, incorporating elements of modern dance, including jazz-modern. Unlike classical dance, which emphasises pushing off from the floor, as in ballet jumps, jazz movements often direct themselves toward the ground. Jazz-modern dancers perform graceful "pas," often incorporating acrobatic elements and finger work technique. Thus, jazz dance is a choreographic direction that, despite its shared name with the musical style, developed separately from it. Jazz dance combines various means of expression from other dance styles, including achievements from modern, classical, and folk dance. This has led to the fusion of the fundamental schools of contemporary choreography and the emergence of a new artistic phenomenon - jazz-modern dance.

During this period, jazz-modern dance began to explore more abstract and experimental forms of expression. Choreographers like Merce Cunningham and others created performances that combined music, dance, and visual art.

In our time, jazz-modern dance has become open to various influences and styles. Dancers and choreographers incorporate elements of contemporary ballet, contemporary dance, and other artistic genres into their performances, creating unique interpretations.

Overall, when considering the stages of development of jazz-modern dance, it is important to acknowledge the complex nature of this artistic genre, which interacts with history, culture, music, and technology. These aspects have enriched and defined the contemporary face of jazz-modern dance, making it a significant component of world art.

References

1. Верховенко, О. (2010). Джаз-танець: генеза й трактування дефініції. Тенденції розвитку сучасної хореографії: матеріали II Міжнародної науково-практичного семінару, м. Луганськ, 27–28 листопада. С. 13–18
2. Шариков, Д. (2008). Класифікація сучасної хореографії. Київ. 180 с.
3. Плахотнюк, О. (2013). Сценічні та побутові форми джаз-танцю. Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка: зб. наук. праць. С. 130–139.
4. Погребняк, М. (2013). Театральний джаз-танець: генеза та його естетичні особливості. Тенденції і перспективи розвитку світового хореографічного і музичного мистецтва: матеріали Всеук. наук.-практ. конф. Полтава. С. 78–80.

Анастасія Лонська,

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

Науковий керівник – канд. пед. наук,
доцент кафедри вокально-хорової підготовки
Тетяна Осадча

РОЗВИТОК АРТИСТИЗМУ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ ЗАСОБАМИ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

***Анотація.** У статті автор розглядає питання розвитку артистизму майбутніх фахівців засобами українського хорового мистецтва. Українське хорове мистецтво є невід’ємною складовою української художньої культури. Вивчення кращих зразків вітчизняного хорового мистецтва на заняттях з диригування та хорового класу розширюють кругозір здобувачів освіти, формують почуття патріотизму та національної самосвідомості, сприяють набуттю професійних вмінь та навичок, в тому числі і артистичних. На основі аналізу науково-методичної літератури, автор робить висновок, що артистизм майбутнього фахівця в галузі музичного мистецтва – це не тільки здатність до перевтілення, а цілісна система професійно важливих особистісних якостей, які забезпечують яскраве й образне виконання хорових*

творів, вільне самовираження майбутнього музиканта у процесі музично-виконавської діяльності.

Ключові слова: українське хорове мистецтво, артистичні вміння та навички, особистісні якості, майбутній фахівець в галузі музичного мистецтва.

ARTISTIC DEVELOPMENT OF FUTURE SPECIALISTS USING UKRAINIAN CHORAL ART

Abstract. *In the article, the author examines the issue of shaping the artistry of future specialists by means of Ukrainian choral art. Ukrainian choral art is an integral part of Ukrainian artistic culture. Studying the best examples of national choral art in conducting and choral classes broadens the horizons of students, forms a sense of patriotism and national self-awareness, contributes to the acquisition of professional skills and abilities, including artistic ones. Based on the analysis of scientific and methodological literature, the author concludes that the artistry of a future specialist in the field of musical art is not only the ability to reincarnate, but a whole system of professionally important personal qualities that ensure a bright and imaginative performance of choral works, free self-expression of a future musician in the process of musical performance.*

Keywords: *Ukrainian choral art, artistic abilities and skills, personal qualities, future specialist in the field of musical art.*

Реформи в системі освіти України, які спрямовані на виховання освічених, всебічно розвинених, активних громадян визначають необхідність підготовки мобільних, креативних, творчих фахівців, які прагнуть професійного розвитку, володіють широким спектром особистісно-емоційних реакцій, здатністю переконувати учнів, цікаво та неординарно передавати їм невичерпні багатства та надбання вітчизняної та світової культури.

Наразі особлива увага привертається до підготовки фахівців в галузі музичного мистецтва, оскільки саме в ньому знаходяться універсальні можливості формування актуальних здібностей людини в творчій діяльності. Діяльність фахівця в галузі музичного мистецтва спрямована на опанування скарбницею національного та світового музичного мистецтва, збагачення на цій основі духовного потенціалу, естетичної культури, активізації творчого потенціалу особистості.

Хорова музика – найдавніша галузь української культури. Чимало її зразків увійшло до золотого фонду вітчизняних духовних надбань, а ряд композицій, зокрема хорових і солоспівів, здобули міжнародне визнання. Українське хорове мистецтво складається з декількох великих пластів, до яких входять обробки українських народних пісень, оригінальні твори українських композиторів, хорова музика для дітей тощо.

Вивчення кращих зразків вітчизняного хорового мистецтва на заняттях з диригування та хорового класу розширюють кругозір здобувачів освіти,

формують почуття патріотизму та національної самосвідомості, сприяють набуттю професійних вмінь та навичок.

Отже, творча особистість майбутнього фахівця в галузі музичного мистецтва формується в хорovому класі через розвиток його творчої активності, яка виражається в різних аспектах діяльності. З одного боку, студент є членом хорovого колективу, вчиться і співає в хорі під керівництвом педагога; з другого – цей хорovий колектив слугує базою для набуття студентом практичних умінь і навичок, в тому числі і артистичних умінь.

Т. Шуть розглядає артистизм як «спосіб самовираження, здатність педагога до перевтілення, разом із збереженням єдиної індивідуальної системи характеристик особистості» (Шуть, 2020, с. 250).

Т. Шуть, спираючись на наукові доробки Л. Мержевої, вказує, до артистизму відносяться психофізичні якості особистості (самокерування, володіння силою та тембром голосу, дикція, міміка тощо), емоційні якості (емпатія та рефлексія), художньо-логічні якості (аналіз та коригування спілкування, створення доброзичливого клімату в процесі спілкування, проекція власного творчого самопочуття) тощо (Шуть, 2020, с. 249).

Диригентсько-хорова діяльність майбутнього фахівця в галузі музичного мистецтва потребує наявності таких артистичних умінь як розвиток внутрішньої психотехніки, емоційності, міміки, пантоміміки, адже під час виступу на сцені керівник хорovого колективу використовує засоби невербального спілкування для трансляції хору свого бачення хорovого твору.

З. Софроній вважає, що диригентська діяльність перш за все є діалогом між диригентом та колективом, нерозривним та постійним процесом зворотної взаємодії (Софроній, 2020).

Важливу роль в процесі формування артистизму майбутнього фахівця-музиканта засобами українського хорovого мистецтва відіграють сугестивні процеси навіювання та зараження виконавців емоційно-психічним станом диригента. Воля та енергія є найважливішими якостями диригента, без яких неможливе керівництво хором та полягають в основі артистизму.

Серед кращих зразків вітчизняного хорovого надбання, вивчення яких сприятимуть формуванню артистичних умінь майбутніх фахівців в галузі музичного мистецтва слід назвати «Вербовая дощечка» та «Діброво зелена» А. Авдієвського, «Козацькому роду нема переводу» М. Балемі, «Ой на Івана, на купала» І. Бідака, «Ой ти, дівчино, чом зажурилась» Г. Верьовки, «Розпрягайте, хлопці, коней» та «Ой мій милий вареничків хоче» В. Захарченка, «Ой на плаю» М. Кречка, «Закувала зозуленька» Є. Кухарця, «Дівчино, прощай» П. Милославського, «Бандуристе, орле сизий» Я. Орлова, «Да що на горі імбер» Є. Савчука та ін.

Для хору створювалися і авторські пісні, які досягли найвищого рівня визнання – стали народними і без яких вже немислимий культурний простір України як-от «Вівці мої, вівці» М. Гринишина, «Верховино, мати моя» М. Машкіна, «А льон цвіте» І. Сльоти на вірші В. Юхимовича, «Мамина

вишня» та «Ой ти, ніченько» А. Пашкевича на вірші Д. Луценка, «Степом, степом» А. Пашкевича на вірші М. Негоди тощо.

Українське хорове мистецтво є невід'ємною складовою української художньої культури. Вивчення кращих зразків вітчизняного хорового мистецтва на заняттях з диригування та хорового класу розширюють кругозір здобувачів освіти, формують почуття патріотизму та національної самосвідомості, сприяють набуттю професійних вмінь та навичок, в тому числі і артистичних.

Отже, артистизм майбутнього фахівця в галузі музичного мистецтва – це не тільки здатність до перевтілення, а цілісна система професійно важливих особистісних якостей, які забезпечують яскраве й образне виконання хорових творів, вільне самовираження майбутнього музиканта у процесі музично-виконавської діяльності.

Література

1. Софроній, З. В. (2012). До проблеми формування виконавського артистизму майбутніх учителів музики. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*, 7-8, 13–19.
2. Шуть, Т. (2020). Сучасний підхід до формування педагогічного артистизму здобувачів освіти в умовах хорового класу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 78, 248–252.

Анна Новосадова,

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти

Вінницький державний педагогічний

університет ім. М. Коцюбинського)

Науковий керівник – доктор педагогічних наук,

професор Наталія Мозгальова

КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ

На сучасному етапі розвитку суспільства, розвитку технічних засобів актуалізується збереження духовних цінностей. У контексті цього мистецтво набуває особливого значення, а професійна підготовка майбутніх педагогів потребує пошуку та впровадження нових методичних основ. Серед них відзначаємо формування жанрово-стильової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії. Зазначимо, що жанр та стиль набувають значення культурних феноменів, способів передачі навколишньої дійсності крізь історичну призму. Жанрово-стильова система забезпечує комунікацію культурного діалогу мистецьких композицій, художньої інформації крізь час та простір. Сказане актуалізує здобуття знань, навиків, що

передбачають формування жанрово-стильової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії.

Мета статті – проаналізувати особливості комунікативного аспекту формування жанрово-стильової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії. Жанрово-стильовий підхід до підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії представлений у дослідженнях таких вчених як О. Афоніна, М. Михаськова, І. Малашевська, Г. Побережна, Т. Щериця та інші, онтологічне дослідження жанру та стилю знаходимо у роботах таких вчених як О. Катрич, І. Коханик, О. Самойленко, С. Шип та інших.

За визначенням О. Берегової: «Комунікація – це сенсовий та ідеально-змістовний аспект соціальної взаємодії» [1]. Г. Макаренка зазначає, що «комунікацією слід вважати символічно опосередковану інтеграцію індивідів, під час якої відбувається обмін інформацією» [2]. Таким чином, комунікація передбачає взаємодію різної інформації. Комунікативний аспект жанрово-стильової компетентності дослідження жанру та стилю, як базових знань щодо розуміння музичних творів майбутніми викладачами музичного мистецтва та хореографії. Процес розуміння музичного твору передбачає трактування специфічних особливостей жанру та стилю, синтезу рис музики та танцю.

Потреба у набутті жанрово-стильових знань майбутніми викладачами музичного мистецтва та хореографії полягає у розумінні ними музичних явищ, виражених жанром та стилем. Їх спільний комунікативний простір створює можливість до синтезування. Зокрема, музика посилює хореографічну інтонацію, характер танцю відповідає музичному супроводу. Танцювальна мова хореографічних постановок, що розкривається засобами музичного мистецтва забезпечує комунікацію між усіма учасниками процесу. Назване потребує від майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії жанрово-стильової бази, що передбачає розуміння та апелювання мистецькими художніми знаками. Вільне оперування жанрово-стильовими кодами полягає у розумінні авторської концепції твору. Варто зазначити, що під час занять з музичного мистецтва та хореографії передача художньої інформації здійснюється за допомогою вербальних та невербальних засобів.

Отже, комунікативний аспект жанрово-стильової компетентності майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії передбачає створення та функціонування міцного зв'язку між компонентами музичного та хореографічного мистецтв. При цьому їх координуючим центром визначено жанр та стиль. Професійна підготовка майбутніх викладачів музичного мистецтва та хореографії буде успішною за умови розуміння ними цих феноменів та комунікації між ними.

Література

1. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість?. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.
2. Макаренко Г. Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : монографія. Київ : Факт, 2005. 328 с.

3. Малашевська І. А. Методика музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музики на історико-стильовій основі: автореф. дис... канд. пед. наук: 13.00.02. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2005. 21 с.

4. Мозгальова, Н.Г., Сушицький М.І., Новосадова А.А. Специфіка підготовки вчителів музичного мистецтва і хореографії до жанрово-стильового аналізу. *Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова*. Вип. 14. 2022. С. 69-75

5. Побережна Г., Щериця Т. Проблеми інтегрованого викладання музично-теоретичних дисциплін у педвузах.
URL: <http://eprints.zu.edu.ua/399/2/ok3.pdf> (дата звернення 22.05.2023)

Olena Martyniuk,
Master's student,
Faculty of Music and Choreographic Education,
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»,
Supervisor Alla Hrinchenko
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor
DZ "South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushinsky"
Odesa (Ukraine)

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE FORMATION OF AUDIO-INTONATION CULTURE OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ART IN THE PROCESS OF PIANO TRAINING

***Abstract:** The paper examines the problem of forming the auditory-intonational culture of a pianist, namely, the creation of such pedagogical conditions that contribute to the formation of all components of this process. The essence of the concept of "auditory-intonational culture of future specialists", the mechanism of its functioning in the performance process of a pianist, and pedagogical conditions that contribute to the formation of professional skills – the auditory-intonational culture of a pianist are defined.*

***Key words:** intonation culture, musical art, piano preparation, pedagogical conditions.*

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ СЛУХО-ІНТОНАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

***Анотація:** У роботі розглядається проблема формування слухо-інтонаційної культури піаніста, а саме, створення таких педагогічних умов, які сприяють формуванню усіх компонентів даного процесу. Визначено сутність поняття «слухо-інтонаційна культура майбутніх фахівців», механізм*

його функціонування у виконавському процесі піаніста та педагогічні умови, що сприяють формуванню професійного уміння – слухо-інтонаційній культурі піаніста.

Ключові слова: *інтонаційна культура, музичне мистецтво, фортепіанна підготовка, педагогічні умови.*

During training, the student polishes the previously formed skills of playing the instrument and acquires performance skills, which are the result of mastering theoretical, artistic, methodical, pedagogical and practical knowledge. Professional awareness gradually matures in comprehensive training, and experience is gained in practice. The professional factor actualizes the process of formation of performance and professional knowledge and skills of a musician-teacher, teacher-performer. Generalizing the views of outstanding musicians-performers, scientists and pedagogues-researchers, it is possible to state that the process of performing creativity is not only the act of embodying the composer's intention, but also the creation of one's own performing interpretation. Creativity of the performer is manifested first of all in the most complete expression of the objective content of the music, penetration into the essence of the musical work, disclosure and embodiment of his conception (Szegeida, 2002). We interpret performing culture as a set of personally significant qualities that manifest themselves in the process of creative musical activities and revealing the measure of mastering by an individual of the emotional and figurative content of a musical work as an object of social musical creation. The following are the structural components of the development of performance culture, respectively: performance experience, performance competence, and a set of musical and creative abilities of the performer (Kozyr, 2008).

The first component – the experience of performing activity includes: the presence of expressed interests, inclinations and needs, motives for turning to a specific type of performing activity; the ability to evaluate the quality of music performance on the basis of the musical and auditory presentation of the sound of this particular work in a certain character, genre, style; the presence of a formed intonation and auditory reserve, musical impressions about the genre-stylistic diversity of musical art; ability to musical experience, emotional culture of performance.

The second component of performance culture – performance competence includes: possession of the necessary performance knowledge, skills and abilities, various methods of sound science, sound extraction, articulation; the ability to analyze and self-analyze performance activities, auditory control and self-monitoring of sound quality; mastery of the performing repertoire; the ability to read from a letter, to learn sketches; musical and performing artistic qualities.

The third component of performing culture is the complex of musical and creative abilities of the performer, which includes: musical talent; artistic and figurative thinking, musical imagination, fantasy; ability to individual creative interpretation of a musical work.

The components discussed above need, in our opinion, to be structured in order to identify the most essential components of performing culture, since creativity in

musical art is distinguished by a clearly expressed personal content and manifests itself as a personal ability to reproduce, interpret, experience music. We believe that the formation of hearing and intonation culture can take place during the following stages: organizational and orientational (increasing students' motivation to form performing culture, stimulating interest in learning piano arts of various national schools, acquisition of performing skills and creation of interpretation of musical works of different cultural regions; informational and cognitive (expansion of students' artistic knowledge, awareness of the patterns of development of musical culture in interaction and mutual influences of national cultures, in particular the parallel "East - West").

Forms of work are individual and group;- activity-corrective (improvement of students' performance skills and formation of the ability to perform interpretation; - creatively independent (forming the student's ability to creatively extrapolate professional achievements into practical pedagogical work, demonstrate to students in their own performance musical works of various national cultures.

And we also foresee the application of the following conditions for the formation of hearing and intonation culture of future music specialists, such as: creation of an artistic and creative environment; stimulating students to learn the essence of the national foundations of musical culture and understanding of cultural alternatives; ensuring cultural direction and integration of artistic knowledge; support for creative initiative and independent and creative concert performance activities.

Thus, the formation of hearing and intonation culture of future specialists in musical art is an important task of the educational process of the applicant and a sign of his professional performance quality in pedagogical and performing activities.

References

1. Kozyr A.V. Professional skill of music teachers: theory and practice formation in the system of multi-level education: [monograph]. K.: Publishing House of the NPU named after M.P. Dragomanova, 2008. 380 p.

2. Segeda N. A. Preparation of the future music teacher for professional training self-realization: autoref. thesis to obtain a scientific degree of candidate. ped. Sciences: spec. 13.00.04 "Theory and methodology of professional education" K., 2002. 23 p.

Катерина Торшина,
здобувачка другого (магістерського) рівня
вищої освіти ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
Алла Линенко,
професор кафедри
музично-інструментальної підготовки
ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО

***Анотація.** У статті представлено проблему формування виконавської надійності майбутніх фахівців музичної освіти в класі фортепіано, висвітлюється сутність поняття «виконавська надійність музиканта», як важливої складової професійної компетентності майбутнього викладача, її структура. Зазначається необхідність використання особистісно-орієнтованого підходу до кожного студента, створення діалогічної атмосфери, врахування рівня його мотивації, інструментальної підготовки, надання продуманого репертуару.*

***Ключові слова:** надійність, виконавська надійність, клас фортепіано, майбутні фахівці музичної освіти, особистісно-орієнтований підхід, вольові якості, саморегуляція, самоконтроль.*

FORMATION OF EXECUTIVE RELIABILITY OF THE FUTURE MUSIC EDUCATION SPECIALISTS IN THE PIANO

***Abstract.** The article presents the problem of forming the performance reliability of future music education specialists in the piano class, highlights the essence of the concept of "performance reliability of a musician" as an important component of the professional competence of a future teacher, characterizes the essence of his performance reliability. Techniques for the formation of the studied phenomenon are presented.*

***Key words:** reliability, viconic reliability, piano class, future fakhivtsy musical illumination, specially oriented approach, willpower, self-regulation, self-control.*

Стратегічні завдання вищої освіти, які відображено в Законах України «Про освіту», «Про вищу освіту», у Наказі МОН «Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2021-2031 роки (2020 р.) та інших документах, націлюють педагогічну спільноту нашої країни на глибоку усвідомленість значущості підвищення якості підготовки майбутніх фахівців різних сфер вищої освіти, у тому числі і підготовки майбутніх фахівців музичної педагогіки. Отже проблема формування виконавської надійності майбутніх фахівців музичної освіти набуває особливої актуальності.

Сучасний педагог повинен стабільно й ефективно виконувати свої функційні обов'язки, бути компетентним у використанні нових методичних розробок, широкого застосуванні інноваційних педагогічних технологій в своїй професійній діяльності. Надійність педагога дає можливість із високою якістю вирішувати завдання з підготовки майбутніх фахівців.

Зазначеною проблемою займалися психологи (Г. Балл, Ж. Вірна, Д. Ллойд, В. Плахтійко, Ю. Цагареллі та ін.), педагоги (В. Візнюк, Л. Вознюк, Р. Ерсьозоглу, В. Корнешук, А. Линенко, В.Муцмахер, І. Ростовська, О. Олексюк та ін.). Виконавська надійність музиканта цікавила багатьох педагогів та

інструменталістів: Л. Баренбойма, Л. Гінзбург, Г. Когана, Г. Нейгауза, Л. Маккіннона та ін. у контексті підготовки молодих піаністів до сценічних виступів.

Американський психолог А. Ребер визначає надійність, як «характеристику чого-небудь, що заслуговує довіру. Надійна людина – це відповідальна людина, така, на яку можна покластися» (Reber, 2003, p. 475).

Ю. Цагареллі, в психолого-музичному аспекті визначав феномен «виконавська надійність» як властивість, що характеризується безпомилковим, стійким і точним виконанням музичного твору в емоціогенних умовах (Цагареллі, 2008, с. 265).

С. Гончаренко в Українському педагогічному словнику розглянув поняття «надійність дидактичного тексту, як «ступінь відносної постійності і стабільності оцінок» (Гончаренко, 1997, с. 224). Тобто автором підкреслено важливі ознаки надійності: постійність і стабільність.

В. Візнюк розуміє надійність як якісну характеристику особистості, що комплексно засвідчує усталеність ефективної діяльності людини відповідно до визначених нормативних параметрів функціонування фахівця. Автор стверджує, що надійність дає змогу фахівцеві стабільно, точно й ефективно здійснювати власну професійну діяльність (Візнюк, 2017, с. 6).

І. Ростовська визначає процес формування виконавської надійності музиканта-інструменталіста, як такий, що «відбувається за умов цілеспрямованого впливу досвідченого педагога; якості підготовки музичного матеріалу студентом; корегування ним у разі необхідності власного психоемоційного стану; усвідомлення власних виконавських дій задля втілення художньої інтерпретації музичного твору (Ростовська, 2021, с. 113).

На нашу думку, виконавська надійність майбутніх фахівців музичної освіти в класі фортепіано – це інтегративне утворення особистості піаніста, що відображає стабільність і точність виконання музичного твору перед тими, хто навчається, на публічних виступах, яка поєднується з майстерною творчою інтерпретацією музичного твору.

Структуру досліджуваного феномену розуміємо, як сукупність акомодативно-мотиваційного, когнітивно-діяльнісного і суб'єктно-рефлексивного компонентів.

Виконавська надійність музиканта є важливою якістю для забезпечення упевненості в успішності та стабільності музично – педагогічної діяльності, вона дає інтерпретатору свободу володіння своїми почуттями, розвитку вмінь із стримування зайвих, нетворчих хвилювань як на сцені, так і в умовах здійснення ілюстрації музичних творів на аудиторних заняттях з тими, хто навчається. Зазначений феномен сприяє мотивуванню їх на вивчення пропонуємих педагогом фортепіанних п'єс, бажанню виконувати їх з високою якістю, без помилок, що потребує ретельно продуманої організації самостійних занять, глибокого аналізу нотного тексту, обізнаності з історії створення твору, критичного самооцінювання своєї піаністичної підготовки: технічного рівня, вмінь з виразного ведення мелодичної лінії, кантিলени, навичок із педалізації та

ін., уважного аудіопрослуховання та аналізу різних інтерпретацій музичного твору видатними піаністами.

Важливою є також здатність до швидкої адаптації до різних інструментів при виконанні музичних творів, до умов аудиторій, сценічних майданчиків, здійснення регулярних виступів перед аудиторією, що дозволяє отримати досвід з саморегуляції, самоконтролю за своїми переживаннями, надає сценічній впевненості та досвіду комунікації з аудиторією. Студенту необхідно пам'ятати, що формування виконавської надійності в класі фортепіано є складним і тривалим процесом, який вимагає від музиканта постійної роботи над собою, підвищенню теоретичної обізнаності, формуванню інструментальних умінь та навичок, розвитку вольових якостей: цілеспрямованості, наполегливості, впевненості, сміливості, стабільності та ін.

Таким чином, успішне формування виконавської надійності майбутніх фахівців музичної освіти в класі фортепіано вимагає використання особистісно-орієнтованого підходу до кожного студента, створенню діалогічної атмосфери, позитивного взаємоповажного міжособистісного спілкування, врахування рівня його мотивації, піаністичної підготовленості, достатнього рівня розвитку музичних здібностей, надання продуманого репертуару.

Література

1. Балл Г. О. (2001). Поняття «особистісна надійність» у гуманістичній інтерпретації. Вісник НТУ «КПГ» № 3, кн. 1, 43–46.
2. Цагареллі Ю. О. (2008). Психологія музично-виконавчої діяльності: навчальний посібник, 368, <https://lanbook.com>

Ярослава Холоденко,
здобувачка другого (магістерського)
рівня вищої освіти,
факультет музичної та хореографічної освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Науковий керівник:
кандидат педагогічних наук,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Ганна Реброва

СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ФЕНОМЕНУ КОМУКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті розглядаються основні структурні компоненти комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. Виявляються специфічні характеристики кожного з цих компонентів та доводиться їх необхідність для успішної професійної діяльності майбутніх

учителів музичного мистецтва. Визначено, що володіння комунікативною культурою майбутнім вчителям музичного мистецтва задовільняє питання професійної компетентності та успішної педагогічної діяльності.

Ключові слова: комунікативна культура, комунікативність, художньо-комунікативні вміння, педагогічна діяльність.

STRUCTURAL COMPONENTS OF THE PHENOMENON OF COMMUNICATIVE CULTURE OF PROSPECTIVE MUSIC TEACHERS

Abstract. *The article examines the main structural components of the communicative culture of future music teachers. The specific characteristics of each of these components are revealed and their necessity for the successful professional activity of future music teachers is proven. It was determined that future music teachers' possession of communicative culture satisfies the question of professional competence and successful pedagogical activity.*

Keywords: *communicative culture, communicativeness, artistic and communicative skills, pedagogical activity.*

XXI століття рахується століттям комунікації. Комунікація є невід'ємним аспектом життя кожної особистості, особливо гостро питання формування комунікативної культури постає перед фахівцями, професія яких полягає безпосередньо в спілкуванні та інтерактивній роботі з іншими людьми.

Концептуальні положення комунікативної культури фахівців викладено у працях таких сучасних авторів, як Н.І. Кантаржи, Л. Руденко, Г. С. Дегтярьова, Н. П. Ковальчук, В. В. Панченко, А. Хом'як.

Н.І.Кантаржи (2017) зазначає, що український вчений Л.А. Пономаренко виокремлює такі складові у комунікативній структурі майбутнього фахівця: індивідуально-особистісну, мотиваційно-вольову, соціально-комунікативну. До індивідуально-особистісної, на думку Н.І.Кантаржи (2017), Л.А.Пономаренко відносить: характер особистості, темперамент, критерії категоризації рис особистості, здібності тощо, а також особистісні орієнтири: цінності, моральність, ідеали, етичні норми та установки.

За Н.І.Кантаржи (2017) Л.А.Пономаренко до мотиваційно-вольової складової відносить: потреби в самоактуалізації, в спілкуванні/комунікативний контакт, в визнанні іншими людьми, в особистісному розвитку. Також відносить емоційно-вольові елементи: вміння контролювати свої емоції, врівноваженість та емоційна культура.

Також Н.І.Кантаржи (2017) зазначає, що Л.А.Пономаренко відносить до соціально-комунікативної складової – соціально-психологічний (об'єктивна оцінка себе та оточуючих, емпатія, рефлексивність, розуміння свого положення в суспільстві) та індивідуально-комунікативний «(взаємозв'язок, взаєморозуміння; вміння встановлювати і підтримувати контакт, зворотній зв'язок; мовна компетентність, культура мислення й мови, мовна активність; комунікативні знання, вміння і навички)» (Кантаржи, 24).

Розробці питань формування і розвитку комунікативної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва присвячено наукові праці А.В.Зайцевой, Л.М. Сбітневой.

Сфера діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва пролягає на перетині художньо-комунікативних властивостей мистецтва та комунікації з учнями з приводу формування в них мистецьких компетентностей. Зазначене передбачає оволодіння різними засобами спілкування, як вербальними так і невербальними, а також оволодіння загальними та специфічними знаннями в галузі мистецтва, наявність якостей, здібностей і навичок, що становлять комунікативну культуру майбутнього вчителя музичного мистецтва.

О.М.Олексюк (2006) вважає, що компонентна структура комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва складається: перший компонент – етико-нормативний, який містить: знання загальноприйнятих моральних норм та сформованість етико-комунікативних якостей, зокрема толерантності, асертивності, повага до іншого тощо. Другий компонент, на думку О.М.Олексюк (2006), організаційно-полілогічний, що включає в собі: вміння створювати комунікативне комфортне середовище на основі врахуванні індивідуальних особливостей учнів; здатність застосовувати в освітньому процесі діалогічно-полілогічні конструкції уроку, в межах яких здійснювати керування спілкуванням школярів. За О.М. Олексюк третій компонент - мистецько-перцептивний. Він охоплює здатність усвідомлювати особливості художньої невербальної комунікації, здатність розв'язувати педагогічні завдання засобами художньо-комунікативного потенціалу мистецтва.

У контексті нашого дослідження ми визначили найбільш узагальнені і актуальні для нас структурні компоненти феномену комунікативної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва:

1. Перший компонент – професійна музично-педагогічна та мистецька поєднаність, що охоплює знання в галузі музичного мистецтва і педагогічної діяльності вчителя, освіченість в проблемах розвитку культури та сучасних тенденцій розвитку мистецтва, а також досвід їх застосування в освітньому процесі. Учитель повинен добре орієнтуватися в темі уроку та у мистецтві загалом, цікаво подавати матеріал учням та за необхідністю підлаштовувати манеру подачі та матеріал до певної аудиторії (вік учнів, інтереси дітей тощо). Володіння різними підходами зокрема творчим та креативним, що виражається у здатності вчителя до створення нового та цікавого, використання різних підходів навчання та розвитку дітей на уроці.

Таким чином, визначаємо наступні елементи першого компоненту:

1. Наявність професійних знань у галузі музичного мистецтва та педагогічної діяльності вчителя.

2. Орієнтація та поінформованість в актуальних аспектах сучасного мистецтва та художньої творчості.

2. Другий компонент – комунікативні якості особистості та їх виявлення в освітньому процесі. Відповідно до цього компоненту актуальними є вміння створити комунікативне та творче середовище. Також значення набувають

здатність проявити толерантність, комунікабельність асертивність. Володіння такими якостями, як асертивність (вміння коректно висловлювати свої думки і відстоювати свою точку зору), толерантність (вміння говорити та слухати), комунікативність, емпатія, автентичність (природність у спілкуванні з учнями, невимушеність), – усе це забезпечує здатність створювати довірливу та доброзичливу атмосферу спілкування, яка відповідатиме та сприятиме вирішенню завдань, які постають перед учителем на уроках музичного мистецтва.

Відповідно до цього компоненту важливим є і здатність майбутнього вчителя до самооцінки своїх якостей. Вчитель музичного мистецтва має мати змогу виявити, об'єктивно оцінити або розвинути у собі відсутні комунікативні якості.

Таким чином, другий компонент складається з таких елементів:

1. Комунікативність, асертивність, емпатія, толерантність, автентичність.
2. Здатність до самооцінювання комунікативних якостей.
3. Третій компонент – сформованість художньо-комунікативних умінь.

Художньо-комунікативні уміння відрізняються виявленням різноманітних форм опосередкованого спілкування з мистецтвом. Змістом зазначених умінь передбачено розуміння художньої інформації, її відчуття, переживання та здатність передати смисл та емоції іншим під час виконавства. Тобто йдеться про спілкування з слухачем, ким являються учні під час уроків музичного мистецтва. Для таких умінь важлива розвинута перцепція, а також аналітичні уміння щодо смислу образу твору; здатність передати його зміст та сенс, застосовуючи як пояснення, так і метафори, або інші види мистецтва як художньо-ілюстративний матеріал. Під час застосування такого формату художнього спілкування в учнів розвивається художнє сприйняття, формується естетичний смак.

Таким чином, до складу третього компоненту відносимо:

1. аналіз художнього твору вчителем (художній образ, мова, засоби виразності тощо);
2. уміння передати зміст та сенс твору мистецтва учням.

Слід звернути увагу, що сьогодення вимагає від учителів музичного мистецтва володіння певним арсеналом знань, умінь та навичок, а також гнучкістю мислення, здатністю до безперервного навчання та креативністю. Саме навчання в закладах вищої освіти має надавати та здійснювати підготовку майбутніх вчителів музичного мистецтва, які володіють навичками комунікативної культури.

Г.Дегтярьова та Л.Руденко (2010) зазначають, що педагогічна діяльність з формування комунікативної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва вважатиметься успішною при: мотивованій та цілеспрямованій діяльності суб'єктів навчального процесу; ефективній організації взаємодії у цьому процесі; розвитку креативної діяльності; використанні методів і форм, відповідних педагогічним цілям; структуруванням змісту; професійній компетентності педагога, зокрема психологічній, а також вміннями та

навичками будувати та керувати комунікацією під час навчального процесу, розумінні важливості будовання взаємостосунків в педагогічному середовищі.

Підсумовуючи, можна зазначити, що у нашому дослідженні комунікативна культура розглядається як інтегрована фахова якість учителя, яка дозволяє кваліфіковано спілкуватися з учнями з приводу мистецтва і опосередковано з самим мистецтвом, розуміючи його художньо-творчий педагогічний потенціал.

Література

1. Г. С. Дегтярєва, М. М. Козяр, Л. А. Руденко, А. В. Шиделко (2013). Психолого-педагогічні засади діяльності педагога сучасної професійної школи: навчально-методичний посібник. Київ: Педагогічна думка. – 144 с.

2. Г. С. Дегтярєва, Л. А. Руденко (2010). Теоретичні та методичні основи розвитку комунікативної компетентності майбутніх фахівців сфери обслуговування: навчально-методичний посібник / авт. :— Київ: Педагогічна думка. 192 с.

3. Кантаржи, Н.І. (2017). Комунікативна культура як необхідна складова професіоналізму майбутнього фахівця. http://eprints.library.odeku.edu.ua/id/eprint/2627/1/Kantarzhi%20N.I._Komunikatyv_na_kultura%20_yak_neobhidna_skladova_profesionalizmu_maibutnogo_fakhivtsia.pdf

4. Олексюк, О.М. (2006). Музична педагогіка: Навчальний посібник. Київ: КНУКіМ. 188 с.

5. Руденко, Л. (2018). Філософсько-педагогічні виміри поняття комунікативної культури фахівців соціономічних професій. Львів: Естетика і етика педагогічної дії. Вип. 18. <https://sci.ldubgd.edu.ua/handle/123456789/4850>

6. Сбітнєва, Л. М. (2021). Формування професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі фахового навчання. Духовність особистості: методологія, теорія і практика 2(101) Ч.1.- С.179-187. Отримано із: <https://oaji.net/articles/2021/690-1635351026.pdf>

7. Зайцева, А.В. (2016). Формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики в контексті екзистенційно-рефлексійного підходу. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія "Педагогіка". № 1. С. 126–133.

8. Алла Хом'як. (2019). Комунікативна культура майбутнього фахівця: монографія. Луцьк: Вежа-Друк. 132с.

Alina Liulka,
Ukraine, Odessa,
"Southern Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushinsky"
Supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department
of Music Art and Choreography
Liudmyla Stepnova

IMPLEMENTATION METHODS OF DRAMATURGY PRINCIPLES IN CONTEMPORARY DANCE PRODUCTION: PEDAGOGICAL ASPECT

Abstract: *The article is dedicated to the investigation of the impact of dramaturgy on the art of dance, as well as the role of educators in teaching this aspect of dance. The author considers dramaturgy as a set of principles and techniques used in the creation of dramatic works. In dance, dramaturgy is manifested in the creation of plot, characters, conflicts, and emotions through movement, plasticity, and music.*

Keywords: *dramaturgy, dance art, expressiveness, plot, pedagogy.*

МЕТОДИ ВТІЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ ДРАМАТУРГІЇ В СУЧАСНІЙ ТАНЦЮВАЛЬНІЙ ПОСТАНОВЦІ: ПЕДАГОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Анотація: *Стаття присвячена дослідженню впливу драматургії на танцювальне мистецтво, а також ролі педагогів у навчанні цього аспекту танцю. Автор статті, розглядає драматургію як сукупність принципів та прийомів, які використовуються для створення драматичного твору. У танці драматургія проявляється у створенні сюжету, характерів, конфліктів та емоцій через рухи, пластику і музику.*

Ключові слова: *драматургія, танцювальне мистецтво, виразність, сюжет, педагогіка.*

Dance has always been an art of expression, a means of conveying emotions and ideas through body movement. Throughout centuries, dance has evolved and changed, but dramaturgy has consistently remained one of its key components. The issue of implementing dramaturgy principles in contemporary dance production holds significant pedagogical importance. This article explores the influence of dramaturgy on the art of dance and the role of educators in teaching this aspect of dance.

First and foremost, it is essential to define dramaturgy independently of dance. In various books and articles, the concept of "dramaturgy" is defined differently. However, in most cases, it is regarded as a set of principles and techniques used in the creation of dramatic works.

According to Patrice Pavis's theater dictionary, dramaturgy is the "art of writing plays." This concept encompasses both the creative process of playwriting and its aesthetic and social evaluation.

Dramaturgy as a creative process involves the development of the plot, characters, conflict, language, and other elements of a play. It is a complex and multifaceted process that demands creative talent, knowledge of theatrical arts, and an understanding of human nature.

In the book "Dramaturgy in Contemporary Choreography," Viktor Hrynevych defines dramaturgy as the "art of creating actions that evoke an emotional reaction from the audience." He views dramaturgy as a set of principles and techniques used to create a dramatic work.

Analyzing these definitions, one can conclude that dramaturgy is a complex and multifaceted concept, including both theoretical aspects and practical techniques.

Dramaturgy and dance are two different forms of art, but they interact and complement each other. Dramaturgy creates plots, characters, conflicts, and emotions, while dance allows the expression of these aspects through movement, plasticity, and music. The interaction between these two arts opens limitless possibilities for creating emotionally rich performances.

Building dramaturgy in choreography requires a deep understanding of the principles and elements of dramatic structure. Dramaturgy in dance is the art of storytelling and expressing emotions through body movements, and it encompasses key aspects such as:

1. **Plot and Concept:** The construction of dramaturgy in dance always begins with creating a plot or concept for the performance. It can be a story, idea, or message that dancers and choreographers will convey through body movements. The concept defines the theme, mood, and intended effect of the performance.

2. **Role Allocation:** Each dancer is assigned a role in the performance, and these roles must align with the plot and concept of the show. Roles are determined by the choreographer based on the skills and expressiveness of each performer.

3. **Music:** The choice of music is crucial for building dramaturgy in dance. Music creates rhythm, mood, and tempo for the performance. It should align with the plot and enhance the emotional impact.

4. **Movements and Plasticity:** The body movements of dancers are key elements of dramaturgy. They must vividly convey the plot, emotions, and messages. The choreographer determines which movements correspond to each part of the performance and how they come together in a unified composition.

5. **Tempo and Temperament:** The tempo and temperament of movements can vary throughout the performance, creating dynamics and tension. Fast movements can express emotional excitement, while slow movements can underscore calmness and contemplation.

6. **Composition:** Dramaturgy construction also involves creating composition on the stage. The arrangement of dancers, their movements, and positions define the structure of the performance. Composition can create symbolic images or highlight crucial moments in the plot.

7. **Emotional Expression:** Dramaturgy in dance also demands expressiveness and deep emotional interpretation from dancers. They must be able to convey the feelings and states of characters through their movements and facial expressions.

Building dramaturgy in choreography requires a choreographer's creativity and meticulous planning. It's essential to understand how each of these elements interacts with each other and how they collectively create a striking and emotionally rich performance.

For dancers to embody dramaturgy principles in their performances, appropriate pedagogical training is necessary. Western literature provides a significant amount of material that contributes to understanding dramaturgy and its impact on dance. For instance, the book "Dramaturgy and Dance: A Practical Guide"

by Susanna Linberg explores methods for developing scripts for dance productions and working on characters and conflicts in the context of dance. Additionally, the work "Dance Dramaturgy" by Alexandra Jones plays a crucial role in helping understand how to create a dramaturgically rich dance production.

Studying dramaturgy in dance from a pedagogical perspective can involve various methods and approaches aimed at developing expressiveness, storytelling, and choreographic skills in dancers. Here are some methods used for teaching dramaturgy in dance from a pedagogical standpoint:

1. **Analysis of Music and Text:** Dancers study the plot and mood of the music and text used in the performance. They analyze musical rhythms, changes in tempo, instrumental and vocal accents. This analysis helps understand how to express different aspects of the plot through dance.

2. **Role-Playing and Improvisation:** Dancers can participate in role-playing and improvisation activities, where they have the opportunity to feel and express various emotions, states, and characters they need to portray in the performance.

3. **Acting Skills:** Working on acting skills helps dancers learn ways to express facial expressions, mimics, and gestures that enhance emotional expression in dance.

4. **Study of Dramaturgical Techniques:** Educators teach dancers various dramaturgical techniques, such as the use of conflicts, character development, building climax, and resolution in the plot.

5. **Collaboration with Choreographers:** Collaborating with choreographers is a crucial component of learning dramaturgy. Choreographers help dancers understand and express the plot through movements and stage composition.

6. **Study of Stage Literacy:** Dancers learn to work on stage, understanding the nuances of lighting, set design, and interaction with the audience to enhance stage effectiveness and communicate the plot.

7. These methods of teaching dramaturgy in dance contribute to the development of choreographic skills and an understanding of the importance of plot and emotional expression in a performance. They help dancers create impressive and expressive shows that communicate with the audience through movements and emotions.

Conclusion. Therefore, studying dramaturgy in dance from a pedagogical perspective is a necessary stage in the development of contemporary art, allowing dancers and choreographers to create striking performances that transport audiences into a world of emotions and feelings through the language of movements and stage art.

References

1. Pavis, P. (1989). *Dictionary of the Theatre*. Kyiv: Veselka.
2. Hrynevych, V. V. (2006). *Dramaturgy in Contemporary Choreography*. Kyiv: ArtEk.
3. Kursyvenko, I. S. (2012). *Dramaturgy of Dance Performance*. Kyiv: ArtEk.
4. Sydorenko, O. V. (2023). *Dramaturgy in Contemporary Dance*. Kyiv: ArtEk.
5. Lindberg, S. (2017). *Dramaturgy and Dance: A Practical Guide*. London: Routledge.

6. Jones, A. (2019). *Dance Dramaturgy*. London: Routledge.
7. Tulchinskaya, A. (2018). *Dramaturgy in Dance: Theory and Practice*. Lviv: Lviv Polytechnic.
8. Hannan, M. (2016). *Dance and Dramaturgy: Reflections and Practice*. London: Pinnacle.
9. Silverman, G. (2007). *Dance Dramaturgy: Models and Methods*. Paris: Nouveau Publishing.

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

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВТІЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ

Ключові слова: хореографічний образ, сучасний танець, втілення хореографічного образу, сценічний образ, сучасна хореографія.

Тема є дуже актуальною в сучасному світі, існуючому в умовах швидких змін і розвитку мистецького та культурного середовища. Сучасний танець визнаний однією з важливих форм мистецтва і відображає дух та відношення сучасного суспільства до культури, суспільних проблем, індивідуальних виразів тощо. Засоби та підходи сучасного танцю постійно змінюються та розвиваються, що вимагає створення та аналізу теоретичних засад для ефективного втілення хореографічних ідей та образів. Сучасний танець дозволяє танцівникам виражати свою індивідуальність та емоції, втілюючи хореографічні образи на сцені.

Що ж таке хореографічний образ? Розглянемо думки науковців стосовно обраної теми. А. Бойко (2015) пише, що «образ в хореографії розуміється як цілісне вираження в танці почуття і думки, людського характеру. Образний танець змістовний, емоційний, наповнений внутрішнім змістом. Створити хореографічний образ - значить змалювати в танці дію або характер».

«Хореографічний образ – цілісне вираження в танці почуття і думки, людського характеру. Створювати хореографічний образ – значить описати в танці дію або характер, втілити на основі правдивого вираження почуття певну ідею» (Кісіль, 2019).

Н. Шутяк та С. Маркевич (2020) мають думку, що сценічний образ у хореографії визначається як поєднання характеру особистості та її сприйняття навколишнього світу, яке впливає на її дії і зумовлене драматургією. У хореографічному мистецтві формується сценічний художній образ, який активує уявні образи у свідомості аудиторії. Цей образ виступає у центрі уваги, впливаючи на сприйняття значення, думок і ідей через хореографічний виконавський мовний засіб. У мові танцю сценічний образ виражає почуття та

думки людини, а також її характер, надаючи танцю емоційний і внутрішній зміст. Щоб створити сценічний образ за допомогою хореографічних рухів, балетмейстерові або режисеру слід відобразити в танцювальному виконанні дію, характер та ідею на основі вірного вираження почуттів.

Узагальнюючи, сценічний образ у хореографії виступає як інтегрований вираз, який відображає не лише емоції і думки, але й характер та ідеї виконавця через хореографічний виконавський мовний засіб. Образи в танці дійсно є важливими складовими елементами, так як вони дозволяють танцюристам виражати свої почуття та емоції через танець. Це може включати радість, сум, втому, закоханість, гнів і багато інших емоцій, які можуть бути виражені через рухи, міміку, інтонацію.

Образи в танці нерідко несуть в собі глибокий внутрішній зміст та сенс. Вони можуть використовуватися для розповіді історій, вираження концепцій або комунікації. Створення образу в хореографії підтримує розвиток творчих індивідуальних виразів. Кожен танцюрист може інтерпретувати образ по-своєму, надаючи танцю особисту унікальність. Образи можуть також включати в себе вираження характеру персонажів та дії, дозволяючи танцюристам «жити» ролями та передавати їх через рухи та жести.

Створення хореографічних образів є не лише технічним завданням, але й процесом виразності, творчості та комунікації з глядачем. Ця думка підкреслює важливість образу в сучасній хореографії і її ролі у створенні сильних, емоційно насичених вистав. Сучасний танець є живою та зростаючою галуззю мистецтва, і він виник та розвивався впродовж останніх десятиліть. Цей розвиток вніс суттєві зміни в хореографію і вплинув на спосіб створення хореографічних образів. Сучасний танець відзначається:

- Експериментами: Танцюристи та хореографи намагаються нові форми виразу, включаючи абстракцію, інтерактивність та використання різних медіа.
- Інтердисциплінарністю: Сучасний танець взаємодіє з іншими видами мистецтва, такими як музика, відео мистецтво, театр, і багато інших. Ця інтердисциплінарність дозволяє створювати багатошарові хореографічні образи.
- Виразністю: Сучасний танець акцентується на виразності, і образи стають способом спілкування із глядачем, використовуючи не лише рухи, але й міміку, інтонацію та інші елементи.

Сучасний танець є однією з найбільш емоційних та виразних форм мистецтва, яка дозволяє створювати потужні хореографічні образи. Ця форма мистецтва поєднує в собі технічну майстерність і виразність, надаючи можливість танцюристам виразити свої почуття, думки та ідеї через рухи, міміку та інше.

Технічні аспекти сучасного танцю включають в себе розвиток технічної майстерності, включаючи гнучкість, координацію, силу та розтяжку. Це робить танцівників здатними виконувати складні рухи з точністю і грацією. Імпровізація також є важливим аспектом сучасного танцю, де танцівники

навчаються реагувати на спонтанність та нестандартність у русі, що робить їх здатними швидко адаптуватися та виразно виражати свої емоції.

Експерименти з простором і розміщенням на сцені є важливими аспектами сучасного танцю. Танцівники вивчають, як використовувати всю сцену, включаючи вертикальний простір, для створення ефектних образів. Експресивні аспекти сучасного танцю включають в себе емоційний вираз, який дозволяє танцюристам виразити широкий спектр емоцій через рухи, фізичний контакт та міміку. Нарешті, музика та звуковий супровід грають важливу роль у сучасному танці. Танцюристи можуть експериментувати зі звуковим супроводом, використовуючи різні жанри та звучання для підсилення образів. В цілому, сучасний танець використовує технічні та експресивні аспекти для створення глибоких і виразних хореографічних образів, які здатні вражати та надихати глядачів.

Висновки. Теоретичні засади втілення хореографічного образу за допомогою сучасного танцю включають в себе розуміння походження та джерел образів, а також враховують еволюцію сучасного танцю та його вплив на створення хореографічних образів. Основні технічні та експресивні аспекти допомагають танцюристам виразно та інноваційно передавати свої ідеї та почуття через танцювальний мовний засіб. Розуміння цих засад важливо для розвитку та поглиблення сучасного танцю як мистецтва виразу та спілкування.

Література

1. Шутяк Н., Маркевич С. (2020). Формування літературно-сценічних образів персонажів у малій формі танцю. Сучасне хореографічне мистецтво: підґрунтя, тенденції, перспективи розвитку. Навчально-методичний посібник. Частина III.
2. Бойко А. Б. (2015). Основні компоненти хореографічної композиції. Львів
3. Кісіль Н.В. 2019. Хореографічні твори як об'єкти судової експертизи: основні ознаки та підходи до вирішення експертних завдань. Криміналістика і судова експертиза. Випуск 64. С. 791-802.

Олег Сакура,

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

ORCID iD 0009-0000-0280-3227

Науковий керівник: канд.пед.наук доцент

Оксана Горожанкіна

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ (НА ПРИКЛАДІ ОПАНУВАННЯ АРІЇ «JE DORS SUR LES ROSES» З МЮЗИКЛУ «MOZART L'OPÉRA ROCK»)

Анотація. У даній статті розглянута деякі аспекти поняття «сценічна культура майбутніх фахівців» на прикладі інтерпретації твору «Je dors sur les

roses» з мюзиклу «Mozart l'opéra Rock». Зазначено, що сценічна культура майбутніх естрадних співаків охоплює важливі аспекти театрального мистецтва, включаючи музику, акторську майстерність, хореографію й роботу в команді. Інтерпретація відіграє ключову роль у передачі змісту твору, емоцій і створенні унікальних виконавських образів.

Ключові слова: сценічна культура, інтерпретація, естрадний вокал, концертний виступ, мюзікл.

Одним із найпопулярніших мистецьких явищ сьогодення є пісенна естрада, яка представлена розмаїттям різних напрямів, жанрів і стилів. Естрадне вокальне мистецтво завжди привертало до себе увагу молоді та вважається найбільш демократичним різновидом вокального виконавства. Дослідження феномену естрадного вокального мистецтва та визначення його ролі в культурному й духовному житті суспільства є однією з актуальних мистецтвознавчих та педагогічних проблем.

Однак, сьогодні доводиться часто спостерігати випадки низькопробного, неестетичного відтворення естрадними співаками художніх образів виконуваних творів, недостатнє врахування ними кращих традицій музичної культури та вокального виконавства, відсутність естетичного смаку та сценічної культури. Особливо гостро дане питання постає в аспекті підготовки майбутніх фахівців, як трансляторів культурних цінностей, здатних залучати учнів до кращих творів музичного мистецтва естради (зокрема і засобами власної вокально-виконавської творчості), формування в них художнього світогляду та естетичного смаку.

Сценічна культура є досить складним, ємним і динамічним поняттям, яке досліджено у працях Т. Адорно, Н. Киященко, Ч. Мукерджи, Т. Чередниченко, Є. Шاپінської, Л. Курбаса, Т. Кузуб, М. Кнебель, Н. Сулаєвої, О. Чурікової-Кушнір, З. Софроній, Ген Цзінхена та ін. Проблеми вокально-виконавської підготовки естрадних співаків досліджували В. Антонюк, А. Бойчук, І. Бобул, Н. Дрожжина, В. Откидач, І. Ісаєва, О. Колубаєв, Т. Самая, М. Мозговий, Т. Косінська, М. Муратов та ін.

В контексті педагогічної культури розглядають сценічну культуру майбутнього вчителя музичного мистецтва О. Чурікова-Кушнір та З. Софроній. На думку вчених, «виокремлення сценічної культури майбутнього вчителя музичного

мистецтва зумовлене специфікою музичної діяльності і діалектичним зв'язком з усіма елементами особистісної культури (моральної, естетичної, розумової, мовленнєвої та ін.), оскільки вона є інтегральним показником інших видів культур, які пов'язані зі сценічним мистецтвом» [3, с. 234]. Ген Цзінхен визначає сценічну культуру майбутнього вчителя музичного мистецтва «як багаторівневу сукупність фізичних, моральних і духовних якостей особистості вчителя, які в єдності своїй породжують гармонію добра і краси у вивченні мистецтва музики в умовах концертної музично-виконавської діяльності, а також сприяють особистісному та професійно-педагогічному саморозвитку» [2, с. 35]. Сценічна культура відіграє важливу роль у формуванні й розвитку молодих артистів і студентів театральних і музичних закладів. Це показник професійної підготовки фахівця, який передбачає не тільки технічну майстерність вокалістів і акторів, але й їх здатність передавати емоції, будувати сценічні образи й взаємодіяти з аудиторією. На нашу думку, сценічна культура майбутніх фахівців – естрадних співаків виявляється у концертно-виконавській діяльності, є складовою їх музичної та педагогічної культури та передбачає здатність виконавця до ретрансляції власного музично-виконавського досвіду через художньо-творчий процес, що зумовлено наявністю високого рівня інтелектуального й емоційного розвитку та комплексу спеціальних вмінь і навичок.

Сценічна культура – це комплекс знань, навичок і норм, орієнтованих на розвиток сценічно-виконавської майстерності. Вона містить у собі вміння виразно і впевнено виступати перед публікою, володіння акторською майстерністю, музичними навичками, а також навичками роботи в команді (театральній або музичній). Сценічна культура також передбачає здатність передавати емоції й ідеї через сценічний образ в процесі сценічного виступу. Важливою складовою сценічної культури є повага до аудиторії й здатність взаємодіяти з нею, створюючи неповторний театральний або музичний досвід.

Для кращого розуміння фахової підготовки майбутніх естрадних співаків у контексті формування їх сценічної культури розглянемо деякі аспекти підготовки студентів на прикладі опанування ними твору «Je dors sur les roses» з мюзиклу «Mozart l'opéra Rock»). Мюзикл - це жанр театального мистецтва, у якому музика, танець і драма поєднуються в унікальне й захоплююче видовище. Одним з важливих аспектів у мюзиклах є естрадний вокал, який відіграє ключову роль у передачі емоцій, розвитку сюжету й створенні незабутніх образів. Так, в процесі експериментальної роботи студентам було повідомлено, що мюзикл "Mozart l'opéra Rock" є унікальним проектом, метою якого було відобразити життя й творчість

великого композитора Вольфганга Амадея Моцарта на сучасній сцені. Він був створений французькою театральною компанією Dove Attia і Albert Cohen у співробітництві з композитором і музикантом Дирижаблем і став одним з найвідоміших і успішних мюзиклів у Франції. Історія створення мюзиклу «Mozart l'opéra Rock» почалася в 2007 році, а дебютувала вистава у вересні 2009 року в Парижі, після чого стала справжнім хітом. Мюзикл «Mozart l'opéra Rock» об'єднав у собі елементи популярної й класичної музики, а також сучасну постановку й креативне використання сценографії й світлових ефектів, що дозволило йому стати успішним проектом не тільки у Франції, але й у багатьох інших країнах світу [4]. Важливим є той факт, що проект пробудив у сучасній молоді зацікавлення музичною спадщиною В. Моцарта, в ньому було продемонстровано відомі твори композитора, окремою сюжетною лінією вистави стали факти з особистісного життя композитора, що надає цій виставі глибини музичної драми. Протягом двохсот двадцяти років від дня загадкової смерті В. Моцарта було чимало спотворень його образу – людини, мислителя і «Бога музики». Немає сумніву, що література про життя і творчість композитора у багатьох країнах світу постійно збагачується, здійснюються спроби вирішити питання, пов'язані з таємницею смерті композитора, характером його взаємин із А. Сальєрі та причетністю останнього до смерті В. Моцарта. Сьогодні мюзикл «Моцарт» став одним із яскравих прикладів західного підходу до використання музичних класичних «цитат» як у вигляді фонограми, так і в «живому» виконанні. Так, у редакції вистави 2009–2010 застосовано «живе» звучання рок-групи, а у класичних сценах звучить камерний сценічний оркестр. Таким чином, задумом режисера було створити образ композитора, музика якого є актуальною і сьогодні. Фінальна сцена першого акту сповнена високого драматизму, саме в ній звучить арія Моцарта «Я сплю на трояндах» («Je Dors Sur Des Roses»). Слова до неї складено Ліонелем Флорі, а музику написав Дирижабль (Laurent Emmanuel). Арія, по суті, є баладою, у якій в повній мірі Моцарт виражає свої почуття й емоції, у тому числі смуток і тугу, але також і свою пристрасть до музики й мистецтву. «Je dors sur les roses» у мюзиклі використовується для підкреслення внутрішнього «Я» Моцарта і його складних відносин з навколишнім світом і собою самим. Ця арія стала одним з найважливіх моментів у мюзиклі, твором, який швидко запам'ятовуються, виконання якого вимагає від артиста не тільки вокальної майстерності, але й здатності передати глибокі емоції й внутрішній діалог персонажа [1]. Інтерпретація твору (як і взагалі вокальних творів музичних вистав) має кілька ключових особливостей, які необхідно враховувати майбутнім естрадним співакам в процесі підготовки твору до сценічного втілення, а саме:

Емоційна глибина: вокалісти мюзиклів повинні бути здатними передавати глибокі емоції через свій голос. Пісня «Je dors sur les roses» надає вокалістові можливість виразити різноманітні емоції, такі як пристрасть, смуток, і міркування. Голос стає інструментом для передачі почуттів героя.

Техніка вокалу: мюзикли вимагають від вокалістів високої технічної підготовки, що передбачає контроль над чистотою інтонації, темпераментом і ритмом. Пісня «Je dors sur les roses» вимагає від виконавця широкого діапазону й здатності поміняти настрій залежно від сюжетних оборотів.

Акторська гра: мюзикли - це не тільки вокал, але й акторська гра, ведення монологів, діалогів. Вокалісти повинні бути здатними втілити образ свого персонажа й передати його через музику й текст виконуваного твору. Драматургія мюзиклу «Mozart l'opéra Rock» вимагає від виконавців не тільки виразного співу, але й вміння поводитися на сцені так, щоб глядачі повірили в переживання героїв.

Інтерація з оркестром і ансамблем: важливою частиною мюзиклу є взаємодія вокалістів з оркестром та іншими акторами на сцені. Це створює складний музичний і сценічний ансамбль. В процесі роботи над твором «Je dors sur les roses» студенту необхідно відчувати, як голос сполучається з інструментальним супроводом, що надає виконанню додаткову глибину.

Стилізація й хореографія: мюзикли часто містять у собі хореографію й стилізацію, що додає візуальний аспект до повноцінного сприйняття музики. В процесі роботи над цим твором бажано використовувати відповідні танцювальні рухи, які доповнюють вокальне виконання й допомагають передати настрій сцени.

Отже, мюзикли – це унікальний жанр, який поєднує в собі безліч штучних форм, включаючи естрадний вокал. Арія «Je dors sur les roses» з мюзиклу «Mozart l'opéra Rock» є прикладом того, як вокалісти можуть використовувати свій голос, продемонструвати рівень своєї сценічної культури, щоб створити емоційну глибину й втілити образи персонажів на сцені. Така змістовна інтерпретація твору є ключовим елементом успіху мюзиклів і робить їхніми захоплюючими й незабутніми подіями у світі театру, а також сприяє ефективному формуванню сценічної культури майбутніх фахівців.

Література

1. Бабич Т. М. (2012). Презентація образу Вольфганга амадея Моцарта на сучасній музичній сцені (на прикладі французької постановки «Mozart. L'Opera rock»). Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського . 03 (16).

2. Ген Цзінхен (2014). Педагогічні умови формування сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва засобами естрадного співу / Ген Цзінхен. Науковий вісник Чернівецького університету: збірник наукових праць. Педагогіка та психологія. Чернівці: Рута. Вип.718 – С.33-38.

3. Чурикова-Кушнір О. Д., Софроній З.В. (2021). Формування сценічної культури у майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях хорового класу. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць* Том 2. 2. С. 232-241.

4. Mozart. L'opera rock. (8 et 9 Juillet 2011). – Paris. – 80 с. <http://www.mozartoperarock-leforum.com>.

Микола Удич,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Науковий керівник – Сніжана Клюєва
кандидат філософських наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

АКТУАЛЬНІСТЬ ЗАСТОСУВАННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ ФОРМ НАВЧАННЯ В СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ ОСВІТИ

***Анотація.** У роботі досліджується актуальність застосування дистанційних форм навчання в сучасній системі освіти. Відокремлено сутність поняття «дистанційні форми навчання». З'ясовано, що дистанційне навчання – це невід'ємна частина процесу навчання і дуже актуальна в даний час*

***Ключові слова:** навчання, дистанційне навчання, сучасний простір.*

***Annotation.** The work examines the relevance of distance education in the modern education system. The essence of the concept of "distance forms of education" is separated. It was found that distance learning is an integral part of the learning process and is very relevant at the present time.*

***Keywords:** education, distance learning, modern space.*

Процес дистанційного навчання має дуже актуальне і невід'ємне значення в процесі сучасного навчання. І саме воно практично замінює традиційні форми навчального простору. Починаючи від епідеміологічної ситуації в світі відбувся практичний перехід до дистанційних форм навчання. Головними проблемами навчання виступають пошук і визначення якісних платформ для ефективної роботи, які б були найбільш доступними, гано спланованими і мали легкий доступ. Найбільш актуальними і практично доцільними виявилися такі платформи: Microsoft teams, Zoom, Skype.

Звісно, використання дистанційних форм викликало багато труднощів і складних моментів, пов'язаних з передачею і трансляванням інформації, перевірці знань, комунікативними можливостями. Але дистанційні форми навчання мають крім недоліків і багато позитивних якостей. І головним виступає – передача будь-якого обсягу і виду інформації на певні відстані. «Індивідуалізація і диференціація навчання, стимулювання колективної творчості, розвиток самостійності і креативності кожного студента. Велика роль мотивації і мобільності та гнучкості освітнього процесу».

Актуальність дистанційного навчання пов'язана з «концентрацією інформаційної середи і створення системи самонавчання і загального обміну інформаційними ресурсами».

Сучасний Інтернет простір дуже якісно пристосовується до навчального процесу, і саме від розширює можливості всього процесу, виводить його на

новий рівень. Багато програм, окремих відео-проектів, чатів, груп, займаються розширенням інформаційного кола та з одного боку залученням уваги до свого контенту, з іншого - зацікавленістю до навчальних програм, проектів.

Сучасне покоління вже повністю залежне від цифрового простору, і саме цей формат навчання не зустрівся їм, як щось незрозуміле і нове; вони дуже швидко і активно перейшли до нових форм, виводячи їх на більш зрозумілий і досконалий формат навчання. Дистанційна освіта – це «методологія навчання вільна від обмежень, пов'язаних з місцем і часом. Також важливим є індивідуальний темп навчання і можливість навчатися в зручних і комфортних умовах» [1]

Дистанційні форми навчання – це постійно розвиваюча галузь, яка має динамічну і актуальну структуру. Сучасні навчальні заклади прагнуть до інтеграції систем дистанційного навчання. Тому завдяки їх впровадженню і змінюються навчальні матеріали, форми проведення, форми контролю, тощо.

Література

1. Основи дистанційного навчання / за ред. В.М. Кухаренко .- Харків: ХДПУ, 2019.- 271с.

Сергій Яцюра,

здобувач другого рівня вищої освіти
кафедри музикознавства, інструментальної підготовки
та хореографії Вінницького державного
педагогічного університету ім. М. Коцюбинського.
Науковий керівник Ярослав Новосадов
(Україна, м. Вінниця, Вінницький державний
педагогічний університет ім. М. Коцюбинського)

ПОНЯТТЯ МУЗИЧНОГО АФЕКТУ: ЕТИМОЛОГІЯ ТА РОЗУМІННЯ

Сприйняття людиною музики тісно пов'язане з розумовими процесами, тобто вимагає уваги, спостережливості, кмітливості. Музика сприймається слуховими рецепторами та має впливає на загальний стан усього організму, викликає певні реакції, котрі ззовні найбільш помітні, зокрема, через дихання людини.

Мета статті полягає у дослідженні сприйняття людиною музики та її впливу на неї, зокрема у розширенні уявлення про сприйняття музичних афектів.

Науково доведено, що музика може впливати на свідомість та підсвідомість людини, емоційний стан, зміцнювати імунну систему, призводити до зниження захворюваності і покращувати обмін речовин.

У останні десятиліття особливо інтенсивно вивчається вплив музики на людину (Литвинчук Л., Субота М., Arnett J.). Найбільш поширені напрямки, в яких ведуться експерименти це: вплив окремих музичних інструментів на живі організми, вплив музичної мови творів видатних композиторів, індивідуальний

вплив окремих творів композиторів, вплив на організм людини народної музики та інші. Психологічне поняття афекту позначає сильне та досить короткочасне емоційне напруження, чи процес емоційної діяльності людини, що зумовлює часткову втрату самоконтролю, який характеризується початком дій людини за емоційною логікою, що супроводжується руховими, вегетативними проявами, зокрема й зміною в роботі органів тіла людини.

Багато дослідників вважають що афектована емоція стає результатом чогось очікуваного, або пережитого чи уявного результату, наслідком адаптації організму до навколишнього середовища. Саме афект є психофізіологічним процесом внутрішньої регуляції діяльності, і відображає несвідому суб'єктивну оцінку наявної ситуації. Афективні стани відзначаються трьома основними вимірами: валентністю, збудженням та інтенсивністю мотивації. Саме валентність афективності зумовлює її чіткий поділ на позитивні емоції та негативні, адже вона є суб'єктивним спектром оцінки досвіду людини. Збудження характеризується активацією симпатичної нервової системи і не передбачає жодних дій, проте як інтенсивність мотивації – спонукає до дії і обов'язково передбачає її (Bailey, B., & Davidson, J.)

Зазначимо, що настрій, як і емоція, є афективним станом. Однак останні, як правило, мають чітку спрямованість, проте настрої, зазвичай, більш нефокусований і розсіяний, зокрема, він зумовлює довготривалу реакцію людини на подразник, на відміну від миттєвих реакцій, які викликають емоцію, що передують афекту. Афекти, емоції чи почуття відображаються людьми через вираз обличчя, жести рук, поставу, характеристики голосу та інші фізичні прояви. Зазначимо також, що емоція може вплинути не тільки на людину, на яку вона була спрямована, але й на інших осіб, котрі спостерігають за емоціями тієї людини.

Отже, можна стверджувати, що сприйняття музики позитивно пов'язані зі знайомством слухача з певним музичним стилем та його типовими характеристиками та його симпатією. Ці характеристики, відіграють важливу роль в емоційному залученні слухачів до музики.

Література

1. Литвинчук Л. Музичний ритм як основа природного фундаменту біоритму людського організму. Збірник наукових праць К-ПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г.С.Костюка НАПН України. Проблеми сучасної психології. Кам'янець-Подільський, 2011. Випуск 14. С. 436-444.

2. Субота М. Сприйняття музики як психологічної категорії. Актуальні проблеми психології. Збірник наукових праць Інституту психології імені Г.С. Костюка НАПН України. Том 7. Екологічна психологія. Випуск 37. Житомир, 2014. С. 167-176 .

3. Arnett, J. Sensation seeking: A new conceptualization and a new scale. *Personality and individual differences*, 16. 1994. pp. 289–296.

4. Bailey, B., & Davidson, J. Adaptive characteristics of group singing: Perceptions from members of a choir for homeless men. *Musicae Scientiae*, 2002. № 61 (2). pp. 221-256.

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

ДО ПИТАННЯ ВДОСКОНАЛЕННЯ У МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ НАВИЧОК ВОКАЛЬНОЇ ОРФОЕПІЇ У ВИКОНАННІ КАМЕРНИХ ТВОРІВ НІМЕЦЬКИХ РОМАНТИКІВ

Камерна творчість композиторів німецького романтизму має високу художню цінність, тому їх твори користуються популярністю у співаків вбогого світу. До найбільш відомих композиторів цього художнього стилю належать Франц Шуберт, Роберт Шуман, Фелікс Мендельсон, Йоганнес Брамс та інші.

Особливістю творів цього стилю є звернення до почуттів і переживань людини, відтворення її різноманітних глибоких емоцій і психологічних станів. Провідну роль у колі художніх образів цих композиторів відіграють почуття захоплення і насолоди картинами природи, очікування щастя й надії на взаємне кохання, мотиви розчарування й туги, душевного болю від втрати коханого тощо.

У основу своїх творів ці композитори поклали поетичні твори відомих поетів, таких, як Гьоте, Шиллер, Гейне та інші, тексти яких сповнені глибоких почуттів і майстерних поетичних засобів їх виразу. Тому співак має глибоко й повно усвідомлювати художній сенс поетичного твору і усвідомлювати особливості його музично-інтонаційного відображення композитором, поза чим неможливо вірно інтерпретувати його художній замысле і переконливо відтворювати у процесі вокально-сценічного втілення.

Досягнення такої єдності можливе тільки за умов виконання твору на мові першоджерела. Тому фонетично вірна вимова поетичного тексту має велике значення для вірного осмислення творчого наміру композитора й стилістично-достовірного трактування його художньо-образного змісту та вокально-виконавського інтонування. Суттєву роль у цьому процесі відіграє володіння співака вірною вимовою вербального тексту, що доводить важливість оволодіння співака навичками вокальної орфоєпії, властивих відповідній мові.

З цього погляду німецька мова вважається багатьма співаками однією з найбільш складних для опанування, і особливо – для співаків з України і Китаю. Складність німецької мови для вокаліста пояснюється багатьма чинниками. По-перше, це те, що у її мові застосовується багато фонем, техніка формування яких суттєво відрізняється як від слов'янського, так і від китайського звукоутворення. Це стосується, наприклад, вимови таких консонансів, як «т» в українській (язик «опирається» на верхні зуби) і «t» в німецькій (язик знаходиться за верхніми зубами, на м'якому піднебінні): отже, і техніка вимови слів з цим звуком буде суттєво іншою.

Крім того, у німецькій існує декілька різновидів вимови таких голосних як «О», (вузьке і більш широке), «Е» - більш відкрите і «закрите», «І» - більш і менш гостре тощо. Незвичний до такої диференціації співак не зможе вірно відтворювати слова з врахуванням цих нюансів.

Крім того, у німецькій мові є фонемі, які відсутні в українській мові (це, наприклад так звані «умляути» «Û», «Ö»). ще більше незвичних фонем для китайських співаків, серед яких зокрема R, sch, а також не існує парних варіантів зіставлення дзвінких і глухих приголосних звуків, менш рухливий і активний у китайських співаків губний апарат тощо.

Отже оволодіння технікою вокальної орфоєпії у виконанні творів німецьких романтиків є важливою передумовою опанування мистецтва художньо-досконалого й стилістично достовірного виконання їхніх творів.

Чжу Юйдань,

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

Тетяна Осадча,

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

ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ

***Анотація.** У статті автор розглядає питання формування творчих умінь майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорової підготовки. На основі аналізу науково-методичної літератури з'ясовано, що творчі вміння полягають у ретельному аналізі партитури хорового твору, визначенні художньо-технічних засобів виразності, активізації творчої уяви та фантазії диригента, яка спрямовується на втілення симбіозу власного та композиторського задуму, позицію лідера на всіх етапах створення інтерпретації, забезпечення позитивного психологічного настрою та клімату в колективі, реалізацію інтерпретаторської версії виконаного твору.*

***Ключові слова:** диригентсько-хорова підготовка, творчі вміння, інтерпретація музичного твору, майбутні фахівці в галузі музичного мистецтва.*

FORMATION OF CREATIVE SKILLS OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ART IN THE PROCESS OF CONDUCTING AND CHORAL TRAINING

***Abstract.** In the article, the author considers the issue of the formation of creative skills of future specialists in the field of musical art in the process of*

conducting and choral training. Based on the analysis of scientific and methodological literature, it was found that creative skills consist in a careful analysis of the score of a choral work, the determination of artistic and technical means of expression, activation of the conductor's creative imagination and fantasy, which is aimed at realizing the symbiosis of one's own and the composer's idea, the position of a leader in all stages of creating an interpretation, ensuring a positive psychological mood and climate in the team, implementing the interpretive version of the performed work.

Keywords: *conducting and choral training, creative skills, interpretation of a musical work, future specialists in the field of musical art.*

Однією з глобальних тенденцій державної політики України на сучасному етапі є спрямованість на активне входження до Європейського Союзу, яке передбачає перехід вищої школи до нової стратегії підготовки кваліфікованих фахівців, здатних продуктивно та креативно працювати на рівні європейських та світових стандартів, готових до постійного професійного розвитку та самовдосконалення.

У контексті цих завдань зростають вимоги до професійної підготовки майбутніх фахівців і особливу увагу слід звернути на ефективність професійної підготовки майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва.

Сучасний педагог-музикант повинен володіти не тільки ґрунтовними теоретичними психолого-педагогічними та фаховими знаннями, а й вміннями та навичками, які слугують активізації професійно-творчого потенціалу особистості, актуалізації творчої активності.

Одним із ефективних шляхів розв'язання цієї проблеми є формування творчих умінь майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорової підготовки.

Диригентське мистецтво є наймолодшим видом творчого виконавства, адже склалося відносно недавно (перша половина ХІХ ст.) і водночас одним з найбільш складних видів музичного виконавського мистецтва. Головне завдання диригента хорового колективу полягає у розкритті за допомогою засобів музичної та художньої виразності творчого задуму композитора, а інструментом реалізації задумів диригента є мова жестів, за допомогою яких він керує колективом.

Як зауважує С. Виткалов, для успішної взаємодії з колективом та досягнення високих результатів у професійній діяльності диригент повинен володіти низкою вмінь та навичок, до яких відносяться комунікативні вміння (вміння слухати, ефективно спілкуватися, розуміти та використовувати невербальні засоби комунікації; диригентські технічно-художні вміння (техніка диригування), творчі вміння (інтерпретація хорових творів) (Виткалов, 2023: 18).

Н. Шинтяпіна у своєму дисертаційному дослідженні визначає художньо-творчі вміння диригента як «систему усвідомлених цілеспрямованих, взаємопов'язаних розумових і практичних дій, які дозволяють їй успішно виконувати логічно-евристичні, комунікативно-творчі та художньо-виконавські

функції в процесі художньо-педагогічної діяльності» і до художньо-творчих умінь науковець відносить уміння імпровізації, інтерпретації та складання музики (Шинтяпіна, 2005: 8).

Я. Кириленко вважає, що до творчих умінь диригента відносяться мануальна техніка, культура хорового інтонування, гра на музичному інструменті та власне трактування хорового твору (Кириленко, 2020: 37).

Отже, на основі аналізу науково-методичної літератури можемо зробити висновок, що творчість властива всій діяльності диригента і виявляється в уміннях спілкування, доборі засобів музичної виразності для розкриття художнього образу хорового твору та вмінні інтерпретації.

Великого значення у професії диригента має міміка та пантоміміка (погляд, вираз обличчя, посмішка тощо), постава (стійка, з опорою на обидві ноги), руки – провідна частина диригентського апарату, головний засіб спілкування з хором. За допомогою рук диригент передає своє тлумачення твору, розкриває його внутрішній зміст, впливає на виконавців.

Художньо-технічні диригентські вміння полягають у мануальній техніці диригента, до яких відносяться різноманітні диригентські жести (ауфтаки, точка звучання, метричне тактування, зняття, фермати, штрихи, динаміка, темпоритм, м'язова свобода, диригентські схеми) тощо.

В основі творчих умінь диригента, тобто інтерпретаційних умінь полягає художнє співіснування композиторського задуму та художніх ідей виконавця, тому «життя» хорового твору залежить від конкретного інтерпретаційного рішення керівника колективу (Кириленко, 2020: 28).

Кропітка аналітична робота над вивченням образу та особливостей будови твору, аналіз умов його створення, вивчення особливостей творчості композитора, вміння застосовувати слухові образи, яскраве емоційно-почуттєве сприйняття є підґрунтям створення переконливої та адекватної інтерпретації хорового твору.

Як зауважує Я. Кириленко, хорова інтерпретація має свою специфіку, яка полягає у властивостях матеріалу автора, завданнями, які ставить перед собою та колективом диригент, а також особливостями роботи над створенням інтерпретаційної версії (Кириленко, 2020: 34).

Також, слід звернути увагу на те, що безліч різноманітних художньо-технічних проблем, які можуть постати перед диригентом та колективом в процесі роботи над музичним твором, навряд чи можна заздалегідь передбачити, адже ґрунтовна робота над партитурою на всіх етапах не є гарантією яскравого та досконалого виконання. Наприклад, диригент досконало вивчив закономірності дії засобів виконавської виразності, але не зміг практично втілити отриманні знання.

Донесення до глядача особистого тлумачення твору та створення власної стилістики концертного виступу багато в чому залежить художньо-технічного рівня колективу, вокальних та акторських даних учасників, сценічної мобільності, емоційної виразності тощо.

Отже, підсумовуючи зазначимо, що творчі вміння майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, які формуються в процесі диригентсько-хорової підготовки полягають у ретельному аналізі партитури хорового твору, визначенні художньо-технічних засобів виразності, активізації творчої уяви та фантазії диригента, яка спрямовується на втілення симбіозу власного та композиторського задуму, позицію лідера на всіх етапах створення інтерпретації, забезпечення позитивного психологічного настрою та клімату у колективі, реалізацію інтерпретаторської версії виконуваного твору.

Література

1. Виткалов, С. (2023). Особливості комунікативної взаємодії диригента та оркестрового колективу. *Інноватика у вихованні*, 17, 18–26.
2. Кириленко, Я. О. (2020). *Теоретичні та практичні засади диригентської підготовки*. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка.
3. Шинтяпіна, Н. (2005). *Формування художньо-творчих умінь майбутніх учителів музики в процесі диригентсько-хорової підготовки*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Марія Заїменко,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Криворізький державний педагогічний університет
Науковий керівник: д.пед.н., професор Наталія Овчаренко

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ІНКЛЮЗИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасні складні обставини, у яких знаходиться сучасне українське суспільство, пов'язане з військовими подіями в країні, ставлять нові завдання перед вітчизняними учителями, викладачами, які передбачають врахування фізичного, психо-емоційного стану дітей, студентів під час освітнього процесу. Реалії засвідчують, що зросла кількість дітей і молоді, які мають особливі освітні потреби і потребують інклюзивного навчання в закладах загальної середньої освіти.

На думку Т. Скорик інклюзивне навчання в закладах загальної середньої освіти змальовує найголовнішу демократичну ідею про те, що діти є цінними членами суспільства, а також активними його членами. Інклюзія полягає у розкритті кожного школяра за допомогою достатньо складної освітньої програми, яка відповідає здібностям, враховує спеціальні умови, потреби, підтримку, яку надає психолого-педагогічний та медико соціальний супровід [2, с. 172]. Тому, зростає необхідність у формуванні інклюзивної компетентності майбутніх учителів, здатних навчати учнів з різними освітніми потребами.

Важливою аспектом у формуванні інклюзивної компетентності майбутніх учителів є визначені педагогічні умови. Академік С. Гончаренко підкреслює у своїх працях, що педагогічні умови є комплексом об'єктивних можливостей змісту, прийомів, форм, матеріально-просторового середовища і прийомів, спрямованих на вирішення педагогічних завдань, які було поставлено [1].

Результати теоретичного дослідження дали змогу окреслити, що «інклюзивна компетентність майбутніх вчителів музичного мистецтва» це...складне, інтегративне особистісно-професійне утворення, яке включає систему поглядів та переконань, знань, умінь та здатностей для вирішення завдань інклюзивного музичного навчання учнів засобами музичного мистецтва, що формуються на основі усвідомлення мотивів і потреб у такій діяльності з урахуванням особливостей розвитку інклюзивного середовища закладу загальної середньої освіти.

До педагогічних умов формування інклюзивної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва нами віднесено:

- 1) активізацію позитивного ставлення майбутніх учителів музичного мистецтва до роботи в умовах інклюзивної освіти;
- 2) збагачення змісту фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва складовою щодо специфіки музичного розвитку, навчання й виховання учнів, які потребують освітньої інклюзії;
- 3) створення культурно-мистецького середовища формування практичних умінь учителів музичного мистецтва для роботи з учнями, що мають особливі освітні потреби.

Отже, впровадження визначених у дослідженні педагогічних умов буде сприяти формуванню інклюзивної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва.

Література

1. Гончаренко, С. У. (1993). Методологічні характеристики педагогічних досліджень. *Вісник АПН України*, 3, С. 11–23
2. Скорик Т. В. Інклюзивна освіта в Україні: реалії та перспективи розвитку. *Вісник Чернігівського державного педагогічного університету*. Серія: Педагогічні науки. Чернігів: ЧДПУ, 2011, 84. С. 169–172

Карина Ситніченко,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Криворізький державний педагогічний університет
Науковий керівник: д.пед.н., професор Наталія Овчаренко

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 інтерпретаційнохудожньої 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 формуються 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.

Тан Сай,

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

Post-graduate student South Ukrainian National Pedagogical University
named after K.D. Ushynsky

СИЛАБУС ТА ЙОГО РОЛЬ У ВДОСКОНАЛЕННІ САМОСТІЙНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ

教学大纲及其在提高未来声乐教师自主性中的作用

'教学大纲'这个概念最早出现在美国教育家弗雷德里克·赫尔巴特 (Fredereak Herbart) 的著作中。他基于科学研究和实践经验开发了一套学习理论, 重点关注教学过程的结构化和系统性。

'syllabus'一词源自拉丁语'sillybus', 意为'缩减'或'归纳要点'。向学生介绍教学大纲的内容可以帮助他们更好地了解学习过程, 知道他们将学习哪些主题, 教师对他们有哪些要求。他们将如何被评估, 以及他们在准备课程时可以使用哪些资源。

在教育系统中, 教学大纲在 19 世纪中期被广泛应用于德国大学。它的应用意味着教师不仅仅是传授知识给学生, 而是他们一起工作研究科目。这就产生了对学生学习科目的高质量 and 清晰描述的需求。

这一创新的有用性已经被许多国家的教育系统所认可，今天已成为乌克兰高等教育机构教学计划的必要部分。

现代的教学大纲通常包含对每门课程或科目学习内容的更详细描述，包括主题名称、内容描述、目标和预期结果。它们还可能包含有关教学方法、教学过程中使用的材料、评估方法以及评估学生成就的标准的信息。

实施教学大纲到教学过程中有助于学习者提高其独立性，完善其预测和自我组织教育活动的的能力，促进完善个人特质，这对于成功获得专业能力很重要，特别是目标导向，自我批评和自我要求，能够恰当地评估自己的成就和确定现有的不足，并将其未来的努力指向其专业活动准备的自我完善。

=文學。

1. 本森, S. (2015)。教學大綱在大學音樂理論中的作用。音樂理論教育學雜誌, 29, 81-94。

2. 黃春 (2017)。為高等教育音樂理論課程創建教學大綱：基於任務的方法。音樂理論在線, 23(1)。

3. 戴維森, J.W. (2016)。制定流行音樂教育大綱。流行音樂教育雜誌, 1(1), 29-40。

4. Van Zandt Lane, S. (2014)。教學大綱在音樂表演課程中的作用。音樂理論教育學雜誌, 28, 51-64。

Карина Подойніцина,
викладачка кафедри музикознавства,
інструментальної та хореографічної підготовки
Криворізький державний педагогічний університет

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ СИСТЕМИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Мистецтво – найважливіша складова культури, яка виявляє себе в різноманітті конкретних видів художньої творчості, кількість і складність яких неухильно зростає відповідно до вимог часу. Конкретний вид мистецтва – це реальний напрямок художньо-творчої діяльності, що різниться, перш за все, способом втілення художнього змісту, специфікою творення художнього образу. Важливість художньої культури у сучасному світі неухильно зростає, оскільки протистояти явищам бездуховності, зневаги до мистецьких надбань людства можна лише шляхом відтворення творчих потенцій суспільства, усвідомлення пріоритету загальнолюдських цінностей і перспектива гуманітарного розвитку культури.

Особливості сучасних реалій роблять важливим безпосередній зв'язок між життям людей та різними напрямками хореографічного мистецтва. Це робить дослідження синтезу хореографічних напрямків дуже актуальними в наш час. Тим більше, що виникають нові форми передачі і сприйняття творів мистецтва, відтворення емоційних переживань, більш орієнтованих на реальну

дійсність. Сьогодні з'являються твори хореографічного мистецтва, в яких існує не тільки синтез з іншими видами мистецтва, а і синтез різних хореографічних напрямків в одному творі. Це дає ще більше можливості в розкритті природи людини, її матеріальних та духовних цінностей в різних образах.

Відомо, що хореографічне мистецтво з самого початку синтетичне, тому що музика посилює виразність танцювальної пластики і дає їй емоційну ритмічну підставу. Загальна техніка, форма цієї системи складалася протягом довгого часу, відповідаючи вимогам певної епохи та національним особливостям кожного народу. Вершина хореографії – класичний танець.

Комплексний показник техніки постановки може включати різноманіття технічних засобів і прийомів, що відносяться до реалізації постановочного процесу: це хореографічна лексика і хореографічний малюнок.

Порівняльний аналіз показників техніки постановки

Класичний балет	Сучасна хореографія
Прийоми імітації і контрастності	Прийоми імітації і контрастності
Канонічний лексичний модуль	Пошук лексики. Хореограф винаходить свою знакову рухову систему
Чоловіча і жіноча техніки виконання помітно відрізняються	Техніка єдина, у тому числі, і в дуетному танці
Динаміка сценічного простору: мало використовується техніка в партері	Активно використовується партерна техніка
Стала канонізована схема малюнків і переміщень	Пошук просторових рішень

Як впливає з аналізу, за наявності єдиної кореневої системи є серйозні відмінності в значеннях показників сучасної і класичної хореографії, що свідчить про самостійність кожного з цих видів мистецтв і наявності яскраво виражених їх власних ознак. Буквальне порівняння по показниках одного виду хореографії перед іншим, через їх різне функціональне призначення в мистецтві і в суспільстві, різних глядацьких переваг і професійних методів, що використовуються, не дозволяє зробити висновок про перевагу того або іншого. Порівняльний аналіз сучасного хореографічного твору і класичного балету дозволив виділити показники, що є самими специфічними для сучасного хореографічного твору.

Таким чином, суть хореографічного мистецтва зводиться до образного відродження світу і цим визначається його суспільно-пізнавальна роль. Своєрідність, специфіка, суттєвість хореографічного мистецтва визначається тим, що воно є концентрованим вираженням людини в різноманітних жанрах художньої творчості, в художніх образах-узагальненнях свого естетичного і морального відношення до дійсності. Хореографічне мистецтво було і залишається одним із найважливіших чинників духовного життя людства.

Анастасія Казакова,

здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
факультет музичної та хореографічної освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
ORCHID ID 00009-0009-4418-7501
Науковий керівник канд.пед.наук доцент
Оксана Горожанкіна

СУТНІСТЬ І КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА ВОКАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ

Зміни в сучасному світі вимагають від педагогів нових знань, умінь та навичок, отже викладачі повинні бути компетентними не лише у фаховій діяльності, але й у методиках викладання, відповідно до вимог сучасного освітнього процесу, мати достатній рівень методичної компетентності, щоб ефективно здійснювати вокальну та музичну підготовку учнів, що важливо не тільки для забезпечення високого рівня музичної освіти, але й для формування особистості учня в цілому.

Окремі питання щодо формування вокальної компетентності представлено в дослідженнях С. Гмиріна, О. Прядко, Л. Тоцької, Чуньпен Лі; формуванню методичної компетенції присвячено роботи Т. Бодрової, О. Гуральник, А. Козир, Г. Падалки, О. Ребрової, Н. Цюлюпи, О. Щолокової та ін.

У галузі педагогіки компетентність пояснюється як спеціально структурований набір знань, умінь, навичок, здобутих у процесі навчання. За І. Кузьміченко, поняття компетентності є функціональним та прикладним, воно визначається ситуацією, контекстом та необхідністю використання, тобто, формування компетентності полягає в набутті професіоналізму (Кузьміченко, 2012). Завдяки своїй компетентності фахівець здатний визначати та адекватно розв'язувати питання та проблеми, які виникли у конкретній ситуації, тобто у сфері його компетенції (Головань, 2008). На думку І. Зязюна, компетентність є обов'язковим та необхідним структурним компонентом професіоналізму педагога, до якого входить сукупність фахових знань і вмінь, психолого-педагогічні та методичні знання, важливі професійно-особистісні якості та досконалий рівень розвитку професійної самосвідомості (Зязюн, 1997.). Н. Юдзіонок визначає професійну компетентність учителя музики як складне структуроване утворення, здатність педагога виконувати свої фахові функції в невизначеній ситуації, де визначальними виступають знання, а важливого значення набувають уміння, навички й досвід особистості (Юдзіонок, 2011). За твердженням А. Козир, важливими показниками виконавської компетентності студентів є: «вияв системних знань щодо музично-педагогічної діяльності зі школярами; уміння аналізувати процес і результати власної музично-педагогічної діяльності вміння проєктувати мету та завдання подальшого професійного самовдосконалення» (Козир, 2007, с. 3).

На нашу думку, вокально-методична компетентність збирає в собі декілька понять – це і вміння передбачати фахове майбутнє, планування освітнього процесу, в тому числі завдяки вирішенню нестандартних питань, новаторській педагогічній діяльності, планування свого саморозвитку, здатність тримати баланс між особистими та фаховими устремліннями.

Ми розглядаємо вокально-методичну компетентність майбутніх фахівців як здатність до самостійної творчо-виконавської та вокально-педагогічної діяльності, яка полягає у здатності орієнтуватися в методології вокальної педагогіки, ефективно використовувати різноманітні методи та засоби для розвитку вокальної майстерності учнів. Таким чином, вокально-виконавська компетентність майбутніх фахівців є ключовим аспектом їх професійної підготовки. Вокально-методична компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва містить в собі компоненти, які регулюють мотивацію, пізнання, організацію, цілепокладання та самоконтроль, сприяють формуванню вмінь і знань, необхідних для майбутньої професійно-педагогічної діяльності.

В аспекті нашого дослідження компонентну структуру вокально-методичної компетентності майбутніх фахівців складають *мотиваційний компонент*, який включає в себе стимули та мотиви, які спонукають студента до активного навчання та досягнення високих результатів у вокально-виконавській, методичній діяльності, є джерелом інтелектуальної активності здобувачів та стимулює їх до подальшого професійного розвитку; *когнітивний компонент*, який передбачає здатність здобувачів щодо самостійного накопичення системних фахових знань (музично-теоретичних, вокально-виконавських, методичних), уміння застосовувати їх в освітньому процесі, що є теоретичною й методичною основою ефективної діяльності вчителя музичного мистецтва; *діяльнісний компонент*, що стосується практичних дій та навичок, які вивчаються і використовуються під час вокальної та методичної діяльності, він виявляється у можливості майбутнього фахівця ефективно діяти під час навчання учнів, актуалізуючи у потрібний момент накопичені професійні знання та вміння.

Отже, результати експериментального дослідження переконливо свідчать про педагогічну доцільність та ефективність формування вокально-методичної компетентності майбутніх фахівців за визначеними структурними компонентами, які стали основою для розробки методики підготовки здобувачів вищої освіти відповідно запитам суспільства.

Література

1. Козир А. Формування виконавської компетентності у магістрів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки. Теорія і методика мистецької освіти. 2007. Вип.24 (29). С. 3-7.
2. Педагогічна майстерність: підручник / за ред. І. А. Зязюна. – К.: Вища шк., 1997. 349 с.

3. Юдзіонук Н. М. Формування професійної компетентності вчителя в музично-інтерпретаційній діяльності: деякі результати дослідно-експериментальної роботи . 2011, С. 222-227.

4. Головань М.С. Компетенція і компетентність: досвід теорії, теорія досвіду. Вища освіта України. 2008, С. 23-30.

5. Кузьміченко І. О. Інкультурація особистості у процесі набуття компетентності . 2012, С. 33-36.

Ольга Полуніна,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти;
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського».
Науковий керівник – кандидат
педагогічних наук, доцент Наталія Батюк

ДОСВІД ПРОВЕДЕННЯ МІЖНАРОДНИХ ВОКАЛЬНИХ КОНКУРСІВ ТА ФЕСТИВАЛІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ

Європа відома своєю багатою історією вокального мистецтва та естради. Музика завжди була невід'ємною частиною культурного спадку цього континенту. Міжнародні вокальні конкурси та естрадні фестивалі в Європейському мистецькому просторі стали невід'ємною складовою цієї багатозначної історії.

Міжнародні вокальні конкурси у Європі мають глибокі історичні корені. Вони почали свій розвиток у середньовіччі, коли змагання між вокалістами були одним із засобів визначення найкращих виконавців в різних жанрах музики. Змагання музикантів проводилися ще у Стародавній Греції та Римі. У сучасній формі музичні конкурси зародилися у ХІХ ст. (1803 р., Париж). Перший міжнародний конкурс відбувся в Брюсселі у 1856 р. У ХХ ст. музичні конкурси стали основною формою виявлення талановитих виконавців. З 1957 р. в Женеві почала функціонувати Всесвітня федерація міжнародних музичних конкурсів, наразі її членами є 120 провідних музичних конкурсів та фестивалів, серед яких: Конкурс королеви Єлизавети (Бельгія), Конкурс Ф. Шопена (Польща), Конкурс пам'яті В. Горовиця (Україна).[1, с.127-128]. Спочатку такі конкурси проводилися на святкових заходах та в місцях розваг. З часом міжнародні вокальні конкурси перетворилися на важливі події, які об'єднують вокалістів з різних країн. Сьогодні вони охоплюють різні жанри музики, включаючи естраду та поп-музику, а також класичний спів. Традиції оцінювання та журі в міжнародних конкурсах також мають довгу історію, і їхні стандарти встановлені видатними музикантами та вокалістами.

Участь в міжнародних вокальних конкурсах та естрадних фестивалях в Європі може мати значущий вплив на кар'єру вокаліста. Вони надають молодим артистам можливість продемонструвати свій талант перед міжнародною

аудиторією та отримати визнання від впливових експертів у галузі вокального мистецтва та естради. Учасники таких конкурсів отримують можливість виступати перед великою аудиторією, зустрічати визнаних майстрів мистецтва, а також встановлювати важливі контакти в музичному світі. Такі події допомагають розвивати професійні навички вокалістів, розширюють їхні можливості для майбутніх виступів та зростання їхнього профілю.

Фестивалі естрадної музики в Європі відіграють важливу роль у популяризації вокальної та естрадної музики. Їхня розкішна атмосфера та високий художній рівень приваблюють аудиторію з усього світу. Фестивалі є важливими подіями для визначення та відзначення великих вокальних та естрадних талантів.

Один із прикладів таких фестивалів є «Eurovision Song Contest». Цей музичний фестиваль відбувається щорічно і об'єднує виконавців з різних країн Європи. Учасники представляють свої пісні, конкуруючи за звання переможця. Євробачення стало символом єднання музичного різноманіття Європи та є одним із найбільш переглянутих музичних подій у світі. Іншим важливим фестивалем є «Glastonbury Festival» у Великобританії, який відомий своєю різноманітністю музичних стилів та величезною кількістю учасників. Цей фестиваль включає в себе виступи відомих світових зірок, а також перспективних виконавців з різних жанрів естрадної музики.

Міжнародні вокальні конкурси та естрадні фестивалі в Європі є важливими подіями, які об'єднують вокалістів і виконавців естрадної музики, популяризують вокальне мистецтво та естраду, сприяють розвитку талантів та сприяють культурному обміну. Значущий вплив цих подій на мистецтво та культуру Європи неможливо переоцінити.

Література

1. Romanenko A. R. (2016). Музичний конкурс як соціокультурний феномен у формуванні професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі, (1). С.126-129.

2. Росенко Г. М. Відродження музичного олімпійського руху в Україні на початку ХХІ століття: дис. доктора філософії: спец. 025. Київ, 2021. 214 с.

3. Дорошенко Т. В., Солдатенко О. І., Силко Є. М. Мистецтво та освіта: новації і перспективи: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції (з міжнародною участю) (8 грудня 2022 року, м. Чернігів) / упор. Дорошенко Т. В., Солдатенко О. І., Силко Є. М., Чернігів : НУЧК імені Т.Г.Шевченка, 2022. 184 с.

4. Бриль М. М., Садівнича О. А. Артфорум як мистецьке об'єднання учнів, викладачів та митців. Arts & Education/Mistectvo ta Osvita, 2023, 3. URL: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3\(109\)-28-42](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2023-3(109)-28-42)

Володимир Симонян,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти;
ДЗ «Південноукраїнський національний

педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»
Науковий керівник – кандидат
педагогічних наук, доцент Наталія Батюк

ОРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ ДО ПРОВЕДЕННЯ КУЛЬТУРНО- МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ

У контексті європейської інтеграції, змін у державній політиці, економіці та соціокультурному середовищі України, розвиток духовної культури молоді, відповідно до загальнолюдських демократичних цінностей і національних традицій, є одним із ключових завдань у сфері реформування освіти.

Музичне мистецтво, зокрема вокальне виконання, впливає на розвиток дітей та підлітків, сприяючи формуванню їх внутрішнього світу, розумінню виразності мовлення та краси голосу, словесного та музичного вираження, а також освідомленню спадковості у співальній традиції українського народу.

Проте молодь часто віддає перевагу розважальній вокальній музиці, яка активно поширюється в шоу-бізнесі через засоби масової інформації та має низький рівень художньої якості. Саме тому роль вокального викладача в музичному мистецтві стає надзвичайно важливою, оскільки вона спрямована на виховання духовних цінностей, естетичних інтересів, ідеалів і смаків учнів на основі найкращих зразків світового вокального мистецтва, враховуючи різноманіття жанрів і стилів.

Підготовка майбутніх вчителів естрадного вокалу до проведення культурно-мистецьких заходів включає в себе ряд організаційних аспектів. Ці аспекти допомагають студентам отримати необхідні навички і знання для ефективного викладання естрадного вокалу і організації мистецьких подій.

По-перше, це навчальний план і програма. Важливо розробити належну навчальну програму та план для студентів, щоб вони мали можливість вивчити основи естрадного вокалу, музичну теорію, сценічну майстерність, а також методику викладання. Цей план має включати як теоретичні, так і практичні заняття.

По-друге, кваліфікований викладацький склад. Викладачі, які надають навчання майбутнім вчителям естрадного вокалу, повинні мати відповідну кваліфікацію і досвід у цій галузі. Вони повинні мати знання не тільки про музику і вокал, але і про педагогіку.

По-третє, практичні заняття. Студенти повинні мати можливість відпрацьовувати свої навички на практичних заняттях, де вони будуть виконувати різні музичні композиції і тренувати свої сценічні навички.

Також, важливо надавати студентам можливість виступати перед живою аудиторією на різних музичних заходах. Це допоможе їм набути досвіду в організації виступів і взаємодії з глядачами.

Важливим аспектом є підготовка до конкурсів і фестивалів. Студентам необхідно запропонувати підготовку до участі у музичних конкурсах і

фестивалях, що допоможе їм показати свої таланти та отримати важливий досвід.

Організація майстер-класів і семінарів. Проведення майстер-класів і семінарів з професійними музикантами та викладачами може бути корисним для студентів. Вони зможуть вивчити нові техніки та отримати поради від досвідчених фахівців. Важливо також надавати студентам знання про педагогічні методики та психологію навчання, оскільки вони будуть навчати майбутніх виконавців. Підтримувати зв'язки з музичною громадськістю і організувати участь студентів у місцевих музичних подіях, щоб вони могли будувати контакти та набувати досвід, надавати студентам можливість отримувати консультації та підтримку від викладачів і наставників для подолання труднощів під час навчання.

Питання професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва досліджувалось з різних ракурсів. Це включало в себе вивчення історії розвитку музично-педагогічної освіти, яке проводили Г. Ю. Ніколаї, Т. П. Танько та В. Ф. Черкасов. Також досліджувалися теоретичні концепції щодо професійної підготовки вчителя музичного мистецтва, іншими словами, як учитель повинен готуватися до своєї професії. Ці аспекти досліджувалися у роботах А. В. Козира, О. М. Олексюка, Г. М. Падалки та інш.

Правильна організація підготовки майбутніх вчителів естрадного вокалу є ключовою для їх успішного навчання та підготовки до проведення культурно-мистецьких заходів. Важливо поєднати теоретичні знання з практичними навичками та дати студентам можливість розвиватися в цій галузі.

Література

1. Зубцова, І. О. Методика вокальної підготовки сучасного педагога-музиканта = Methodology of vocal training of a modern teacher-musician : кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «магістр» / І. О. Зубцова ; наук. керівник канд. пед. наук, доцентка Н. О. Гунько ; Міністерство освіти і науки України ; Херсонський держ. ун-т, Ф-т культури і мистецтв, Кафедра музичного мистецтва. – Херсон: ХДУ, 2022 – 62 с.

2. Шклярчук, В. О. Особливості фестивальної культури Півдня України = Features of festival culture of the South of Ukraine: кваліфікаційна робота на здобуття ступеня вищої освіти «бакалавр» / В. О. Шклярчук ; наук. керівник доц., С. А. Думасенко ; Міністерство освіти і науки України ; Херсонський держ. ун-т, Ф-т культури і мистецтв, Кафедра культурології. – Херсон : ХДУ, 2022. – 26 с.

3. Вишневецька, М. В. (2023). *Дисертація «Методика формування естетичної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорової підготовки»* (Doctoral dissertation, Київський університет імені Бориса Грінченка).

Олександра Халфіна,

здобувачка другого рівня вищої освіти;

ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет

імені К. Д. Ушинського».

Науковий керівник – канд. пед. наук, доцент Марина Демидова

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ЛІДЕРСЬКИХ ЯКОСТЕЙ У МАЙБУТНІХ ХОРМЕЙСТЕРІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

У сучасному світі хормейстерство вимагає від фахівців не тільки вміння керувати хором, але й мати лідерські якості, що дозволяють ефективно співпрацювати з колективом, бути впливовими та приймати важливі рішення. Лідерські якості стають необхідним елементом успішної кар'єри хормейстера.

Психологи Д. Корнегі [2] та С. Сінек [3] розглядають різні аспекти лідерства та діляться власними відкриттями та спостереженнями. Вони підкреслюють, що лідерство в першу чергу полягає в самопізнанні та особистісному розвитку. Основні теми, які висвітлюються в їх дослідженнях, включають:

- самопізнання: психологи закликають пізнавати себе, розуміти свої цінності, переконання і страхи, оскільки це є основою для розвитку лідерської особистості;

- емпатія та спілкування: вчені наголошують на важливості емпатії та здатності до ефективного спілкування як ключових аспектів лідерства;

- бачення і віра в мету: психологи звертають увагу на важливість візії та здатності вірити у свою мету, а також на здатність надихати та мотивувати інших;

- здатність до навчання: вчені підкреслюють, що лідери повинні бути готові навчатися протягом усього життя.

Лідерство у сфері музичної освіти передбачає не лише організувати хорвий колектив, але й впливати на нього, мотивувати та надихати учасників до досягнення високих результатів. Лідерські якості також включають в себе навички комунікації, здатність розв'язувати конфлікти та приймати важливі рішення в умовах невизначеності.

Серед педагогів-музикантів, хто вивчав проблему лідерства в галузі мистецької освіти слід виокремити Ж. Діксона – педагога і автора книги «An Introduction to Conducting» [1], яка включає аспекти лідерства в роботі диригента та його взаємодії з музикантами, а також В. Фуртвенглера – видатного німецького диригента, який також писав статті та лекції про мистецтво диригування та лідерство в музиці.

Формування лідерських якостей починається з фахової підготовки майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва. Студенти музичних вишів повинні мати можливість взяти участь у проєктах та діяльності, що вимагає прийняття відповідальності та прийняття рішень. Крім того, важливо формувати навички комунікації та співпраці з іншими членами колективу.

Слід зазначити, що педагоги музичних факультетів педагогічних університетів відіграють важливу роль у формуванні лідерських якостей майбутніх хормейстерів. Вони можуть надихати студентів, сприяти розвитку їх

лідерського потенціалу та надавати можливості для практичної реалізації цих навичок.

Отже, лідерські якості є необхідною складовою успішної кар'єри хормейстера. Фахова підготовка майбутніх хормейстерів повинна враховувати цю потребу і надавати можливість студентам розвивати лідерські навички під час навчання. Педагоги повинні відігравати активну роль у цьому процесі, сприяючи формуванню сильних лідерських особистостей в галузі музичного мистецтва.

Література

1. Dixon T. An Introduction to Conducting. Educator Book Gallery: 2021. 167 р.
2. Dale Carnegie. How to Win Friends and Influence People. New York :Simon and Schuster, 1981. 136 p. <https://www.rfpmm.org/pdf/how-to-win-friends-and-influence-people.pdf>.
3. Sinek S. Start with Why: How Great Leaders Inspire Everyone to Take Action. Portfolio Penguin, 2009. 256 p.

Тетяна Іванкова,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського»
Науковий керівник:
кандидат філософських наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Сніжана Ключева

ПОПУЛЯРНІ УКРАЇНСЬКІ ЕТНО-РОК ГУРТИ, ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОСТІ

Стаття присвячена аналізу сучасних тенденцій синтезу рок мистецтва з фольклорною творчістю, як окремого напрямку у мистецтві. У роботі розглянута проблематика формування жанру та популяризації в маси сучасними гуртами нового стилізового напрямку в історії світової музики.

The article is devoted to the analysis of modern trends in the synthesis of rock art with folk art, as a separate direction in art. The paper examines the issues of genre formation and popularization among the masses by modern bands of a new stylistic direction in the history of world music.

На сьогодні фольклор є невід'ємною складовою основи духовної культури нації, впливаючи і нині на розвиток сучасного українського суспільства, що є одним із головних елементів відродження та популяризації народних цінностей та традицій

Походження фольклору, досить різноманітне та багатогранне. Термін, що влучно передав би зміст та сенс народних сказань, утворився від злиття двох слів: «folk»- що в свою чергу означає «народ», та «lore»- мудрість або знання.

Як пишуть В.Сінельнікова та Г.Сінельніков, «...український музичний фольклор має надзвичайно важливе значення для збереження та розвитку української музичної традиції, бо дає змогу більш широко дослідити різнобарвні стильові та діалектні розгілля народної пісні, сприяючи тим самим вирішенню однієї з найбільш актуальних проблем вітчизняної фольклористики – комплексному дослідженню української народної пісенної творчості» (Синельнікова, 2019).

У свою чергу фольклор, як різновид усної народності творчості, увібрав у себе усі складові народних вірувань, що в свою чергу преобразилися та передавалися в піснях.

З розвитком музичного мистецтва, та впливом різноманітних субкультур фольклорне мистецтво набуває нових рис і тенденцій розвитку.

Формування рок-культури як естетико-стильового жанру припадає на 50-ті роки минулого століття. Рок скорочення від Rock'n'roll та перекладається з англійської «трястися» або ж «хитатися». Вперше назву “рок-н-рол” було використано 1934 р. американською негритянською співачкою Басуел, котра записала диск танцювальних мелодій. Першим композитором і виконавцем рок-н-ролу був Білл Гейлі, який поєднав музику білих американських фермерів гіллібіллі з афро-американською музикою ритм-енд-блюз.

Загальною рисою, яка властива всій рок-музиці – це чіткий подекуди остінатний ритм – біт і фо-біт, який виконує ударна установка в парі з електрогітарою, та має чітку форму у вигляді ритмо-секцій в розмірі 4\4. Інструментарій для виконання рок-музики досить простий ударна установка, електрогітара, бас-гітара, вокал – є основою для всіх рок-гуртів, проте можуть бути варіації у вигляді присутності скрипки, клавіш, саксофону та інші інструменти.

Не дивлячись на таку різноманітність стилів та жанрових різновидів найактуальнішою тенденцією сучасної культури являється звернення молодих музикантів до коренів етнічних культур.

Стилістичний синтез двох жанрів, року з народнопісенними інтонаціями різних народів, дало поштовх для зародження та розвитку для багатьох нових музичних стилів. До стилю фолк-рок або етно-рок прийнято відносити музику в тому випадку, коли в основі її мелодики ми чуємо етнічну музику переважно народів Європи (наприклад, кельтський, слов'янський, скандинавський фольклор) (В.Сінельнікова & Г.Сінельніков, 2019).

З'явившись на початку 1990-х років на стику рок-музики та етнічної музики та поступово поширюючись по різним країнам, цей стильовий напрямок продемонстрував принципово нове ставлення до традиційної народної музичної спадщини.

Не оминула ця тенденція і українську музичну культуру. Кінець ХХ століття в українській музиці ознаменувався появою численних автентичних

фольклорних ансамблів, і в той же час український фольклор стає предметом інтересу вітчизняних рок-гуртів (Воплі Відоплясова, Мандри, Гайдамаки, Очеретяний кіт, Воанергес, Тартак тощо). На початку 2000-х ця тенденція продовжується, адже автентичний фольклор стає інтересом все більш широкого кола молодих рок-музикантів різної стилістичної спрямованості (Откидач, 2008).

Отже, етно-рок - це синтез епосу із андеграундними настроями. Відродження автентичної манери виконання. Зацікавленість міфологією, традиціями та обрядами українського народу. Актуалізація та поширення в маси культурної спадщини народу, через призму сучасних технологій та світових трендів музики.

Література

1. Сінельнікова В.В., Сінельніков І.Г. (2019). Музичний фольклор в умовах сцени: сучасні тенденції. *Інноваційна педагогіка*. Вип. 14. Т. 1. С. 140–144.
2. Откидач В. М. (2008). *Рок-музика як соціокультурне явище* (Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства). Харків.

Юань Цзінцзе,

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 ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Стаття присвячена проблемі формування естетичного смаку майбутніх фахівців в галузі музичного мистецтва. У роботі охарактеризовані зміст та структури естетичного смаку, визначені можливості створення комплексної системи художньо-творчого розвитку майбутніх викладачів.

Ключові слова: естетичний смак, вокальна підготовка, майбутні фахівці.

Сьогодення виводить чіткі умови для розвитку сучасної системи освіти. Головним виступає – особистість, яка постійно розвивається. Формування особистості в культурному, творчому просторі – головне завдання освітнього процесу. Естетичні орієнтири мають дуже актуальне значення і саме здатність сприймати і відтворювати цінності мистецтва виступає головним завданням для гармонізації соціальних відносин і взагалі суспільства.

Освіта стає головним середовищем для естетичного розвитку особистості і має дуже чіткі і превалюючі позиції. Формування естетичних смаків та орієнтирів має дуже актуальне значення сьогодні і суспільство ставить ці питання головними перед освітою.

«Мистецька освіта є одним з основних шляхів розвитку естетичного смаку як складника ціннісних настанов та естетичної свідомості учня» (Мельничук, 2017). І це відображається саме на майбутніх фахівцях у галузі музичного мистецтва, фахова компетентність яких має включати в себе «сформовані естетичні ідеали та погляди, які зумовлюються професійно-ціннісними орієнтаціями» (Мельничук, 2017). Естетичний смак майбутніх фахівців детермінує осмислення естетичних категорій, їх відображення в культурному просторі.

Естетичний смак майбутніх фахівців впливає на їхні «почуття, прагнення, збагачуючи, відповідно, професійну і творчу діяльність. Без сформованого естетичного смаку неможливо якісно сприймати художній образ», «організувати художньо-педагогічну комунікацію учнів із творами музичного мистецтва, оперувати мистецькою інформацією, обирати виконавський репертуар та, в цілому, розробляти траєкторії власного професійного розвитку» (Федь, 2017).

Актуальність вокального мистецтва сьогодні виводить проблему розвитку естетичних смаків виконавців в коло найактуальніших. Ця проблема розкривається з теоретичних і практичних сторін – В. Антонюк, О. Гук, Г. Сотська, та інші розглядають актуальність естетичних смаків виконавців.

Вченими виводиться, що сформований естетичний смак майбутніх фахівців музичного мистецтва – це «засіб зберегти орієнтир на високоякісну, професійно і талановито написану музику як у самого фахівця, так і в його учнів». Але проблематика розвитку естетичного смаку бракує певного методологічного обґрунтування саме в контексті вокальної підготовки майбутніх фахівців.

Сформований естетичний смак майбутнього фахівця – це направлення на високоякісні орієнтири, професійні музичні уподобання.

У філософському розумінні естетичний смак розглядається як «здатність людини надати оцінку естетичним явищам за певними унормованими естетичними критеріями. При цьому, розглядається, що смак зумовлений соціумом, а може бути індивідуально диференційований» (Сотська, 2011).

Фахова підготовка майбутнього фахівця створює надзвичайно ефективне середовище для формування естетичного смаку здобувачів освіти. Знаходження студентів у просторі, наповненому творами музичного мистецтва через їх сприймання, оцінку, а також у процесі творчої діяльності поступово формують у здобувачів потребу у взаємодії з прекрасним. Естетична насолода, яка виникає у здобувачів у процесі усвідомленого сприймання найкращих візрів мистецтва, формує в них мотивацію до подальшого естетичного розвитку і, відповідно, до формування власної естетичної культури.

Для формування естетичного смаку виступають класичні напрями і школи з їх традиціями. Але неможна відкидати і масовість захоплення сучасними музичними напрямами. Таким чином, сучасна мистецька освіта має здійснювати інтеграційні процеси, які здатні будуть забезпечити поєднання класичних естетичних впливів музичного мистецтва з сучасними тенденціями і напрямами.

Література

1. Антонюк В. Г. (1999). Формування української вокальної школи: історико – культурний аспект: дослідницька праця. Київ: Українська ідея.
2. Гук О.Ф. (2013) Теоретичні передумови формування естетичної культури виконавців. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки.* (18), 193–199.
3. Мельничук С.Г. (2006). Теорія і практика формування естетичних смаків майбутніх вчителів (історико-педагогічний аспект). Кіровоград.
4. Сотська Г.І. (2011). Теоретичні та методичні засади формування естетичного смаку. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми* (28), 472– 477.
5. Федь А.М. (2005). Естетичний світ педагога: Монографія. Слов'янськ.

Чжан Яжу,

здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Науковий керівник:
кандидат філософських наук, доцент,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Сніжана Ключова

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКИ БАРОКО В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВА

Анотація. У статті розглядаються особливості музики бароко в процесі вокальної підготовки майбутніх фахівців у галузі мистецтва. Порівняно різні стилі вокального виконавства.

Ключові слова: музика бароко, підготовка майбутніх фахівців

Abstract. The article examines the peculiarities of Baroque music in the process of vocal preparation of future singers. The different styles of vocal vusonavism have been compared.

Key words: baroque music, preparation of future fakhivs

У сучасній музичній культурі художня спадщина епохи бароко займає одне з найважливіших місць. Постійно ведеться пошук сольних кантат, арій, опер композиторів кінця 17 – середини 18 століття. Завдяки цьому мають своє відродження цілі стилі музичного мистецтва. Музика бароко найбільш

поширена у репертуарів інструменталістів, але і значне місце вона займає у репертуарі вокалістів. Співоче мистецтво епохи бароко ознаменоване розквітом італійської школи *bel canto*, що стала еталоном професійного виконавства, а надалі його фундаментом. В сучасних репертуарах вокалістів – музика бароко входить обов'язковою складовою в програми професійного навчання вокалістів. Однак не всі володіють технікою відповідного стилю, звукоутворенням, орнаментикою. У практиці вокалістів дуже часто виявляється неточне у стилістичному відношенні виконання музики бароко. Педагоги використовують зручні вокальні твори, щоб вирішувати технічні завдання при постановці голосового апарату саме на репертуар музики бароко, але стилістичні вимоги і проблеми відходять на другий план, і вирішуються у опорі на інтуїцію викладача.

І така інтерпретація музики бароко стає невиразною, пустою, що повністю суперечить естетиці бароко. І тому, щоб гарно володіти не тільки вокальними прийомами, але й бути компетентним при виконанні певних вокальних стилів, на сам перед епохи бароко, необхідна певна професійна підготовка. Необхідність вивчення вокальних творів стилю бароко в освітньому процесі обумовлена такими факторами. Освітній процес вокалістів дуже важкий і складний. Важлива роль надається підбору репертуару, в якому слід враховувати весь комплекс завдань, необхідних для отримання потужної основи музичної і технічної бази. Твори епохи бароко сприяють розвитку почуття форми, виробленню логіки та ясності музичного мислення, гнучкості чистоти інтонації, точності позиції, рівності голосознавства. Виконання арій, пісень, мотетів вимагає від вокаліста добре налаштованого співочого апарату, великої еластичності голосу, різноманітності дихання в поєднанні з атаками звуку, рухливості та білості, тембрального багатства голосу, що пом'якшує різкі металеві обертони (І.Романюк, 2007).

Музика епохи бароко вимагає від виконавців активності творчої і художньо - технічної бази, тому що особливістю творів є менш деталізована з точки зору динаміки, темпу, артикуляції, нотна фіксація, що дає узагальнене представлення про характер твору. Це дає основу для індивідуального відтворення твору, що базується на технічній майстерності виконавця. Нотний текст вокальних творів стилю бароко надає широкій простір для виконавських інтерпретацій, можливості застосування техніки орнаментування, варіювання та інші.

При вивченні вокальних творів стилю бароко характерні основні техніки виконання прикрас. Існує дві форми звуковідтворення: до першої відноситься форма виконання мелізматичної орнаментики. В цієї формі виконання звуку необхідно легко підкреслювати і акцентувати Друга форма – пасажна, руладна. Все виконується на легато, саме тому вимагає більшої координації і точної інтонації. Головне завдання вокального стилю бароко - створення оригінального виконавства, яке має в своїй основі імпровізацію заключних частин, та варіювання нотного тексту при повторенні. Імпровізація має вагомe значення, вона підкреслює головний афект в зоні кульмінації (Романюк, 2007).

Але при виконанні вокальних творів стилю бароко виникає багато проблем, пов'язаних із передачею стилістичних особливостей. А головне – історично вірним відтворенням манери виконання. Вокальне навчання переважно має практичні методи занять, метод показу, питання постановки голосу в цей період не мало такої вагомості і не мали таких серйозних досліджень з цієї області. Головним критерієм оцінки звучання вокалістів епохи бароко виступав музичний слух, який мав опору на досвід виконання гри на струнних і духових інструментів, що відрізнялися рівністю голосоведіння, рухливістю, гнучкістю. Таким чином, виконання вокальних творів в епоху бароко мало інструментальний характер. І саме в наші часи – в більшості шкіл і підходів такий метод виконання має превалюючі значення.

Проте практика показує, що загальноприйняте визначення вокального звуку, необхідного для автентичного виконання старовинної музики, як інструментального, нерідко вводить молодих виконавців в оману. Спостерігається така тенденція – пристосування голосу до інструментального звучання. При цьому виконання творів позбавляється вібратор і виконання стає плоским і не виразним. Коли йдеться про порівняння власного звуку з інструментальним виконанням, вокалісти мимоволі перетворюють звук на менш опорним і виразним. Тому дуже важливо розуміти відтворення звуку цього стилю, не перетворюючи на інструментальний звук. У вокальній педагогіці треба використовувати певну термінологію, яка характеризує особливості виконання саме творів епохи бароко. Доцільно рекомендувати співати рівно, чисто інтонувати. Але проблема виконання творів епохи бароко не головна проблема. Головним є художньо - виразна сторона виконання. Частіше інтерпретація цих творів поверхова і невиразна, що цілком суперечить естетиці того часу. Сучасні вимоги до вокаліста-виконавця мають на увазі правдиве, стилістично витримане виконання, адекватне виконавське втілення. Для цього необхідно реалізовувати свої вокальні навички на базі набутих історичних і теоретичних знань.

Освіта епохи бароко готувала вокалістів – виконавців більш універсально, вони вивчали і теоретичні дисципліни і композиторські; гра на музичних інструментах і вивчення вокалу були основними. Не було особливої необхідності для вивчення окремо питань про динаміку, артикуляцію, темп. Але впродовж віків вокальне мистецтво змінює свою концепцію і втрачає основні художньо - творчі напрямки.

Головним аспектом стилістичної інтерпретації музики бароко – є орнаментика. І головним складовим мелодійна орнаментика, це доповнення основної мелодії опіваннями, мелізматикою. Багато навчань існує про прикраси в вокальній музиці, і в багатьох уточнюється, що співак не орнаментує і не виконую варіаційну мелодію, при повторенні головної частини арії, в каденціях і речитативах, його спів не можливо вважати поставленим і він не має ціннісного значення.

«Осягнення сучасними вокалістами всіх або хоча б більшості аспектів барокового вокального мистецтва, безсумнівно, дозволить їм ширше та

яскравіше демонструвати свої творчі можливості», «яскравіше виявляти свою індивідуальність не лише на матеріалі музично-мистецької спадщини «старих» майстрів, а й у інтерпретації творів композиторів наступних століть» (В.Козакова, 2006).

Література

1. Джулай Г.А. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філософ.наук, спеціальність 09.00.03 – «Соціальна філософія та філософія історії» / Г.А.Джулай, – Одеса, 2003.– 24с.

2. Козакова В.С. Метатекст як інтегративний спосіб конструювання і пізнання культури в контексті художньої свідомості [Електронний ресурс] /В.С.Козакова //Мультиверсум. Філософський альманах. - К.: Центр духовної культури, - 2006. - № 55. Режим доступу http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_55/Kozakova.htm

3. Романюк І.А. "Картина світу" в системі категорій аналізу музики (на прикладі української музичної культури) [Текст] : автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / І.А.Романюк. – Харків, 2009. – 17 с.

Наталія Алгасва,

Завідувачка відділу «Музичний фольклор»

КЗПСО «Мистецька школа № 4 м. Одеси»

Викладач вищої категорії

ВІДОБРАЖЕННЯ В МУЗИЧНОМУ ФОЛЬКЛОРІ НАРОДНОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛІНАРІЇ

Анотація. Розглянуто питання символіки національних страв у обрядовому музичному фольклорі. Відображення мелодій та змісту пісень у процесі навчання народного співу. Особливу увагу звернено на оспівування в музичному фольклорі традиційної кулінарії.

Ключові слова: національна кухня, обрядовість, народні пісні, символіка їжі.

Українська народна пісня є яскравим відображенням життя та культури українського народу. У ній оспівуються традиції, звичаї, обряди, а також традиційна їжа.

Українська народна кухня — це така ж культурна спадщина українського народу, як мова, література, мистецтво, це неоціненний здобуток, яким можна й варто пишатися, який не слід забувати. Українська кухня створювалася протягом багатьох віків, тому вона в певній мірі відбиває не тільки історичний розвиток українського народу, а й його звичаї, традиції та культуру. Їжа є важливою частиною життя будь-якого народу. Вона не лише задовольняє фізіологічні потреби, а й є джерелом радості, задоволення, спілкування. Не дивно, що їжа часто згадується у фольклорі різних народів.

Нашу кухню не можна сплутати з жодною кухнею в світі: є в ній свої особливі секрети, є свої особливі страви. Серед багатьох кухонь українська набула найбільшої популярності. Вона отримала поширення далеко за межами України, а деякі страви, наприклад, борщі, галушки та вареники, давно увійшли в меню міжнародної ресторації, тому українські страви знайшли своє почесне місце на сторінках фольклорних і художніх творів інших народів.

Оспівування хлібних виробів у музичному фольклорі

Споконвіку українці обожнювали природу, наділяли її святими магічними властивостями. До кожного свята чи обряду випікався хліб певної форми, що мало символічне, часто навіть магічне значення і, яке пов'язане із давньослов'янськими культами, серед яких, напевне, основним був культ небесних світил, що безпосередньо відповідали за вирощення врожаю. Слід зауважити, що символічними є вже самі форми хліба, відображені та використовувані в українському музичному фольклорі. Наприклад: колос, сніп, зерно, кутя, житній хліб, різного роду ритуальні хліби.

На річне коло Сонця накладався річний хліборобський цикл обрядів та мале коло родинної обрядовості, тісно пов'язане з календарними обрядами, утворюючи, отже, потрійне обрядове коло, в якому наскрізним є символ хліба. Естетичні уподобання українського народу знайшли свій вияв у хліборобських обрядах і фольклорі, де основним символічним імперативом є хліб. У тій чи іншій формі він фігурує по суті в усьому обрядовому фольклорі, святах, звичаях, означаючи життя й багатство, злагоду, щастя, миролюбність, інші найбільш священні моральні порухи українців.

Початок річного кола сонця («народження сонця», «сонцестояння» або «сонцеворот») співпадає з початком хліборобського циклу обрядів, які в похристиянську епоху знайшли свій вияв у святі Різдва Христового і відбилися в обрядовому фольклорі (колядках, щедрівках, віншуваннях, засівалках, театралізованих діях). Обряд калети закінчує річне коло сонця, тому калету з'їдають, що символізує «смерть сонця». Очевидно, калета як обрядовий хліб поєднує в собі солярну та люнарну символіку (Сосенко, с. 35, 55.).

Щодо форм хліба на Різдвяні свята, то вони були дуже різноманітними: житній, пшеничний або збірний сніп (Дідух, Дід, Коляда), кутя, паляниці, книші, пироги.

Інші форми хліба також зосереджували в собі мітологічну символіку – були космогонічними символами астральної трійці або сім'ї (сонце, місяць, дрібні зірки або сонце, місяць і дрібен дощик) чи якихось елементів із неї. І найголовнішою функцією, яку виконувала вся ця система хлібів-символів було магічне заклинання на новий врожай. Яскравим свідченням цього є обрядові тексти колядок, щедрівок, заклинань, віншівок, засівалок, театралізованих дійств. Наведу приклад колядки «Стоїть же, стоїть нова світлонька»:

Стоїть же, стоїть нова світлонька,
А в тій світлоньці тисовий столик,
При тім столику три гості сидять,
Три гості сидять, три товариші.

Один товариш – ясне сонечко,
 Другий товариш – та місяченько,
 Третій товариш – та дрібен дощик...
 Сонце же мовить: «Нема над мене.
 Як же я зйду в неділю рано,
 Огрію ж бо я гори й долини,
 Гори й долини, поля й дуброви;
 Морози спадуть, а роси стануть».
 Місяць же мовить: «Нема над мене.
 Як же я зйду разом з зорями,
 Урадуються гості в дорозі,
 Гості в дорозі, війська в обозі».
 Дрібен дощ мовить: «Нема над мене.
 Як же я піду три рази мая,
 А зрадується жито, пшениця,
 Жито-пшениця, всяка пашниця,
 Будуть снопоньки, як повозоньки,
 Будуть копоньки, яко звідоньки» (Сосенко, с. 264)

У цій колядці чітко висвітлюється жито, пшениця, пашниця. А вже з цієї пашниці народ виготовляв безліч страв, найголовніша з яких — хліб.

Обрядовим хлібом називали всі страви, які були продуктом рільництва й мали ритуальний характер. Це і коровай, і свят-кові калачі та бублики, масничні вареники, весільний дивень та різдвяний книш, які використовуються в багатьох обрядах.

Так, напередодні весілля, випікаючи дивень (хліб із діркою для того, щоб молода дивилася на молодого та на всі сторони світу), загадували, яке буде в молодих життя, якщо вдалий — житимуть щасливо. Коли садили тісто в піч, приспівували:

Світи, жар, у печі ясно
 Печись, дивень, красно
 Г осям – на велике диво,
 Молодим – на щастя,
 На долю, на свою родину.
 Печись, дивень, не схились, не пригори,
 Молодим серця та й не зсуши! (Жайворонок, с. 7)

Весняний хліборобський цикл фольклору також містить у собі багату символіку хліба. Уже в перших веснянках-закличках жито, пшениця виступають символами-заклинаннями на майбутній врожай:

Причому, як відомо, в давнину на Явдохи-Плющихи (14 березня) існував обряд зустрічі весни, під час якого матері випікали дітям спеціальне печиво у вигляді жайворонків. Саме із цим печивом діти бігали на околицю закликати весну. Символіка жайворонків дуже прозора. Адже саме ці птахи, за повір'ями, першими будили землю від зимового сну своєю дзвінкою піснею над полем, а,

відповідно, і були першими вісниками весни хліборобам. У деяких цільових веснянках виражено пряме прохання до Бога за майбутній врожай:

Вроди, Боже, жито,
І густе, й велике,
Колосом колосисте,
Ядром ядрянисте.
Вроди, Боже, ярі,
Чисто й колосисто,
Ядром ядрянисто (К.Сосенко,с.140)

Менш розгалужена, хоч і дуже важлива, символіка хліба у русалій (Зелені свята), петрівчаних та купальських обрядах. Це дні найщедрішого сонця, найвищого буяння природи і визрівання хліба. Тому русальні пісні на хліборобську тематику найчастіше виконують оберегову функцію:

Ой ходила та (Маруся) по полю,
Вибирала пшениченьку із куколю.
Ой їхав же той Петруньо, шапку зняв:
Боже тобі, (Марусенько), помагай,
Буде з цієї пшениченьки коровай.
Буде з цієї пшениченьки насіння,
Сподівайся, (Марусенько), весілля.
Будуть з цієї пшениченьки колоски,
Сподівайся, (Марусенько), колиски.(О.Таланчук, с.123)

Таку ж символіку має купальська пісня «Помагайбі, Миколо, куди йдеш?...»:

Помагайбі, Миколо, куди йдеш?
Де ж твоя пшениченька, що ти жнеш?
За гаєм, дівчата, за водою,
Буду жити з Ганнусею молодюю.
Помагайбі, Ганнусю, куди йдеш?
Де ж твоя пшениченька, що ти жнеш?
За гаєм, дівчата, зелененьким,
Буду жати з Миколою молоденьким.(В.Жайворонок с.173)

В обжинкових піснях, що співаються по закінченні жнив, дуже часто зустрічаємо образ-символ обжинкового вінка. Його з колосся сплітали дівчата, прикрашали польовими квітами і одягали на голову найкращій жниці. Цей вінок символізував щедрий врожай та успішне завершення жнив, а своєю колоподібною формою символізував саме сонце та річне коло сонця і безперервне коло річної хліборобської праці та, відповідно, хліборобського циклу обрядів. Повертаючись із поля в день завершення жнив, жниці в обжинкових піснях вшановували цей вінок, «вищий від плота, ще дорожчий від золота»:

Котився віночок по полю,
Просився в хазяїна в стодолу:
Пускай, хазяїн в стодолу,

Вже я набувся на полю,
 Вже я на полю набувся,
 Буйного вітру начувся,
 Ранньої роси напився.
 Я недовго полежу,
 Зараз в поле побіжу. (Жайворонок, с. 249)

Оспівування варених українських страв

Варили не варили – їсти давай (про галушки, вареники, леміш, гречаники, борщ і куліш).

Галушки залишилися в українській кухні, хоча готують їх не часто, а шкода. Бо це не якась бідняцька їжа, а страва, котру можна подавати і під час вишуканих прийомів. Зараз галушки подають тільки як доповнення до українського борщу. Але раніше вони були самостійною стравою. Часто їх готували з гречаного чи житнього борошна, тому народ у прислів'ї каже: «Галушка та лемішка — хлібу перемішка» та жартує: «Не вмер Гаврило — галушка задавила». (Афоризми)

Є про галушки й цікаві загадки, як от: «Сидить дід за подушками і стріляє галушками. (Град)». (Афоризми)

Також галушки висвітлюються й у музичному фольклорі. Наведу приклад жартівливої народної пісні:

Тетяно, Тетяно, вари галушки!
 Сидоре, Сидоре, не маєм муки!
 Пішов Сидір до міста,
 Купив муки на тісто.
 Тетяно, Тетяно, вари галушки!
 Сидоре, Сидоре, не маєм ложки!
 Пішов Сидір до міста,
 Купив ложки до тіста.
 Тетяно, Тетяно, вари галушки!
 Сидоре, Сидоре, не маєм горшка!
 Пішов Сидір у місто,
 Купив горщик на тісто.
 Тетяно, Тетяно, вари галушки!
 Сидоре, Сидоре, не маємо дров!
 Пішов Сидір у лісок,
 Набрал дров мотузок.
 Тетяно, Тетяно, вари галушки!
 Сидоре, Сидоре, не маємо солі!
 Як пішов Сидір до міста,
 То й дониньки нема.

А ось вареники, такі невеличкі трикутнички у формі півмісяця з пшеничного або якого іншого тіста ще й з найрізноманітнішою начинкою, просто зводять з розуму, про що говорять у народній приказці: «Вареники, вареники, Божі хваленики, не кожен їх варить, але кожен хвалить».

Суто українська начинка для вареників — вишні, сир, цибуля, вишкварки тощо. Як начинку використовували також капусту, картоплю, гречану кашу, мак, варені і дроблені сухофрукти, а на Полтавщині — навіть варений горох, розтертий з калиною. А ще в начинку йде і варена картопля, тушкована свіжа чи квашена капуста, квасоля, домашній сир, відварені гриби, пшоняна чи гречана каша, цибуля, мак, ягоди, повидло, риба чи м'ясо, шкварки, лівер.

«На Андрія дівчата варили пироги (так у регіоні називають вареники) і викладали їх перед голодним котом, — чий пиріг кіт хапав першим, тій дівчині належало до весілля готуватися. Якщо кіт лише відкусив пирога і покинув, значить — на розлучення і самотність».

Вареники як обов'язкову страву жінки несли породіллі після пологів. Як символ продовження роду вони були обов'язковою стравою на різдвяному столі. А у жнивварській пісні, яка записана на Київщині, співається:

Вже місяць спадає,
А краю все немає...
Ой, нумо, поспішімо,
Жнива вчасно завершімо!
Недалечко до межі,
Варенички у діжі!
Не барімося на лані —
Варенички у сметані! (Воропай)

Вареники — настільки улюблена страва козаків, що вони краще дівчину віддадуть, ніж вареники.

На столі, поруч із галушками та варениками, часто стояла улюблена українцями лемішка — кашоподібна страва з густо запареного борошна, звичайно гречаного.

Інколи лемішку робили із пшона, переміну з гарбузовою пшоняною кашею. Печений або варений гарбуз споживали майже цілий рік. До нього додавали приварене пшоно, розмішували й запікали. Готували гарбузову кашу і запечену з яйцями — запіканку, бабку. Запечена гарбузова каша була недільною стравою, а звичайну готували на повсякдень. Наші предки знали, що гарбузова каша піднімає настрій, тому саме гарбуз отримував парубок при невдалому сватанні, щоб довго не плакати. Про гарбуз народ згадує у народній пісні «Ходить гарбуз по городу», він як гарний господар піклується про весь свій рід:

Ходить гарбуз по городу,
Питається свого роду:
– Ой, чи живі, чи здорові
Всі родичі гарбузові?

Заслужили особливої народної уваги також і круп'яні гречаники. Це — традиційний український хлібний виріб з гречаного борошна, які були популярними навіть на царському столі: «От цар знову нагадує, щоб невістки напекли гречаників» (Афоризми). Навіть існує народна жартівлива пісня «Гречаники», де йдеться про «спритних» господинь, які готують цю страву:

Гоп, мої гречаники, гоп, мої милі,
 Чого, мої гречаники, ви скоро поспіли?
 Три дні пічку не топила – гречаники посадила,
 А як стала витягать, тісто стало витікати.
 Гоп, мої гречаники, гоп, мої милі,
 Чого, мої гречаники, ви скоро поспіли? (Сосенко)

Отже, Україна — земля, у якій змішалися мови та звичаї понад 100 національностей. Співуча колоритна країна і співуча мова.

Як віддзеркалення душі країни – її пісня та кухня різноманітна, строката, але в той же час гармонійно-схожа, ситна і легка, розкішна і повсякденна.

Висвітлення у музичному фольклорі української національної кухні на базі вже сформованих у кожній з регіональних частин України елементів кулінарної культури. Відмінності між блюдами Чернігівщини і Галичини, Полтавщини і Волині, Буковини і Харківщини, Поділля і Закарпаття збереглися до наших днів.

Література

1. Воропай, О.(2004). *Звичаї нашого народу*. Харків: Фоліо.
2. Таланчук, О. (2002). *100 найвідоміших образів української міфології*. Київ: Орфей.
3. Цитати і афоризми. Відновлено з <http://surl.li/ncgtj>
4. Сосенко К.(1994) *Культурно-історична постать староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера*. Львів: Ксенофонт.
5. Жайворонок, В.(2006) *Знаки української етнокультури: Словник-довідник*. Київ: Довіра.

Ці Ванхе,

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

Батюк Наталія,

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

АКТИВІЗАЦІЯ УЯВИ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З ВОКАЛУ

Підготовка майбутніх фахівців з вокалу на музичних факультетах педагогічних університетів є багатовекторною і комплексною, оскільки спрямована на формування фахових компетентностей вокаліста-виконавця у взаємозв'язку з психолого-педагогічними компетентностями майбутнього вокаліста-педагога. Проблема формування акторської майстерності майбутніх фахівців з вокалу лежить у площині як виконавської, так і педагогічної підготовки.

Акторська майстерність вокаліста-виконавця передбачає здатність вибудувати драматургічну концепцію музичного твору в процесі ознайомлення з ним та під час виконання; спроможність створювати індивідуальну художню інтерпретацію твору та його образно-емоційне відтворення. Для вокаліста-педагога, володіння акторською майстерністю має велике значення, оскільки воно дозволяє не лише реалізувати власну інтерпретацію художнього образу, що міститься у творі, але й передати її виконавцю, використовуючи художню мову, асоціації, уяву, фантазію, творчий підхід та інші творчі елементи.

Здатність вокаліста, через власну інтерпретацію, передавати почуття, настрої та емоції, які закладені в музичному творі, дозволяє пробудити ті ж відчуття у слухачів, будити їх уяву і, створюючи стан співпереживання, ніби занурювати їх в емоційний зміст твору. Особливе значення у цьому процесі відіграє розвинена уява вокаліста, без якої неможливо повноцінно передати емоційну глибину твору. За словами Т. Ситник, творча уява вимагає постійного розвитку. Для розширення емоційно-творчого діапазону й здатності до відтворення почуттів, співаку треба подолати значний шлях саморозвитку (Ситник 2017, с. 96). В наукових колах існує два протилежних підходи, що досліджують феномен прояву образності у мистецтві. Перший підхід фокусується на зовнішньому вираженні образу через виразність, міміку та вокальну техніку, враховуючи важливість взаємодії з аудиторією та зовнішній вигляд. Другий підхід – більш заглиблений, який прагне зрозуміти суть і володіти знаннями, які допомагають створювати художній образ виконавцю. Науковці, досліджуючи внутрішній прояв образності у вокальному мистецтві, відзначають здатність виконавця передати глибокі почуття та емоції через музику та вокал, розкрити глибину та сенс тексту пісні, виявити контроль дихання та тембру голосу, що сприяють внутрішній виразності та забезпечують контроль над виконанням. Особливу увагу у цьому процесі приділяється внутрішній стійкості виконавця, концентрації на образі та готовності до перевтілення в образ, щоб передати внутрішній світ та глибину емоцій через вокальне виконання.

Сформована уява виконавця відіграє ключову роль у внутрішньому прояві художньо-образності вокального твору. Уява відкриває для виконавця можливість створювати власні образи та передавати емоції через виконання пісні. Здатність уявити образ, створити внутрішній світ пісні або музичного твору допомагає виконавцю передати емоції, почуття та сюжетну лінію вокального твору. Це дозволяє відчувати текст глибше, розуміти його значення та емоційне забарвлення, що впливає на виконання через голос.

В рамках психологічної науки досліджується природа уяви, процес уяви та його феноменологія. Узагальнюючи висновки психологів, щодо сутності даного поняття, ми візьмемо за основу визначення П. А. М'ясоїда «уява – процес створення індивідом наочних образів, внутрішня активність, за допомогою якої він здійснює випереджальне відображення дійсності, розширює виднокруг свого життя» (М'ясоїд. 2001, с. 322). Феномен уяви

викликає значний інтерес не лише у психологічній науці, а й у галузі педагогіки. Так в словнику з професійної педагогіки уява трактується як «здібність відтворювати в оригінальній модифікації вже існуючі об'єкти та явища; самостійно утворювати образи об'єктів, які не існують у довкіллі» (Словник-довідник 2006, с. 195). Визначаючи роль уяви в художній творчості Н. В. Медведева акцентує увагу на тому, що уява «виступає як необхідна складова художньої, конструкторської, наукової, літературної, музичної, взагалі будь-якої творчої діяльності» (Медведева 2009, с. 171). Авторка зазначає, що творчість ґрунтується на уяві, оскільки саме вона стимулює та формує наші творчі здібності.

В дослідженнях з педагогіки, зокрема мистецької педагогіки велика увага приділяється проблемі творчого розвитку особистості та ролі уяви в цьому процесі. Більшість науковців сходяться на думці, що уява залежить від багатства та різноманітності досвіду й безпосередньо пов'язана з творчим мисленням та творчою діяльністю особистості.

Серед різних видів уяви, які виділяють науковці, для вокального мистецтва особливе значення має творча уява, що характеризується «самостійним створенням нових, оригінальних образів та ідей, що пов'язані з творчою діяльністю людини» (Медведева, 2009, с. 172). Враховуючи основні функції уяви, які були визначені у дослідженні автора, розглянемо їх у контексті формування акторської майстерності у майбутніх фахівців з вокалу. Перша функція уяви полягає в тому, щоб уявляти дійсність в образах і мати можливість користуватися ними, вирішуючи завдання. Таким чином, у процесі підготовки до виконання вокального твору важливо уявити все, що закладено у його зміст, пропустити цю інформацію через власний досвід, власні відчуття, уявляючи її в образах. Друга функція уяви полягає в регулюванні емоційних станів, що у вокальному мистецтві пов'язано із здатністю вокаліста здійснювати емоційну інтерпретацію тексту, співвідносячи його з особистими емоціями та власним досвідом; корегуванням засобів виразності за допомогою ефективного контролю над власною вокальною та дихальною технікою; зосередженістю на музиці, почуттях та настрої під час виконання. Третя функція уяви, полягає у формуванні внутрішнього плану дій, плануванні й програмуванні діяльності. Дана функція уяви може мати значний вплив на виконавську творчість вокалістів. Вона дозволяє вокалістові планувати й програмувати свою діяльність у процесі підготовки та під час виконання твору. Це виражається в здатності керувати послідовністю своїх вокальних дій під час виконання пісні, визначати і планувати виразність, динаміку, емоційний стан; визначати особливості виконання кожної музичної фрази, контролювати темп тощо. Третя функція уяви, допомагає вокалісту впорядковувати й контролювати власну виконавську творчість.

Отже, з вищевказаного можна зробити висновок, що сьогодні постає необхідність розробки відповідних педагогічних умов та ефективних методичних прийомів, спрямованих на активізацію творчої уяви вокалістів. Розробка такої методики сприятиме удосконаленню процесу підготовки

вокалістів, оскільки вона враховуватиме ключові функції уяви, та допоможе впорядковувати й контролювати власну виконавську творчість вокалістів.

Література

1. Медведева Н. В. (2009). Роль уяви в художній творчості. *Актуальні проблеми психології: Проблеми психології творчості 12 (6)*. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 2009. С. 170-177.
2. М'ясоїд П. А. (2001). Загальна психологія. (Навч. посіб.). Київ: Вища шк.
3. Ситник, Т. (2017). Засади розвитку вокально-виконавських умінь студентів ВНЗ у красі сольного співу. *Педагогічна освіта: теорія і практика 22 (1-2017) ч. 2*. Кам'янець-Подільський: Кам'янець-Подільський НУ ім. І. Огієнка, 2017. 94-100.
4. Словник-довідник з професійної педагогіки. За ред. А.В. Семенової. Одеса : Пальміра, 2006. 221с.

Янь Пен,

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

КОНЦЕПТ «МІЖКУЛЬТУРНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ»

Концепт міжкультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу вирізняється серед теоретико-методологічних основ розв'язання проблеми підготовки фахівців-вокалістів на засадах полікультурності. Означений концепт слід також розглядати крізь призму категорій жанру і стилю, що з необхідністю включає дискурсивний розгляд означених феноменів з опорою на провідні методологічні підходи сучасної гуманітарної науки: міжпредметний, історико-генетичний, холистичний, системно-синергетичний, соціокультурний, лінгвістичний, семіологічний, комунікативний, особистісний.

Огляд значного масиву музикологічних і культурологічних розвідок дозволив виокремити найрозповсюдженіші трактовки музичного стилю, такі як: стиль епохи; системна взаємодія художнього та конструктивного початків; система засобів виразності, що допомагає втіленню певного художньо-образного змісту; система музичного мислення; особистість, яка втілена у музичні звуки; стиль сприйняття. Сутнісною характеристикою поняття «стиль» вважаємо системні зв'язки спорідненості усіх елементів музичного цілого (музично-історичної епохи, композиторської школи, окремого музичного твору, виконавської інтерпретації, художньої комунікації тощо).

Пошуки взаємозв'язків жанру і стилю породжують в історичних координатах жанрово-стильові моделі, на які пропонуємо орієнтуватись у процесі формування міжкультурної компетентності майбутніх викладачів

вокалу. Наголосимо, що саме остання стає запорукою успішної педагогічної діяльності фахівців означеного профілю.

Слід урахувати і культурно-історичні та педагогічні контексти реалізації концепту «міжкультурна компетентність майбутніх викладачів вокалу» в методичній площині. Процес формування означеної компетентності передбачає сприйняття національних цінностей і традицій різних культур через інтерпретацію мистецьких артефактів різних етносів, а також урахування психологічної специфіки міжкультурної комунікації засобами вокального мистецтва.

Концепт «міжкультурна компетентність майбутніх викладачів вокалу» з необхідністю охоплює три основні пласти музичного мистецтва (фольклорного, академічного і «легкого»). Конкретизація означеного концепту в практичній площині дозволяє визначати питому вагу пісенного жанру в процесі формування міжкультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу.

Наталя Кьон,

кандидат педагогічних наук, професор
кафедри вокально-хорової підготовки
orcid.org/0000-0002-8229-502X

Ганна Усова,

викладач кафедри вокально-хорової підготовки
orcid.org/0000-0001-9214-2038

(Україна, м. Одеса,

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

VECTORS OF FORMATION OF ARTISTIC AND STYLISTIC COMPETENCE OF FUTURE VOCAL TEACHERS

In the modern world, art and music play an important role in the cultural development of society and the spiritual development of each individual. Musical impressions and experiences enrich her emotional and intellectual experience, as well as emotional, communicative, and spiritual development of the individual. This issue is becoming more and more relevant due to changes in the musical world, globalization and technological progress, the impact of which is reflected both positively and negatively on the socio-cultural development of the individual.

Research by modern scientists has convincingly proven that the positive impact of musical impressions on a person at all levels of its organization is based on the ability to perceive the artistic and figurative meaning of musical works, able to distinguish these impressions according to the criteria of artistic perfection and positive influence (Antonyuk, 2016). In turn, this requires sensitivity to the means of musical expressiveness, the ability to differentiate and holistically perceive a musical phenomenon, that is, purposeful auditory and musical-intellectual training. Scientists

associate the achievement of a high level of development of musical perception and professional meaningful music-making with a developed sense of style (Shyp, 2022).

In the component paradigm, the formation of a sense of style is considered through the concept of artistic and stylistic competence. The essence of the concept of "artistic and stylistic competence of future vocal teachers" is formed at the intersection of musical pedagogy, musical history and theory, and vocal methodology. Therefore, this concept encompasses the set of knowledge, skills and abilities necessary for vocal teachers to effectively teach vocal students and develop their musical and artistic education. The artistic and stylistic competence of future vocal teachers is a complex and multifaceted quality that includes knowledge, understanding and skills in the field of musical style and expression, as well as the ability to transfer this knowledge and skills to students in the learning process. Therefore, under the artistic and stylistic competence of future vocal teachers we will understand the unity of artistic, musical, psychological-pedagogical and vocal-methodical knowledge and the ability to apply them in various types of performing and musical-pedagogical activities.

Let us note the main vectors of improving the method of forming the artistic and stylistic competence of future vocal teachers.

Creative and innovative disposition, associated with the ability to feel and assimilate innovative trends in the musical environment. The modern musical landscape is constantly enriched, firstly, thanks to the appeal to the works of previously few popular styles - Renaissance, early Baroque; secondly, thanks to the emergence of new currents, trends, innovative searches (Konovalova, 2018). Therefore, the teacher must master them, adequately evaluate and apply them better in his performance practice and in the process of working with students.

Individualization of learning: Each student has his own musical taste and style. Teachers must take them into account and use adequate methods and approaches to the needs of each student, helping them to develop and improve their capabilities and invent their own performance style.

Interdisciplinarity: the richness of the artistic and figurative meaning of the works, formed by the unity of the poetic-verbal and musical-intonational components, is deeply revealed by the singer, if he has sufficient experience and knowledge in the field of other types of art, national and cultural features, a sense of its artistic aura, the environment in which he lived and the composer created

Development of musical creativity: Future vocal teachers must provide opportunities for students to develop their musical creativity, and this requires a deep understanding of artistic styles and expressive means.

Preservation of cultural heritage: Vocal teachers have a responsibility to the heritage of musical art, so their role also lies in the promotion of cultural transmission, that is, the transfer of artistic, performing and creative heritage to new generations.

References

1. V. G. Antoniuk (2016). The first Ukrainian textbook for singers "Vocal pedagogy" in the light of innovative technologies of higher vocal education:

discourse analysis. Art education and culture of Ukraine in the 21st century: European integration vector. Kyiv: NAKKKKiM.

2. I. Yu. Konovalova (2018). The phenomenon of the composer in the space-time of European musical culture of the 20th century: modes of theoretical understanding: monograph. Kharkiv: "Planeta-Print" LLC, 480.

3. Ship S.V. (2022). Theory of artistic styles. Monograph. Odesa: Ushinsky University.

Ло Цзін,

Україна, Одеса,

Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського

Науковий керівник кандидат педагогічних наук,

професор Наталя Кьон,

罗晶

乌克兰, 敖德萨

南乌克兰国立师范大学

K.D. Ushynsky 南乌克兰国立师范大学。

Teacher: Professor Natalya Koehnn

导师: 纳塔利娅-基恩教授

关于未来声乐教师掌握欧洲声乐艺术的问题

ДО ПИТАННЯ ЩОДО ЗАСВОЄННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

掌握欧洲声乐艺术的优秀作品，以及培养歌唱家表演这些作品的方法受到了广泛关注。这是因为欧洲声乐艺术是在不同的历史和风格背景下经历了几个世纪的发展。我们知道，文艺复兴时期、巴洛克时期、古典主义时期、浪漫主义时期以及其他更接近我们时代的风格的高艺术质量的作品已成为人类文化遗产不可分割的一部分。因此，保护这些成就并将其代代相传非常重要。

在欧洲，各国具有艺术价值的声乐作品也不尽相同：意大利、德国、法国等等。因此，掌握这些作品有助于各国和各民族之间的文化交流。在对未来教师的培训中，这有助于拓宽他们的艺术知识视野，丰富他们的表演艺术，培养对不同文化的宽容意识。

此外，表演不同风格和流派的作品有助于培养音乐品味、通过歌唱更巧妙地表达情感的能力、提高声乐技巧、扩大曲目范围并学会诠释。

通过学习这些丰富多彩的作品，未来的音乐教师可以获得知识和经验，并将其传授给学生，教会他们热爱不同时代、不同风格的声乐艺术。这将有助于丰富学生的艺术体验，培养他们对音乐艺术的兴趣。

因此，在掌握欧洲声乐艺术的基础上对未来的音乐教师进行音乐教育，有助于挖掘学生的潜能，培养他们成为合格的音乐专业人才。

参考文献

1. Hryshchenko, I. (2023). 高等院校艺术专业学生声乐和表演技能的培养。Topical issues of the Humanities. 第 60 期, 第 1 卷, 264-269 页。

2. Ilyin, V. V. (2003). 理性-全球背景下的民族-精神。全球化背景下的人与文化: 科学文章集》。Kyiv: PARAPAN, 156-162.

3. Koehn N.G., Lowe Yanhua (2018). 外国硕士生 in 专业活动准备过程中形成声乐和孤儿文化的经验。艺术教育 with 培养的实际问题: 科学出版物: 第 2 期 (12)。苏梅: FOP Tsioma S.P., 141-149.
4. Nicolai, G. Tao Zhui, (2021). 声乐教师艺术 and 教学技能形成的方法论原则。《创新教育学》, 37, 126-130. DOI <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2021/37>.
5. Rebrova, O. E. (2012). 艺术诠释的教育本质: 教学背景》。Performing interpretation and modern educational process: materials of the IV All-Ukrainian scientific and practical conference. Luhansk, 162-163.

Марина Чалая,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Наталія Кьон,
кандидат педагогічних наук, професор
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНІХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Співацька діяльність є яскравим способом самовираження емоцій і почуттів і цим самим набуває привабливості для слухачів і виконавців музичних творів. Але, як зазначають науковці, саме у процесі навчання вокалу перевага нерідко надається технічним навичкам, що пояснюється тим, що співак, на відміну від інструменталіста, має спочатку «виготовити» свій голос як інструмент для музикування із своєї власної особи і тільки після цього використовувати його як засіб виразності. Внаслідок цього перше, технічне завдання стає для частки співаків самими важливим, а надання змістової емоційності й художньої досконалості увага приділяється у другу чергу (Ду Цзілун, 2018).

Цьому має запобігати усвідомлення того, що важливо забезпечувати формування всіх компонентів вокально-виконавської майстерності. Так, в працях В. Антонюк (2016), Н. Кьон і Н. Овчаренко (2019) акцентується, що головним сенсом виконання твору є передача його художньо-образного змісту, емоцій і почуттів, закладених у поетико-музичному тексті. Це розуміння має бути основою, на якій будується весь вокальний процес, у цьому випадку навчання співу не обмежиться оволодінням технікою. Це положення стосується і майбутніх естрадних співаків.

Саме тому доцільним вважаємо необхідним будувати вокально-освітній процес на засадах стимулювання в здобувачів ставлення до оволодіння вокальною технікою як засобу втілення художнього сенсу виконуваного репертуару.

Вирішенню цього питання, на наш погляд, сприятиме виокремлення у комплексі вокально-виконавських навичок трьох різновидів.

Перший різновид охоплює підготовчо-базові навички, а саме – вироблення співацької постави, вивільнення й тренування м'язів, важливих для опанування виконавськими вміннями, які впливають на якість вокально-виконавської діяльності завдяки залежності звучання голосу співака від фізичного і психологічного стану особистості.

До другого типу відносять фонаційно-технологічні навички, які стосуються якості звукоутворення на всьому діапазоні співацького голосу, інтонаційної досконалості, оволодіння елементами віртуозності, орфоепічно-артикуляційними навичками у вимові іномовних текстів тощо. Їх призначення полягає в оволодінні співака природними можливостями вокального апарату й всього організму як «інструменту» і джерела звукоутворення й звуковедіння, отримало спеціальну назву – «постановка голосу».

Третя група – це виконавсько-виразові вокальні навички, які дозволяють співаку надавати художньому образу переконливості за рахунок тонкого, варіативно-різнобарвного володіння динамічними, тембровими, артикуляційно-штриховими засобами виконавської виразності, культурою фразування, філірування звуку, методичними прийомами тощо.

Приділення уваги формуванню цих навичок з їх спрямованням на вирішення вказаних вище завдань сприятиме тому, що техніка буде слугувати засобом досягнення виразності, а не переважати над емоційним виразом.

У обґрунтуванні другої педагогічної умови формування вокальної техніки майбутніх естрадних співаків у процесі підготовки до виконавської діяльності ми виходили з того, що важливим підґрунтям досконалого формування вокально-виконавських навичок є дотримання відомих педагогічних принципів: доступності й послідовності ускладнення навчального матеріалу. Натомість на практиці ці принципи забезпечуються далеко не завжди: нерідко студент бажає співати пісню, яка йому ще не по силах, але аргументує свій вибір тим, що від буде старанно навчатися і зможе її якісно заспівати. В результаті, технічно невідготовлений співак, по-перше, може зашкодити своєму голосу, по-друге, виконає обрану пісню з певними вадами і залишиться незадоволеним своїми результатами, по-третє, в цьому випадку загальний процес його вокального розвитку буде наповнений прогалинами і неякісно сформованими навичками.

Важливо у цьому процесі враховувати й індивідуальні особливості вокальної обдарованості й розвитку вокального голосу співака, а також забезпечувати вивчення складної пісні спеціально підібраними вправами і розспівами, на матеріалі яких саме і відбудеться підготовчо-технічна робота (Гавацко, 2016).

Отже, забезпечення системного й індивідуалізованого планування навчально-технічного та художнього репертуару, спрямованого на поступове і всебічне вдосконалення виконавських навичок, вважаємо другою педагогічною умовою формування вокальної техніки майбутніх естрадних співаків у процесі підготовки до виконавської діяльності.

Крім того, варто звернути увагу на набуття майбутніми фахівцями самостійності у осмисленні особливостей твору і пошуку адекватних вокально-технічних прийомів і засобів виконавської виразності, які мають забезпечуватися освоєнням комплексу вокально-технічних навичок. Натомість у широкій практиці вирішувати це завдання вдається далеко не завжди. Адже його втілення передбачає набуття співаком достатній рівень музично-теоретичної підготовки, необхідної для розкодування нотного запису як умови його інтонаційно вірного озвучення, вміння здійснювати аналіз вербально-музичного тексту та поза-текстових позначень, осмислювати їх особливості в цілісності й взаємозумовленості з метою виявлення унікальної художньої ідеї, імпліцитно присутньої в зафіксованому нотному запису або в усному тексті.

Саме на цих засадах – обґрунтованого й деталізованого аналізу й трактування інтонаційно-мовленнєвих особливостей і виконавсько-виразних засобів динамічного розвитку цілісного твору, формується здатність інтерпретувати його художній сенс, породжувати й утілювати свої уявлення щодо ідеального звучання завдяки набутим навичкам і вмінням виконавського характеру в процесі виконавської практики. У цьому процесі важливим є, по-перше здатність до аналітичного осмислення тексту пісенного твору, по-друге – досягнення інтонаційної єдності музики й мови, з врахуванням загальних закономірностей сприймання інтонації. Завдяки цьому співак має досягати гармонічного сполучення знань музично-аналітичного характеру, вокально-фонаційної, технічної підготовки, виконавсько-художньої майстерності, виховання індивідуальної манери співу й здатності співака до сценічного, пластичного, комунікативно спрямованого створення унікального сценічного образу.

Отже, спонукання співака до самостійного оволодіння широким комплексом інтерпретаційно-виконавських знань і вмінь, які відіграють важливу роль у формуванні в майбутніх естрадних співаків вокальної техніки третю педагогічну умову їх успішної підготовки до виконавсько-сценічної діяльності.

Узагальнюючи, визначимо наступні педагогічні умови формування вокальної техніки майбутніх естрадних співаків у процесі підготовки до виконавської діяльності:

- стимулювання в здобувачів ставлення до оволодіння вокальною технікою як засобом утілення художнього сенсу виконуваного репертуару;
- системного й індивідуалізованого планування навчально-технічного та художнього репертуару, спрямованого на поступове і всебічне вдосконалення виконавських навичок;
- спонукання співака до самостійного оволодіння широким комплексом інтерпретаційно-виконавських знань і вмінь як чинників цілеспрямованого формування в майбутніх естрадних співаків вокальної техніки у процесі їх підготовки до виконавсько-сценічної діяльності.

Література

1. Антонюк В. Г. (2016). Перший український підручник для співаків «Вокальна педагогіка» у світлі інноваційних технологій вищої вокальної освіти: дискурс-аналіз. Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор. Київ: НАККККіМ.

2. Гавацко, Е. П. (2016). Формування вокальних навичок у вихованців студії естрадного співу. Науково-методичний посібник. Ужгород.

3. Ду, Цзілун (2018). Особливості методики формування вокально-естрадных навичок у школярів молодших класів. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, 167, 234–239.

4. Ovcharenko, N., Matveieva, O., Chebotarenko, O., & Koehn, N. (2019). Methodological Readiness of Musical Art Master's Degree Students: A Theoretical Research. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(4), 166-176. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2285>

Лю Дінцин,

здобувачка другого рівня вищої освіти
(Україна, Київ, Українській державний університет
імені Михайла Драгоманова),

Науковий керівник: доктор педагогічних наук, професор
О.П.Щолокова

ПРИНЦИПИ НАВЧАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ СТУДІЇ

Сучасна освітня і культурна політика України та Китаю визначила зміни як у середній так і вищій хореографічній освіті. Відбуваються позитивні зрушення у підготовці майбутніх хореографів у педагогічних університетах, в закладах позашкільної мистецької освіти та у хореографічних гуртках. В зв'язку з цим основним напрямом підготовки майбутніх хореографів є набуття фахових знань та вмінь, навичок роботи в хореографічних студіях. Це допоможе краще розуміти психофізіологічні особливості дітей різних вікових груп, реалізовувати принципи хореографічної роботи, грамотно створювати комбінації та етюди, здійснювати постановку танців та танцювальних сюїт. Важливу роль у цьому процесі відіграє класичний танець, який є основою хореографічної освіти.

Хореографічне мистецтво є невід'ємною складовою художньо-естетичного виховання в закладах позашкільної освіти. Це дає можливість дітям різного віку оволодівати красою та виразною мовою рухів, сприяє формуванню постановки тулубу, розвиває фізичну силу та витривалість при виконанні технічних елементів класичного танцю. Завдячуючи навчанням у хореографічній студії, діти долучаються до розвитку танцювальних та музичних здібностей, здатності сприймати хореографічне мистецтво різних видів. Організація роботи в дитячому хореографічному гуртку забезпечується добром різних методичних прийомів, що сприятимуть розвитку у дітей бажання танцювати і творити.

Зважаючи на те, що в останні роки в хореографічній освіті проходять інноваційні процеси, зокрема масове захоплення сучасними напрямками танцювального мистецтва, заняття класичним танцем набуває неабиякої актуальності.

Українськими науковцями (Н. Бугаєць, П. Фриз, А. Пилипенко та ін.) представлено широкий спектр принципів, якими педагоги-хореографи керуються в процесі роботи з різними хореографічними колективами. Розглянемо деякі з них.

Так, принцип руху від простого до складного в оволодінні фаховими вміннями ґрунтується на поступовому їх розвитку в різних видах хореографічної діяльності. Цей принцип вимагає послідовного оволодіння танцювальними вправами, тобто кожний новий рух ґрунтується на попередньо освоєних. Разом з цим, він є основою для оволодіння наступним й містить деякі елементи попередніх вправ. Принцип руху від простого до складного в оволодінні фаховими вміннями передбачає ускладнення техніки виконання хореографічного етюду або збільшення кількості елементів в хореографічній композиції, що вимагає поступового підвищення як фізичного так і розумового навантаження. Слід враховувати думку А. Пилипенко, яка вважає, що поняття «просте» й «складне» є досить відносними, адже їх використання залежить «від рівня підготовки вихованців хореографічного колективу та їхнього рухового досвіду» [1, с. 65]. Тому, пропонуючи вправи для вивчення, бажано не перевищувати можливості студентів, хоча занадто легкі вправи не забезпечать формування фахових умінь.

З огляду на сказане, вважаємо доречним в процесі формування фахових умінь орієнтуватися на принцип індивідуального підходу, який передбачає врахування рівня здібностей та психологічних особливостей кожного студента, вибір відповідних форм і методів навчання. Варто наголосити, що кожен студент має свою унікальну пластику, рухи, музичність, почуття ритму, рівень фізичної підготовки. В зв'язку з цим, майбутньому педагогу-хореографу необхідно навчитись аналізувати психологічні, фізичні й творчі якості своїх учнів, адже орієнтація на індивідуальні особливості, на переконання П. Фриза, «відіграє суттєву роль у побудові навчально-виховної системи заняття» [2, с. 45].

Важливого значення в процесі формування фахових умінь студентів-хореографів набуває принцип систематичності й послідовності, який забезпечує навчання студентів в системі поетапного засвоєння знань та набуття фахових умінь. Даний принцип сприяє послідовному формуванню інтересів, поглядів, еталонів, зацікавленості хореографічним мистецтвом, а також розвитку емоційно-вольових якостей, творчого потенціалу, фахових хореографічних умінь і навичок. В аспекті нашого дослідження принцип систематичності й послідовності передбачає наявність прямого зв'язку між здобуттям знань і покроковим опануванням фаховими вміннями і навичками. Відповідно до цього принципу, освітній процес має бути сплановано з урахуванням послідовного набуття знань та розвитку фахових вміннь, а потім від умінь – до навичок. Для

цього необхідно ретельно продумувати послідовність побудови навчальних занять, формуючи комплекс взаємопов'язаних тренувальних вправ і завдань, зберігаючи поглиблення та закріплення зв'язків в процесі оволодіння окремими танцювальними рухами.

Отже, розглянуті принципи навчання класичного танцю в хореографічній студії були впроваджені в практику багатьох українських педагогів-хореографів. Вони стали основою сучасної методики навчання хореографії, їх використання підвищує ефективність та успішність навчання дітей в хореографічній студії.

Література

1. Пилипенко А. І. Конкретизація педагогічних принципів у фаховій підготовці майбутніх учителів хореографії. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2013. № 1 (1). С. 63–73

2. Фриз П. І. Формування особистості молодшого школяра засобами хореографічного мистецтва. *Молодь і ринок*. 2017. № 9. С. 44–48

Лі Чжо,

здобувачка другого рівня вищої освіти
(Україна, Київ, Українській державний університет
імені Михайла Драгоманова),

Науковий керівник:

доктор педагогічних наук, професор

Ольга Щолокова

(Український державний університет імені Михайла Драгоманова)

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Новітнім видом хореографічного мистецтва ХХ століття є сучасна хореографія. Як і всім іншим видам мистецтва ХХ століття, їй притаманні імпровізаційність, синтезована структура, а також авторський індивідуальний почерк і стиль. Аналіз наукових праць показав, що сучасна хореографія розвивалась як під значним впливом інших видів мистецтва (архітектура, живопис, скульптура, театр, дизайн, музика, кінематограф, цирк та естрада, література, молодіжна популярна субкультура), так і під впливом різних філософських течій, політичних та соціально-економічних процесів.

Історія сучасної хореографії бере свій початок після другої світової війни, коли постало питання – чи продовжувати існуючі танцювальні традиції чи шукати нові форми і методи хореографічного мистецтва. Деякі хореографи відмовились від традицій і зайнялися експериментами. Вони перестали використовувати сцену, а перенесли танець на вулиці і в парки. Помінялося ставлення до музики і костюмів. Велика кількість хореографів повністю відмовилися від музичного супроводу, використовуючи ударні інструменти або шуми. Досить часто композитори ставали співтворцями хореографів, створюючи музику відповідно до рухів. Хореографи починають використовувати класичний танець в якості основи для тренувань,

«використовуючи у своїх постановках елементи його лексики і техніки» [1, с. 30].

Сучасна хореографія, що включає новітні танцювальні форми, стала своєрідною хореографічною альтернативою традиційному балету, мета якої полягала у створенні нової системи танцю. Новітні хореографічні форми орієнтувались на молодіжний рух, розважально-дозвільну аудиторію: дискотеки, танцювальні шоу, вуличну субкультуру, естетику панків і хіпі, на еротизацію, сексуальну розкутість та її відверту репрезентацію. До таких форм належить – модерн-танець, джаз і теп-танець, рок-і-популярні тенденції в хореографії. Для них характерна техніка рухів чітка і динамічна, естетика рухів реальна – побутова або брутальна, жест точно відтворює емоційно-психологічний стан.

Сучасна хореографія розвивалась під впливом декількох філософських течій, що сформували її естетичні та етичні принципи. Так, психоаналіз З. Фрейда і К. Юнга спрямував сучасну хореографію на відображення психічного життя людини, її фантазій та сексуальних мотивів. Ідеї інтуїтивізму А. Бергсона спрямували на перенесення акцентів із колективної художньої творчості на авторську, індивідуальну творчість митця, з наданням йому повної свободи в танцювальних експериментах та художніх пошуках. За свідченням М.Рожкової, на основі принципів екзистенціалізму А. Камю та М. Хайдегера було створено можливість визначати та аналізувати людські емоції, а також піддавати сумніву важливість традиційності естетичних і етичних норм, ідеалів, цінностей [2]. Гуманістичні тенденції ХХ століття, навпаки, акцентували визначальну цінність людини та її творчості, ототожнюючи митця з помічником Творця.

Великий вплив на сучасну хореографію здійснювали суспільно-політичні процеси, які сприяли демократизації суспільства та впливу «академічно-елітарних» і масово-популярних тенденцій на сучасну хореографію. Проте, зародження таких танцювальних стилів як джаз і теп відбулось без впливу будь-яких філософських течій.

Значний вплив на розвиток сучасної хореографії та оформлення певних балетних вистав здійснили комп'ютерні технології. На думку Н. Терешенко, Н. Медвідь, вони зумовили оновлення світла, музики, використання складних пересувних декорацій і балетних атрибутів (куліси, сцена тощо), що значно підсилило видовищність хореографічних постановок [4]. Зазнаючи постійного впливу різних напрямів мистецтва ХХ століття, сучасна хореографія вбирала в себе їх найкращі надбання, використовувала і модифікувала методи і прийоми. Їх своєрідне переломлення.

Отже, будучи новітнім видом хореографічного мистецтва, сучасна хореографія синтезувала в собі музику, балет, живопис, кінематограф, дизайн, цирк, комп'ютерні технології тощо. Вона пов'язана з суспільно-політичними, філософськими та художніми процесами у суспільстві ХХ століття. Можемо констатувати, що поняття сучасної хореографії виходить за межі танцювального мистецтва, адже синтезує в собі деякі філософо-художні ідеї та особливості різних видів мистецтв.

Література

1. Гваттеріні М. Азбука балету. Київ, 2001. 240 с.
2. Рожкова М. М. Формування пластичної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних університетів: автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Луганськ. 2006. 26 с
3. Терешенко Н. Жест як складова пластичної культури вчителя. *Scientific Achievements of Modern Society: The 9th International Scientific and Practical Conference (April 28-30, 2020) Cognum Publishing House, Liverpool, United Kingdom. 2020. P. 1062–1068. c. 1063*
4. Терешенко Н., Медвідь Т. Пластична культура як компонент педагогічної майстерності майбутнього вчителя-хореографа. *Збірник наукових праць «Педагогічний альманах» (50)*. Харків, 2021. с. 138-147

Лю Ці,

здобувачка другого рівня вищої освіти
(Україна, Київ, Українській державний університет
імені Михайла Драгоманова),
Науковий керівник:
доктор педагогічних наук, професор
Ольга Щолокова

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ БАЗОВИХ УМІНЬ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ СТУДІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ

Сьогодні не можна заперечувати позитивну роль мистецтва у формуванні особистості дитини. Серед різних його видів хореографічному мистецтву належить важлива роль, оскільки воно впливає на різнобічний розвиток дитини. Це зумовлено самою природою танцю як синтетичного виду мистецтва, в якому об'єднуються музика, ритміка, образотворче мистецтво, театр і пластика рухів.

Головною метою навчання молодших школярів у студіях є оволодіння учнями уміннями і навичками, необхідними для занять хореографією. При цьому у них розвивається музикальність та відчуття ритму, учні залучаються до світу музичної та танцювальної творчості, що сприяє їх естетичному вихованню і фізичному розвитку, розвиває художні смаки для повноцінного сприймання танцювального мистецтва.

Для дітей молодшого шкільного віку провідними формами хореографічної діяльності виступають танці, марширування, ритмічні вправи, які відповідають їхній природній потребі у русі. Рухові дії стимулюють діяльність організму, сприяють активізації усіх органів і напруженню м'язів. Потреба у рухах поєднується з потребою у нових враженнях і стає провідною у розвитку дітей цього віку. Такий процес може відбуватися нерівномірно, але кожний його період характеризується певною вибірковою продуктивністю. Такий період

вчені називають сензитивним. Він характеризується найбільш продуктивним розвитком деяких умінь і навичок, але має тимчасовий характер.

Разом з тим вчені помічають, що на етапі початкової освіти художньо-творча діяльність у навчальному процесі часто гальмується, тому можливості цього сензитивного періоду не реалізуються педагогами у повному обсязі. Зокрема в галузі хореографічної освіти вони пояснюють це недостатньою обізнаністю вчителів із різними засобами мистецької виразності, превалюванням репродуктивних форм навчання, а також неспроможністю деяких учнів усвідомлювати й відтворювати хореографічними засобами свої фантазії та уподобання.

В основі хореографічної обдарованості лежать природні задатки і сформовані під час життя здібності, які сприяють розвитку моторної сфери учня. В основі його моторної сфери знаходиться руховий аналізатор. Він включає розташовані у кістках, м'язах і суглобах рецептори, які пов'язані з кінестетичними та статичними відчуттями. Кінестетичні відчуття підтримують м'язовий тонус і координацію рухів, а статичні забезпечують рівновагу і стабільність тіла.

Різний розвиток таких задатків проявляється під час індивідуального виконання учнями хореографічних вправ: одні учні виявляють під час їх виконання більшу емоційність, другі – чіткість і точність рисунку у виконанні танцювальних фігур, треті вносять власні елементи, які мають суб'єктивний характер.

Заняття з дітьми у хореографічній студії включають вправи класичного характеру – постава тіла, постава ніг, оволодіння чіткими рухами рук тощо. Під час вивчення танців учні також відпрацьовують окремі елементи – присідання, підскоки, приставний крок, галоп, пружинка, крок полька тощо.

До провідних властивостей учня у хореографічній діяльності належить мислення як пізнавальний процес та інтелектуальна активність. У молодшого школяра зоровий і слуховий інтелект швидше розвиваються тоді, коли він має можливість отримати значний обсяг інформації. Відтак його інтелект зростає пропорційно кількості отриманої інформації. Визначаючи руховий інтелект як можливість свідомо і творчо організувати моторну сферу, вчені вважають, що мислення, уява і емпатія є не тільки інструментами виконавської діяльності, а й механізмами творчості.

Важливим відкриттям сучасної психології мистецтва стала наявність безпосереднього зв'язку між рухливістю та інтелектом. Оскільки рухи тіла повністю контролюються мозком, то разом з тілесним розвитком розвивається і мозок, особливо та його частина, яку вчені називають "руховим інтелектом".

Хореографічну обдарованість учня становлять природні задатки та здібності, в основі яких знаходиться розвинута моторна сфера з руховим аналізатором. Цей аналізатор включає розташовані у кістках, м'язах і суглобах рецептори, які пов'язані з кінестатичними та статичними відчуттями. Кінестатичні рецептори підтримують м'язовий тонус і координацію рухів, а статичні – забезпечують рівновагу і статичне положення тіла.

Різний розвиток цих якостей позначається на індивідуальних особливостях виконання учнями хореографічних вправ. Одні учні виявляють у виконанні танців більшу емоційність, другі – чіткість і точність рисунку під час виконання танцювальних фігур, треті люблять вносити у танець різні елементи суб'єктивного характеру, які виявляють їх креативні якості.

Хореографічна обдарованість значною мірою пов'язана з особливостями емоційної сфери учня. Такі її характерні особливості відіграють значну роль у хореографічній діяльності. Взагалі емоційна чутливість і вразливість належать до характерних властивості художньо обдарованої людини. У дітей, які займаються хореографією, емоційна чутливість проявляється в реакції на музичні твори, які супроводжують хореографічні заняття, та в зацікавленому емоційному ставленні до своєї хореографічної діяльності. Необхідний емоційний досвід закладається з перших хореографічних занять, а його розвиток та осмислення продовжується на протязі усього життя людини. Разом з тим кожний віковий етап учня відзначається особливими емоційними станами і почуттями, тому потребує уважного ставлення педагога та уточнюючих корекцій.

Натомість вольову сферу, яка є необхідним елементом виконавської діяльності під час занять хореографією, складають вольові дії. Усі вони починаються з усвідомлення конкретної мети. Звичайно, для дітей найбільш стимулюючими є близькі цілі. Їм важко стримувати себе від імпульсивних дій, мобілізувати свою волю для досягнення віддалених цілей. З широкого спектра вольових властивостей на заняттях хореографією дуже важливо виховувати цілеспрямованість, настійність, дисциплінованість, витримку, терпіння, самостійність.

Найбільш яскраво хореографічна обдарованість проявляється у використанні моторної пам'яті. Нагадаємо, що моторна пам'ять – це пам'ять на рухи. За її допомогою запам'ятовуються не тільки поодинокі, а й комплексні рухи, необхідні для виконання різних танців. Для удосконалення рухів й взагалі моторики дуже важливим вважається саме вік 6 - 7 років. У цей час відбувається становлення дитячого організму, іде інтенсивний розвиток органів руху; усі рухи визначаються невимушеністю. Поступово рухові уміння ускладнюються й для удосконалення потребують від учня більше вольових зусиль та напруження. У цьому віці пам'ять, як і всі інші психічні процеси, зазнає суттєвих змін. Науковці відмічають, що особливість пам'яті учнів молодшого шкільного віку проявляється в тому, що вона поступово набуває рис довільності й свідомості, тому стає регульованою і опосередкованою.

Отже, молодший шкільний вік виявляється особливо сензитивним для формування вищих форм довільного запам'ятовування, тому цілеспрямована робота з оволодіння мнемічною діяльністю є в цей період найбільш ефективною.

З урахуванням вище зазначених позицій можемо виділити провідні ідеї сучасної хореографічної освіти на початковому етапі навчання: розвиток у молодших школярів мотивації до хореографічної діяльності, яка не тільки

впливає на пізнавальну активність і бажання вчитися, але і на успішність, ефективність і результативність навчання; розвиток емоційної чутливості на музичні твори, що супроводжують хореографічні заняття; розвиток художньо-образного мислення, фантазії й творчої уяви; стимулювання творчої самореалізації учнів завдяки організації поступового їх включення у творчу хореографічну діяльність; використання у навчальному процесі особистісно зорієнтованого підходу для більш ефективного розвитку хореографічних здібностей на початковому етапі навчання.

Література

1. Березова Г. (1990) Класичний танець у дитячих хореографічних колективах. К.:«МузичнаУкраїна»,115-126.
2. Бондаренко Л. Методика хореографической работы в школе. К., 1998.342 с.
3. Боримська Г.В. Самоцвіти українського танцю “Мистецтво” К. 1974, 135с
4. Воляник Н. В. Методика роботи з дитячим хореографічним колективом// Дидактичні матеріали для студентів 3-го курсу спеціальність 5.01010201 «Початкова освіта» з додатковою кваліфікацією «Керівник дитячого хореографічного колективу» / Н. В. Шевчук. – Броди, 2016. – 116 с.
5. Голдрич О.С. Методика викладання хореографії: Навчальний посібник. - Львів: «Сполом», 2006. 84 с

Лі Еньхуй,

здобувачка третього рівня вищої освіти
Українській державний університет
імені Михайла Драгоманова

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

Важливим завданням музичної освіти на початковому етапі навчання є формування в учнів різноманітних музично-слухових уявлень, які обумовлені внутрішніми особливостями музичного слуху та усвідомленням смислу музичного твору.

Аналіз філософської, психолого-педагогічної та музикознавчої літератури за темою нашого дослідження дозволив визначити та обґрунтувати теоретичні аспекти музично-слухових уявлень з точки зору різних наукових підходів та принципів, а також розкрити особливості їх формування у молодших школярів в умовах фортепіанного навчання. Поняття «музично-слухові уявлення» ми визначаємо як тривалий і цілеспрямований процес, спрямований на удосконалення усіх складових музичного слуху та їх творчий вплив на виконавську діяльність.

Враховуючи складність та різну векторність музично-слухових уявлень, вважаємо за доцільне розглядати їх у процесі фортепіанного навчання на

засадах середовищного, індивідуально-диференційованого, рефлексивного та креативно-діяльнісного підходів.

Оскільки уроки музики засновуються переважно на індивідуальній формі роботи, експериментальна частина дослідження підпорядковувалася принципам реалізації особистісного потенціалу учня, акцентуації слухової уваги, спрямованості музичного навчання на розвиток емоційно-чуттєвого досвіду, варіативності, інформативності та активізації музичної діяльності учнів.

Аби творчі прояви молодших школярів на заняттях фортепіано у спеціалізованих навчальних закладах мали цілеспрямований, активний та емоційний характер, необхідно було застосовувати комплекс педагогічних впливів, який проявлявся у наступному: а) в особливому підборі музичного матеріалу, який може стати основою для формування музично-слухових уявлень; б) у використанні спеціальних форм роботи, що сприяють створенню на заняттях атмосфери слухової активності (імпровізація, підбір по слуху, створення нових мелодій або акомпанементу до відомих мелодій, читання з листа); в) застосуванні різноманітної музичної імпровізації педагога.

Відповідно структуру музично-слухових уявлень молодших школярів доречно розглядати як інтегративну якість, яка містить мотиваційний, емоційно-рефлексивний, діяльнісний і креативно-виконавський компоненти. У процесі навчання ці компоненти набувають нових якостей і специфічних особливостей.

Формування музично-слухових уявлень за цими компонентами у нашому дослідженні відбувалося на протязі трьох етапів, кожен з яких мав свою мету і завдання. На першому, емоційно-розвиваючому етапі, завдання педагога спрямовуються на збагачення музичних вражень, вміння слухати музику і переживати її. В цей час особливо відчувається домінуючий вплив педагога. В його педагогічному арсеналі переважають пояснювально-ілюстративні та ігрові методи, а також методи асоціацій і порівнянь, оскільки вони націлені на самостійне сприйняття учнями музичних інтонацій, мелодій, ритмічних малюнків, тембрального розмаїття і в цілому музичних творів.

При цьому педагогічно спрямоване формування музично-слухових уявлень супроводжується різноманітними емоціями та мисленнєвими операціями, які сприяють накопиченню слухового досвіду та розумінню музичної мови. Застосування цих методів допомагає учням усвідомити зв'язки між музично-слуховими уявленнями та ігровими відчуттями, адже вони не тільки посилюють дієвість сприймання, а й допомагають музиканту-виконавцю «розкрити» у музичному творі те, що могло бути не поміченим слухом.

На другому – відтворювально-накопичувальному етапі продовжувалась робота в цьому напрямку і разом з тим приділялась значна увага збагаченню загально музичного кругозору учнів, накопиченню музично-теоретичних знань та їх втіленню у власній виконавській діяльності. З цією метою застосовувались методи асоціацій і аналогій, які допомагали знаходити нові, неочікувані варіанти інтерпретації музичного твору через переосмислення його художнього образу, а також методи ескізного знайомства з творами і виконання різноманітних творчих завдань.

Третій – комунікативно-творчий етап спрямовувався на підготовку учнів до концертних виступів, під час яких відбувалось цілеспрямоване формування музичного мислення, розвиток музичної пам'яті і виконавсько-рухових навичок, здійснювався контроль педагога за режимом і дисципліною домашніх занять. Він визначався більшою самостійністю у музично-виконавській діяльності учнів, намаганням самостійно визначити основні засоби виразності музичного твору та передати їх у власному виконанні. На цьому етапі застосовувався методи імпровізації та емоційно-вольової саморегуляції, які сприяли вільному музикуванню у різних видах музично-виконавської діяльності.

На цьому етапі ми спостерігали за тим, як завдяки розробленій методиці збагачувалась емоційно-почуттєва сфера учнів, покращувались їх виконавські уміння, наповнювався музичний тезаурус. У них досить впевнено проявлялася перекоординація звукових образів у моторні (рухові) дії. Молодші школярі поступово навчалися реалізовувати власні уявлення у виконавській діяльності, самостійно знаходити необхідні звукові забарвлення, оцінювати результати власної виконавської діяльності.

Таким чином, використання різноманітних форм і методів навчання, участь у обговореннях власного виконання сприяли підвищенню інтересу учнів до музичної діяльності та їх зацікавленості у виконавському зростанні.

Спостереження показали, що учні прагнули творчо підходити до вирішення виконавських завдань, тобто зіграти твір яскраво та емоційно; вони думали про виразність і технічність виконання, при цьому значно зменшилась кількість текстових помилок. Була також помічена відповідність піаністичних рухів характеру музичного твору, що свідчило про розвинутий слуховий самоконтроль.

Узагальнюючи даний вид роботи наголосимо, що орієнтація на різні функції слуху учнів дозволяє:

- оптимально розвивати музично-слухові уявлення молодших школярів;
- стає необхідним елементом творчого розвитку учнів спеціалізованих музичних закладів;
- визначає готовність учнів самостійно опановувати музичні твори різних жанрів.

Як засвідчили результати експерименту, особливо зросли показники мотиваційного, емоційно-рефлексивний та діяльнісного компонентів, отже підвищився загальний рівень виконавства та ставлення до виконавської діяльності.

Зауважимо, що розроблена методика досить органічно вписалася в навчальний процес навчання учнів спеціалізованих навчальних закладів і дозволила реалізувати потенційні виконавські можливості кожного учня за рахунок збагачення їх музично-слухових уявлень.

Література

1.Ваврик Р. (2007) Методичні рекомендації з курсу “Фортепіано”. Львів: Добра справа, 20 с.

2. Голешевич Б.О.(2004) Пути совершенствования музыкального образования школьников/ Наукові записки НДУ імені М.Гоголя. Психолого-педагогічні науки. №2, С.168-171.

3. Ин Шичжэн.(1990) Фортепіанна педагогіка. Пекин, Народная музыка, 155 с

Yu Qiutong,
Graduate student,
Faculty of Music and Choreographic Education,
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine

TO THE PROBLEM OF POLYCOMMUNICATIVE COMPETENCE OF THE TEACHER-CHOIRMASTER

Communication is the exchange of information, its understanding and interpretation. The educational process is communicative, and therefore specialists should pay great attention to their professional communicative activity. Education and upbringing take place in a communicative environment, and it is important to properly organize this environment.

The problem of communication and communicative competence of specialists in the context of musical art is particularly acute. Scientists rightly believe that communicative competence is an important component of the professional skill of a musician-pedagogue. After all, communicativeness in the art of music implies the ability to perceive, process and transmit artistic and pedagogical information, as well as the ability to create an effective artistic and communicative environment in which the formation of future specialists takes place both personally and professionally.

Communication is an important component of the choirmaster's activity. The choirmaster is the leader of the choir who is responsible for its preparation and performances. The activity of a choirmaster is multifaceted and includes such aspects as:

- Work on choral works: the choirmaster must understand the musical work, its structure, performance features.
- Organization of performance and rehearsal activities: the choirmaster must plan rehearsals, select the repertoire, and motivate the performers.
- Conducting skills: A choirmaster must possess conducting techniques in order to lead a choir effectively.

In addition, the choirmaster must be able to communicate with different groups of people:

- With a piece of music: the choirmaster must understand the composer's intention and be able to convey it to the performers.
- With the choir: the choirmaster must establish contact with the performers, motivate them to be creative.

- With the audience: the choirmaster must be able to create an emotional connection with the audience.
- With the accompanist: the choirmaster must coordinate with the accompanist who plays the piano.
- With himself: the choirmaster must critically evaluate his work and be able to adjust his actions.

Thus, the activity of a choirmaster requires him to have high communicative competence. Polycommunicative competence is the ability to communicate effectively with different groups of people. It is an important component of the choirmaster's professional skills.

The complexity and multidimensionality of polycommunicative activity requires choirmasters to have a high level of polycommunicative competence, which we define as a personal and professional quality that combines knowledge about communication, communicative skills, communicative experience, and attitude toward communication. Polycommunicative competence is a system of internal resources that involves the choirmaster's ability to organize, regulate, fill with emotional content and spiritual meaning the process of interaction of the members of the choir team, turning it into an artistic and polycommunicative creative act (Yu Qiutun, 2023). N. Bilova notes that such competence "is the integration of knowledge, skills, personal qualities and his professional experience, which allow solving various professional tasks at a high creative level" (Bilova, 2022, p. 96).

For a deeper understanding of the choirmaster's polycommunicative competence, we propose to investigate the component structure of this phenomenon. Taking into account the attributive characteristics of communicative competence, we consider its components to be emotional-volitional, interpretive-projective, expressive-executive and reflective-corrective components.

References

1. Bilova N. (2022). *Metody formuvannya khudozhn'o-komunikatyvnoi kompetentnosti maybutnikh vykladachiv-khormeysteriv*. [Methods of formation of artistic and communicative competence of future teachers-choirmasters]. *Naukovi zapysky. Seriya: Pedahohichni nauky – Proceedings. Series: Pedagogical sciences*. № 206, p. 91-97 [in Ukraine].
2. Yu Qiutong (2023). *Sutnist' i zmist polikomunikatyvnoi kompetentnosti v diyal'nosti khormeystera*. [The essence and content of polycommunicative competence in the activities of a choirmaster]. *Innovatsiyana pedahohika – Innovative pedagogy*. № 58. Issue 2. p. 76-80 [in Ukraine].

Yang Ninchenzi,
Master's student,
Faculty of Music and Choreographic Education,
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine,
Nataliia Bilova,
Candidate of Pedagogical Sciences, Professor,

CONTENT OF ARTISTIC AND PERFORMING COMPETENCE OF FUTURE PIANO TEACHERS

Formation of artistic and performance competence of future piano teachers, students of higher art education, is carried out in the process of professional training in instrumental classes. The formation of artistic and performing competence in the process of learning to play the piano should be based on the latest achievements of musical art and pedagogical science, meet the requirements of society for music teachers. It is necessary to take into account the acquired experience of performing musicians. Piano training is determined by the qualification requirements for a bachelor's and master's degree in musical art and the content of the educational and professional training program for these specialists in art and pedagogical universities.

The use of the competency-based approach in the educational process enables students to form a personal pedagogical concept, knowledge, skills and practical experience of professional activity, the foundations of which are laid in the process of piano training of students.

Artistic and performing competence is an important aspect of piano teacher training. It includes the development of performance skills, the ability to improve sound technique and culture, theoretical knowledge and interpretation skills.

Scientists claim that the artistic and performing competence of the future teacher of musical art, which he acquires in the process of learning to play the piano, is formed as a result of purposeful methodical training, through the implementation of appropriate pedagogical conditions. Among the latter, researchers define "the organization of training based on appropriately selected theoretical and methodological material". The content of this condition, according to scientists, consists in the study and theoretical understanding of the pedagogical heritage of outstanding composers and performers in the process of mastering theoretical knowledge and practical skills in piano performance (Tsyulyupa & Zahodyakin, 2017). This aspect of artistic and performing competence makes it possible to single out the theoretical and methodological component.

The most important thing in the performance process is to see through art a "huge person" (composer) who expresses himself in sounds. So, the self-realization of a musician is in creativity, in communication through music, in the ability to express oneself in the language of art and to understand this language. Thus, the self-realization of the performer and teacher is in the creative understanding of the artistic meaning of art in the process of interpretation (Liu Xian, 2018). In connection with this, communicative and creative processes become relevant, the level of which depends on the readiness to accept artistic information, an interested attitude towards it, and the level of empathy. In view of this, it is advisable to single out the creative and communicative component of artistic and performing competence.

Another important component is reflexive and developmental. It performs critical-evaluative and heuristic functions, acts as a source of new knowledge, influences the student's awareness of musical and performing activities. The reflective and developmental component reveals the future piano teacher's ability for individual creative self-expression, which reflects his search-productive and spiritual potential, formed under the influence of emotional self-movement to qualitative changes. The ability to reflexively perceive one's own professional training becomes a manifestation of a personal attitude to life, knowledge of one's own inner spiritual world (Zhang Xiangyun, 2016).

Thus, the artistic and performing competence of future piano teachers is a complex personal and professional construct aimed at increasing the effectiveness of the professional activities of piano teachers. Artistic and performing training includes theoretical and methodological knowledge, creative and communicative activity and reflective awareness as a factor in the professional self-development of specialists.

References

1. Liu Xian. (2018). Ekstrapolyatsiya metodychnoyi spadshchyny fortepiannoyi pedahohiky u fortepiano-vykonavs'ku samopidhotovku maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva. [Extrapolation of the methodological heritage of piano pedagogy into the piano-performance self-training of future music teachers]. *Aktual'ni pytannya mystets'koyi osvity ta vykhovannya – Current issues of art education and upbringing*, 1 (11), 84-94. [in Ukrainian].

2. Tsyulyupa, N., & Zahodyakin, O. (2017). Formuvannya metodychnoyi kompetentnosti maybutn'oho pedahoha-muzykanta v protsesi navchannya hry na fortepiano [Formation of methodological competence of the future teacher-musician in the process of learning to play the piano.]. *Nova pedahohichna dumka – A new pedagogical thought*, 2 (90), 93–95. [in Ukrainian].

3. Zhang Xiangyun. (2016). Sutnist' ta struktura khudozhn'o-vykonavs'koyi maysternosti maybutnikh pianistiv z KNR. [The essence and structure of artistic performance skills of future pianists from China]. *Pedahohichni nauky: teoriya, istoriya, innovatsiyi tekhnolohiyi – Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, 7 (61). 25–37. [in Ukrainian].

Zheng Lanyue,
Graduate student,
Faculty of Music and Choreographic Education,
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine

THE ROLE OF EMOTIVENESS IN FUTURE ACTIVITIES PIANO TEACHERS

Emotions are mental states that reflect our attitude to the world and to ourselves. They influence our thinking, behavior and feelings. Emotions are studied by many sciences, including psychology, linguistics, and music pedagogy.

Psychologists study how emotions arise, develop and influence our behavior. Linguists study how emotions are expressed in language. Music pedagogy studies how emotions affect music learning. Emotions play an important role in music. Music can evoke different emotions in us, such as joy, sadness, anger, love. Music can also help us express our own emotions.

Music teachers must be able to understand and manage students' emotions. Emotional interaction between teacher and student is an important part of the educational process.

Ya. Gnezdilova draws a clear line between the concepts of "emotionality" and "emotiveness". Emotionality is presented as "an emotional state caused by a certain situation due to thoughtless, spontaneously chosen expressive language units, which create such an effect that leads to the speaker's loss of self-control or violation of his mental balance. Emotiveness is a motivated, pre-planned, expressive speech activity, carefully thought out in terms of the choice of language means and speech strategies and tactics, which are calculated on the emotional impact of the addressee" (Gnezdilova, 2007).

While working with students in a piano lesson, the teacher tells them about a piece of music and, together with them, analyzes it, explains it, helps them immerse themselves in the figurative content of the piece of music. It is important that the teacher performs the piece well, using all the nuances of performing skill. This will help him make an impression on students and get them interested in music. In the piano class, the teacher's ability to vividly perform music is of great pedagogical importance.

To do this, the teacher must conduct an artistic and interpretive analysis of the work. It will help the student to understand the emotional content of music, understand it, find your own figurative associations in it. Also, the teacher should use emotionality in his language to explain to students how to perceive and understand music.

Emotiveness of future piano teachers is the ability to understand, feel and convey emotions that are embedded in a piece of music. It is necessary so that the teacher can easily explain the emotional content of music to students and help them understand it.

Emotiveness of future piano teachers depends on how well they understand and manage their own emotions. It is also important that they can feel the emotions that arise during the performance of a piece of music.

Piano music, especially classical music, often has a deep emotional meaning. Therefore, the piano teacher must be able to understand and correctly interpret this content. He can do this both with words and with his musical performance.

Emotiveness is an integral part of musical art, understanding of musical text. It is the basis of the creative process of a musician and a teacher, as well as an important factor in the success of music-pedagogical interaction.

Emotiveness of a musician allows him to fully perceive and understand music, as well as create his own musical works. Emotions help the musician to convey his feelings and experiences to listeners, to create exciting artistic images.

A teacher who possesses artistic and performing emotionality can provide high-quality educational material, interest students in music and involve them in creative activities. An emotionally sensitive teacher can establish a deep connection with students, which contributes to effective learning.

Therefore, the formation of artistic and performing emotiveness is an important task of art education and a significant aspect of the professional training of future piano teachers.

References

1. Hnezdilova, Y. (2007). *Emotsiynist' ta emotyvnist' suchasnoho anhlovnoho dyskursu: strukturnyy, semantychnyy i prahmatychnyy aspekty*. [Emotionality and emotionality of modern English-language discourse: structural, semantic and pragmatic aspects]. Kyiv. [in Ukrainian].

2. Wood S. E., Wood E. G. *The Essential Word of Psychology*. L.: Allyn and Bacon, 2000. [in English].

Wang Tianyu,
Master's student,
Faculty of Music and Choreographic Education,
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine,
Svitlana Irygina,
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
of the Department of Conducting and Choral Training,
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky», Ukraine

PROBLEMS OF COMMUNICATION IN THE CHORAL TEAM

Communication is an important factor in the professional development of a future specialist in the field of musical art. In order to understand the essence of communication, it is necessary to consider it from different scientific points of view: philosophical, psychological, pedagogical and art.

Philosophy considers communication as a process of information exchange, its understanding and interpretation. Psychology studies communication as a process of human interaction, which includes the transfer of information, influence on the emotions and behavior of other people. Pedagogy considers communication as a process of learning and education. Art studies studies communication in the context of musical art. Each of these sciences has its own approach to the study of communication. Philosophers consider communication as a universal category. Psychologists study communication skills and human abilities. Educators consider communication as a means of learning and education. Art historians study communication in the context of a piece of music and its performance.

As part of the study of communication in the field of music, such terms are used as: "communicability", "communicative potential", "communication", "pedagogical communication" and "communicative skills of the choirmaster".

A choral conductor must be able to effectively interact with the choir in order to reveal the unique musical image of the work. This process can be called communication, which includes encoding and decoding of information. The conductor receives information from the score, where it is encoded in the form of musical signs. He must understand and interpret this information in order to convey it to the choir. The choir, in turn, receives information from the conductor and performs the piece. Thanks to this process, there is a feedback between the conductor, the choir and the listeners. This allows the conductor to understand how his interpretation is perceived by other people and to make the necessary adjustments. Thus, the choral conductor explores the space in which he operates and helps other people to get to know him.

American researcher B. Green believes that the conductor's communication with the team has magical power. It allows people to perform music as a whole. For this conductor, it is important to be a leader who unites the performers with gestures, energy and spirit.

The conductor, as a master of communication, is responsible for understanding the composer's intention and for conveying it to the listeners. He must be persuasive, intuitive, inspirational and a leader. The conductor brings everyone together so that the musicians and listeners perceive the same message. "The important role of the conductor in uniting everyone together, when each musician and listener perceives the same message - joy, sorrow, beauty, empathy" [Grin, 2003. p. 36]. The author emphasizes that the principles of communication of outstanding conductors are diverse, but they all have one common feature - a non-verbal combination with the spirit of music, its pulse and development.

When working with a choir, communication is one of the most important skills a professional should have. This skill includes such components as the organization of speech, orientation in the communication situation and the implementation of speech influence.

In order to communicate about music - to create with words the characteristics of the figurative content of the work, means of musical expressiveness, to set vocal and choral tasks for the performers and to practice the quality of choral sound - it is necessary to possess skills that contribute to the organization of speech. These skills include clarity, comprehensibility, availability of expressing thoughts and feelings, as well as the ability to communicate on a professional topic in the form of a monologue, dialogue, etc.

In addition, the choirmaster must navigate the communication situation. This means that he must have professional terminology and be able to choose verbal means according to the specifics of the communication situation.

Effective interaction with the choir also depends on speech influence. This means that the choirmaster must be able to persuade, motivate, encourage, deny and argue his own opinions and demands (Vasilevska-Skupa, 2014).

In addition to verbal communication skills, the non-verbal communication skills of a music teacher are important in vocal and choral activities. This is due to the fact that the musical message is conveyed to the performers of the choir or ensemble by means of non-verbal means of communication, such as the conductor's gesture language, movements, facial expressions, pantomimes, instrumental performance of the score and the actual performance of the vocal work or choral parts.

Non-verbal communication skills of a music teacher include such components as:

- The ability to use the language of conducting gestures to convey musical text, dynamics, timbre, tempo, rhythm and other sound parameters.
- The ability to use movements, facial expressions and pantomime to create an emotional image of a musical piece.
- The ability to perform the score instrumentally for a better understanding of the musical text by the performers.
- The ability to perform a vocal piece or choral parts in order to demonstrate to the performers the virtuosity of the performance and the emotional impact of the music.

It is important that the choirmaster has both verbal and non-verbal communication skills. This will allow him to effectively interact with the performers, achieve high performance quality and convey the composer's idea to the listeners. Therefore, it can be concluded that the communication between the choir master and the choir team takes place thanks to verbal and non-verbal means of communication that ensure the transfer and reception of artistic information between the performers and the choir master and a work of art

References

1. Grin B. (2003). The mastery of music Ten Pathways to the True Artistry with a foreword by Mark Striker. Broadway Books, New York [in English]
2. Vasylevska-Skupa L. (2014). Formuvannya komunikatyvnoyi kompetentnosti maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva [Formation of communicative competence of future music teachers]. Vinnytsia: «Planer». [in Ukraine].

Julia Midlyar,

master's student in the specialty 025 Musical Art
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University
named after K. D. Ushynsky», Ukraine

Lyudmila Stepanova,

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

EDUCATIONAL AND METHODOLOGICAL POTENTIAL OF CHAMBER VOCAL LYRICS BY A. KOS-ANATOLSKY IN THE ASPECT OF MODERN TRENDS IN VOCAL PERFORMANCE

Abstract. *The article is devoted to the problem of preparing future bachelors to perform Ukrainian romances of the 20th century. (on the material of chamber and vocal lyrics by A. Kos-Anatolskyi). The article proves that the Ukrainian romance is not only a work to be performed, but also a valuable and highly artistic part of the work of the composer and all Ukrainian music. Ukrainian romance is presented as an important component of the vocalist's educational repertoire.*

Key words: *vocal performance, romance, Ukrainian romance, chamber and vocal lyrics.*

Анотація. *Стаття присвячена проблемі підготовки майбутніх бакалаврів до виконання українських романсів ХХ ст. (на матеріалі камерно-вокальної лірики А. Кос-Анатольського). У статті доведено, що український романс є не тільки твором для виконання, а й є – цінною та високомистецькою частиною доробку композитора та усієї української музики. Український романс представлений як важлива складова навчального репертуару вокаліста.*

Ключові слова: *вокальне виконавство, романс, український романс, камерно-вокальна лірика.*

The relevance of the study of the problem "Preparation of future bachelors to perform Ukrainian romances of the 20th century (on the material of chamber and vocal lyrics by A. Kos-Anatolskyi)" is defined in view of the fact that Ukrainian romance is an important component of the vocalist's educational repertoire. At the theoretical stage of the study, she worked out scientific and art history literature on the problem of the vocal and performing specifics of the Ukrainian romance of the 20th century (on the example of chamber and vocal lyrics by A. Kos-Anatolsky). The problem was studied by L. M. Dovgan, J. Z. Volynsky, A.K. Tereshchenko, O.E. Gnatyshyn, O.V. Kozarenko, B.M. Filts, V.A. Kononchuk, O.M. Bass, O.M. Balanko, T.P. Bulat.

For centuries the perfectly polished poetry and melody of the romance allowed him to cross borders and become perhaps the most famous symbol of our nation. And secondly, it is worth considering the importance of its vocal and performing specifics, which students master when analyzing and working out the vocal text. After all, the performance of the Ukrainian romance, and in particular, the romances of A. Kos-Anatolsky, requires the development of vocal technique and the ability to skillfully combine: sound reproduction, melismatics, coloratura passages, dynamic shades, flexibility of the vocal and accompanying parts, the nature of the work, imagery, expressiveness of the melodic line and necessarily accompaniment, which should be support for the voice. And, in general, Ukrainian romance, which covers a rather long history, is viable, constantly evolving and updated.

It is found that a significant place in the chamber vocal genre is occupied by the work of composers of Western Ukraine at the beginning of the twentieth century. A significant contribution to Ukrainian vocal lyrics was the work of composers

D. Sichinsky, Ya. Lopatinsky, S. Lyudkevich, reflecting the characteristic features of the development of the soloist genre of that period. Characteristic were the motives of longing for happiness, the loneliness of unhappy love were the most characteristic of his solo singing (D. Sychinsky); melodic melody, simple accompaniment, which plays the role of a background element, a traditional two-part form, proximity to the genre variety of the romance song (Ya. Lopatinsky); achieving an internal connection between musical and poetic images (C. Lyudkevich).

On the example of solo singing by A. Kos-Anatolsky, one can see that Ukrainian romance is not only a work for performance, but also a valuable and highly artistic part of the composer's work and all Ukrainian music. (Filtz, 1970, p. 88).

Given the above, we assume that the problem of performing Ukrainian romances of the twentieth century deserves a more perfect theoretical study.

The purpose of the article is to highlight the results the study of the theoretical and musicological base of the romance genre; substantiation and development of methodological recommendations on the problem of vocal and performing specificity of the Ukrainian romance of the 20th century (on the example of chamber and vocal lyrics by A. Kos-Anatolsky).

In the course of our research, theoretical scientific and artistic material was summarized and systematized. The theoretical material of the 1st section of the qualification (master) work is systematized. The essence of the phenomenon of training future bachelors in artistic and pedagogical higher education is clarified. The educational strategy of vocal and performance training of future bachelors is substantiated, directions and stages of preparation are allocated.

The results of the historical-musicological research of the phenomenon "Ukrainian romance" are also highlighted. Namely, the etymology of the word "romance" is considered, a retrospective review of the history of the emergence and formation of the romance genre is carried out, the genre specificity of Ukrainian romances is highlighted. genre varieties of romances are considered. Romance - a genre of chamber instrumental music; vocal lyrical work, which is performed accompanied by a musical instrument. The term "romance" is of Spanish origin and already from the 16th century it was used to define a solo secular song in Romance, that is, in Spanish, with instrumental, mainly guitar accompaniment, and in the 18th-19th centuries it became widespread in Europe.

Ukrainian song-romance in our artistic culture occupies a special place. In Ukrainian public life, in particular in intellectual circles, it appeared, starting from the 17th century, as the most lyrical song. It became widely developed a little later - in the 18th-19th centuries. A retrospective analysis of the scientific literature showed that the development of romance is long and complex. It was romance that was the kind of art in which the most active interaction and crossing took place, on the one hand, oral folk song creativity, and on the other - written literature and professional music, which brought with them diverse artistic trends and influences. Actually, the genre of romance itself arose as a result of this interaction of folk and professional art (Gordiychuk, 1973).

In the second section of our study, the educational and methodological potential of chamber vocal lyrics by A. Kos-Anatolsky in the aspect of modern trends in vocal performance is considered.

In the first paragraph of the second section, the fundamental possibilities of improving the performing abilities of students during the work on the romance are considered. Namely, when practicing vocal and technical skills, such as: sound, breathing, articulation, dynamics, etc.

Attention is drawn to the need to take into account the reproduction of the artistic and figurative content of the romance while working on the romances of A. Kos-Anatolsky.

In the second paragraph of the second section, methodological recommendations for the vocal and performing training of future bachelors were developed and substantiated. Attention is paid to the work on the ratio of vocal and linguistic intonation and the performance-figurative filling of the emotional state of the performer of the work. Recommendations have also been developed to work on expanding the dynamic capabilities of the voice of the student vocalist (range of voice, sound strength, filleting, breathing, articulation and facial expression).

In our research there is a leading opinion that for the professional performance of romances by A. Kos-Anatolsky vocalists-bachelors should work according to the plan, each of them may differ, but the following points should be present: selection of romances taking into account the type of singing voice; analysis of the vocal part in order to determine vocal difficulties and ways to overcome them; artistic and pedagogical analysis of romance to з'ясування its content and means of artistic expression. Next, the vocalist goes on to the stages of work on the work: solfaging the vocal part of the romance, work on intonation, singing with the literary text, work on diction, the formation of the correct attack of sound, the distribution of breathing in phrases and work on sound guidance, the embodiment of the artistic image of the work, work on facial expressions, gestures, image.

Romances of A. Kos-Anatolsky are distinguished by extraordinary song, melodiousness of music, cantilene, coloratura passages in works for a high soprano, various decorations, as well as in some solos the composer uses a reception of so-called "instrumental singing" ("Nightingale romance," "Oh nightingales flew," "Lukasheva sopilka," "Oh I go borders of the mountain"). That is why the vocalist working on the composer's works needs to pay attention to the singing technique, work out the mobility of the voice and expand the range if necessary. This will help exercise on staccato up and down at a fast pace; performing jumps for wide intervals up and down.

During the elaboration of the technique over the cantilena ("Oh, you're a girl, from a grain nut," "Oh, my pity," "Oh, I'll take a bucket") and singing, the student vocalist needs to perform special exercises for voice. It is important to choose chants similar in meaning to complex phrases from the romance over which the student is working, in addition to chants there should be vocalizations. Cantilena is characterized by the ability to smoothly move from sound to sound; good at legato; as well as the free, singing sound of the voice. Breathing at the same time occupies an

important place, the vocalist must find "his" correct position, then it will be spent more economically, while having a sufficient margin for long phrases. Also there is a formation of skills by the student of correct inhalation through the nose and simultaneous exhalation through the mouth and nose, assimilation of techniques of breath holding and elastic elongated exhalation.

To develop a cantilene sound, it is of great importance to practice correct sound management in various types of melody movement. The vocalist must learn to easily lead the voice in scales, arpeggios, in moves at different intervals, while ensuring that nothing changes in the work of the voice apparatus, except for the necessary change in pitch. That is, so that the sound is in one position all the time. Of course, the artistic text is somewhat more complicated, so the student must have well-developed vowels aligned in the exercises and learn the skills of correct pronunciation of consonants in singing. Thus, when working out this technique, voice guidance is leveled, the sound becomes stronger and brighter, acquires support, stability and gets a beautiful vibrato.

To expand the range of high voice, the student-singer needs to learn the methods of working on exercises with an arpegged upward movement of the melody; performing exercises with the movement of the melody up on staccato; fixing the feeling of extremely high sound. To expand the range of low voice, you need to learn the methods of working on exercises with a gradual downward movement of the melody; fixing sensation opposite extremely low sound of range.

Kos-Anatolsky attaches great importance to the word, precisely to the figurative content of romances, to their national meaning, where Ukrainian images-symbols are reproduced by musical means ("When the Blue Mountains Fell Asleep," "Soloveyko on Kalyn," "The Sun is Setting"). Together with beautiful music is the soul of the Ukrainian people, which is why solospivny need to perform in a special emotional state inherent in a particular romance. The student-vocalist should pay attention to the artistic text, convey the character, create a stage image. It will help the methods of stage acting, where the vocalist must reincarnate into the necessary image, feel it for himself, think through every detail, "live." The essence of this process is the active mental activity of the vocalist, the deep penetration of the performer into the stage image and the realization of his means of vocal technique, dynamic shades, facial expressions, gestures.

Conclusions. The creation of the desired image пов'язане with extraordinary authenticity of performance, namely with the observance of the author's plan in the interpretation of the work, the timbre of the voice, the artist's attention to his own internal state, appearance, posture and facial expressions. Thanks to this large complex of professional training, the student-singer will be able to fulfill all the tasks in the preparation of romances by A. Kos-Anatolsky, and will acquire the formation and improvement of skills for vocal and stage activities.

References

1. Filts B. M. (1970). Ukrainian Romance. Kyiv. P. 88
2. Gordiychuk M.M. (1973). On musical roads: articles and reviews. Kyiv: Musical Ukraine, p. 344

Ольга Бойко,
викладач вищої категорії,
завідувачка фортепіанного відділу
КЗПСО «Мистецька школа №4 м.Одеси»

РОЗВИТОК ВІДЧУТТЯ МЕТРО-РИТМУ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО. «РИТМІЧНІ ІГРИ»

У фортепіанній педагогіці розвитку відчуття музичного ритму приділяється особлива увага. Ступінь зрілості, рівень майстерності піаніста-виконавця визначається вмінням переконливо і художньо правильно розшифрувати, «оживити» ритмічний запис твору, передати і розкрити задум композитора. Музичний ритм, динаміка та агогіка, на відміну від мелодії, гармонії є «власними» засобами виразності виконавця. Г.Г. Нейгауз говорив: «І ніколи не забувайте, що Біблія музиканта починається словами: «Спочатку був ритм». Виконання, позбавлене ритмічного стрижня – логіки часу та розвитку в часі, Г.Нейгауз вважав лише музичним шумом, у якому втрачено чи зіпсовано до невпізнанності музичну мову. К.М. Ігумнов бачив у вмінні знайти «живе ритмічне дихання» художню індивідуальність виконавця. На його думку, піаніст-виконавець повинен відчувати всі відхилення від метра і всі проміжки між нотами, «творити ритм зсередини», інакше виконання ніколи не зможе передати глибину змісту художнього твору.

Високі вимоги художнього виконання ритму музичних творів диктують необхідність наявності у виконавця добре сформованого почуття музичного ритму. Перш ніж приступити до занять, дитина має пройти перші етапи підготовки до них, де переважає виховна сторона. Треба підготувати його мислення, слух, ритм, рух тощо для того, щоб він міг розуміти основи музичних знань.

На початку ХХ століття отримала визнання система музично-ритмічного виховання Еміля Жак-Далькроза . В її основі лежить принцип *поєднання музики, мови та рухів*. Система складалася з ритмічної гімнастики, сольфеджіо та музично-пластичних імпровізацій. Швейцарський педагог вважав ритм провідним засобом музичної виразності. У Женеві він прочитав 6 лекцій, де виклав свій метод музичного виховання за допомогою ритмічної гімнастики. Вона поєднувала музику з пластикою жестів, або як казав сам Еміль Жак-Далькроз, «переливання звуків у людські рухи».

Бажання втілити основну ідею Жак-Далькроза в ритмічне виховання сучасних дітей та доступність цифрових технологій ХХІ століття привело мене до створення відео-тренажера «Ритмічні ігри», який розміщений на YouTube каналі PianoДІТИ. Контент спирається на методіку Катерини Ольорської, яку вона розкриває у посібнику "Азбука читання нот". Ця книга - практичний посібник для вивчення нот скрипкового та басового ключа та надбання початкових навичок читання нот та ритмів.

Деякі педагоги вимагають від учнів-початківців рахувати вголос. Якщо у дитини не виховано почуття ритму, вона буде рахувати неритмічно, і замість своєї гри буде чути лише свою промову слів рахунку. Нагадаю, що існують три найбільш відомі способи виховання ритмічної грамотності:

- ✓ рахунок на 1і 2і 3і...;
- ✓ гра з прорахуванням пульсації дрібних тривалостей;
- ✓ складова система.

Для повноцінного навчання необхідні всі три способи роботи над ритмом, але починати потрібно саме із *складової системи*. Звичайно, правильний рахунок дає вірну основу для розбору творів, проте він не забезпечує у перші роки навчання навички швидкого читання різноманітних ритмічних малюнків для дітей різною мірою музично та інтелектуально обдарованих.

Отже, перше, що освоює учень у процесі вивчення ритму – це система співвідношення складів, закріплених за кожною тривалістю або (в окремих випадках) ритмічною фігурою. Паралельно вивчається математичне співвідношення тривалостей, тобто кількість дрібних тривалостей, що входять до складу великих. І тільки після цього, учень знайомиться з рахунком, який накладається на вже сформовану навичку читання одноголосного і не дуже складного двоголосного ритму.

Для збільшення ефективності навчання новий матеріал *повинен бути поданий у різних формах*. Тобто, спочатку на уроці учень за фортепіано виконує вправи з «Музичної азбуки», а вдома самостійно закріплює тематичний матеріал уроку за допомогою відео-тренажера, і відтворює вже знайомі ритми по-новому, за допомогою жестів тіла *body percussion*. Плескання у долоні, удари по різних частинах тіла, клацання язиком поліпшують когнітивні і моторні навички, пам'ять, мислення, увагу та сенсорне сприйняття. Вони полегшують соціальну адаптацію та дозволяють зняти напругу, а також позитивно впливають на нервову систему людини. *Коли ритм не тільки усвідомлюється мозком, але й відтворюється тілом, він краще запам'ятовується.*

Плейлист «Ритмічні ігри» поки складається з п'яти відео. Кожен новий рівень закріплює попередній і знайомить із новим ритмічним елементом.

✓ **Рівень 1** <https://youtu.be/ARYIUZepUww> знайомить з ритмо-складами ТА (четвертна нота), ті-ті (дві восьмі ноти), ті-кі-ті-кі (чотири шістнадцяті).

✓ **Рівень 2** <https://youtu.be/w73WkkG5WK4> закріплює вміння розрізняти візуально та на рівні відчуття чверті, восьмі та шістнадцяті, з якими познайомилися в першому рівні, та трохи ускладнюється виконанням вже знайомих ритмо-формул із додаванням жестів.

✓ **Рівень 3** <https://youtu.be/6096HnLlSBs?si=WsEjz1ptgVhiYr1n> до вже знайомих ритмічних малюнків додаються два нових: дві шістнадцяті+восьма та восьма+дві шістнадцяті. Рекомендовано спочатку проговорювати та простукувати ритм на столі, а наступного разу вже під'єднати жести. Щоб повільно проробити складні місця, просто зупиняйте відео.

✓ **Рівень 3+** <https://youtu.be/QAewfLh2wdw> В область вивчення ритму також входить *правильне розуміння та виконання пауз*. Цей рівень присвячений паузі. Тут закріплюються вже знайомі ритмічні малюнки та додається четвертна пауза. Але, не зважаючи на те, що пауза - це знак тиші, ми її теж озвучимо!

✓ **Рівень 4** <https://youtu.be/iFfMKrQEYQc> знайомить з ритмічним малюнком четвертна нота із крапкою + восьма.

Ці маленькі вправи можна виконувати на уроці або вдома, скрізь, де є доступ до інтернету. Інтерактивні ритмічні ігри зроблять заняття музикою більш цікавими та корисними. За допомогою такого інтерактивного тренажера діти навчатися відчувати метро-ритмічну пульсацію, відтворювати прості і складні ритми, розвинуть витримку та зможуть концентрувати увагу більш довгий час.

Література

1. Барінова М.М. Нариси з методики фортепіано. - Л: Тритон, 192 *.
2. Ігумнов К.М. про майстерність піаніста (Запис та публікація Мільштейна Я.І.) // С.М., 1959 №1.
3. Нейгауз Г.Г. Про мистецтво фортепіанної гри. - М.: Музгіз, 1961.
4. Жак-Далькрос Е. Ритм М.: Класика-XXI, 2001– 248 с.
5. Ольборська К.О. Азбука читання нот. 1 частина – 2013 – 164 с.
6. Плейлист «Ритмічні ігри» https://www.youtube.com/playlist?list=PLPDYFYm7SY-By3lrqy5yU8gCArDrD_tQB .

Іванна Буркацька,
здобувачка другого рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
Університет імені К. Д. Ушинського
Науковий керівник: к.п.н., доц. Демидова М.Г.

ПОЛКУЛЬТУРНИЙ ПІДХІД В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ

Мультикультуралізм – це культурне розмаїття. Мультикультуралізм має на меті поважати різні культури та надавати їм конституційне рівне місце. Жодна культура в країні не повинна стати домінуючою над іншими культурами, окрім локальної, яка повинна бути приймати інші без осудження, лише з поглядом для цікавішого існування. Майбутнє будь-якої культури залежить від ідеології освіченого класу в цій країні, а це означає, що система освіти цієї країни впливає на цю культуру.

Освіта є засобом культивування, збереження та перетворення культури. Країни, які мають різні релігії, різні мови, освіту, звичаї, і цінності повинні враховувати вплив мультикультурності на розвиток людей в ній. Саме цим займається освіта, яка повинна пристосовувати людей до сучасних реалій, де

все швидко змінюється, переважають легкі навички, «soft skills», зокрема в мистецтві.

Мультикультурна освіта не тільки дозволяє студентам познайомитися з різними культурами, але також виховує в них ставлення поваги до культури інших людей, окрім своєї власної, чутливість і емпатію інших, що сприяє майбутній комфортній взаємодії без проблем, які можуть виникнути при вузькому загальному розвитку людини.

Полікультурний підхід повинен виховувати креативних та відповідальних громадян. Прогрес будь-якої країни залежить від розвитку її суспільства. У такій ситуації процес розвитку відповідальної людини через мультикультурну освіту відбувається дуже швидко. Ось чому полікультурна освіта вкрай необхідна для розвитку компетентних громадян, які мають високий рівень розвитку.

Обов'язок освіти – створити в студентів глобальне відчуття, яке буде впливати на їх готовність до широкої конкуренції через культурну освіту. У сьогоденному 21-му столітті конкуренції, мультикультурна освіта дасть змогу студентам інтегруватися в масштабні тенденції.

Для мультикультурної освіти важливим є гнучкість навчального плану. Він має першорядне значення з точки зору досягнення мети «виховання шляхом збалансування соціальної різноманітності та свободи самовираження.

Тенденціями мислення мас, які навчальна освіта повинна враховувати в 21 столітті є:

- Кліпове (коротке по тривалості) сприймання, що дозволяє працювати з інформацією у вигляді картинок, відео.

- Креативність і свобода у виконанні завдань, загальні правила, в яких є місце для самовираження.

- Акцент на широкомасштабне відчуття себе у світі, бачення різних варіантів, сторін теми, охоплення великої кількості інформації, яка в результаті не встигає засвоїтись.

- Важливою, на мою думку, є тенденція до посиленої комунікації у різному виді, що викликає потреби до навичок співпраці з іноземцями в тому числі.

Щоб вплинути на студента нашого часу та зробити результативні умови для його навчання потрібно використовувати вище перелічені тенденції.

Популярною є традиція здобуття освіти в іншій країні. Це не лише про отриманні знання, але і про адаптацію в новому суспільстві, вмінні комунікувати, про емоційний інтелект, який повинен бути опорою для витримки сучасного темпу життя.

Полікультурним підходом в мистецькій освіті є також використання іноземних засобів, способів реалізації даної творчості і ключовим є їх поєднання, яке утворить одне ціле, якщо говорити про продукт мистецтва. Беручи до уваги методи викладання, варто задатись питанням: «чи готова психіка студентів адаптуватись саме під цей метод?», адже в дослідженні арабів, яких вчили музики японським методом виявлено, що повільний та гнучкий стиль життя перших противорічить структурованому чи

дисциплінованому способу других, що дає менші результати в моменті, але досить великі в стратегічному баченні.

Отже, Міжкультурна освіта та середовище вносить нові правила, які педагогіка повинна враховувати в 21 столітті. Опираючись на менталітет різних національностей, спосіб викладання та система освіти повинні відповідати психології учня та розширювати його здатність до гнучкості в освітньому процесі.

Література

1. Соколова, І.В. Соціокультурна ідентичність і полікультурна освіта: педагогічний дискурс, *Edukacja w społeczeństwach wielokulturowych*, red. W. Kremień, T. Lewowicki, J. Nikitorowicz, S. Sysojewa. – Warszawa: Wyższa Szkoła Pedagogiczna ZNP, Uniwersytet w Białymstoku, 2012. – s. 324.

2. Поясок, Т.Б. Проблеми полікультурності у неперервній професійній освіті: наук. видання, за ред. К.В. Балабанова, С.О. Сисоєвої, І.В. Соколової. – Маріуполь: Ноулідж (донецьке відділення), 2011. – с. 64-71

3. Кауффман Х. «Мультикультурна мистецька освіта». <https://mpira.ub.uni-muenchen.de/110467/>

Deng Xiyue

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

Supervisor:

PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Nataliia Ashykhmina

PROFESSIONAL AND SUBJECTIVE POSITION OF PERSONALITY AS A MULTIDISCIPLINARY PHENOMENON

In the contemporary field of psychological and pedagogical study of subjectivity and the formation of the subjective position of future professionals, special significance is attributed as it aligns with the humanistic paradigm of education. The success of education is not only associated with society's ability to impart knowledge, beliefs, and skills to the younger generation but also with the capacity to prepare youth for independent actions and teach them to think creatively and make responsible decisions in complex socio-political conditions. In other words, it is crucial whether an individual, through the process of education, becomes the subject of their own life, activity, and interaction with others.

The professional-subjective position of personality is a complex and multifaceted phenomenon studied and analyzed in various scientific fields. It is defined as the individual perception and attitude of a person towards their professional and socio-cultural environment. It represents the individual orientation of the personality in the context of their professional activities and interaction with the surrounding environment. It consists of values, beliefs, motivation, and attitudes towards one's role in the professional field. The formation of the professional-

subjective position is influenced by education, experience, cultural environment, and other factors.

In art, the professional-subjective position defines the artist's creative approach to their work. It reflects artistic values, aesthetic preferences, and views on the role of art in society. Artists with different professional-subjective positions create diverse works of art, enriching the cultural heritage.

In the field of education, the professional-subjective position influences the choice of educational trajectories and learning goals. It reflects individuals' eagerness to learn and enhance their knowledge. The professional-subjective position also determines the attitude towards one's education and its significance in personal and professional development [1].

Therefore, the professional-subjective position of the personality is a complex and multifaceted phenomenon that shapes one's attitude towards professional activities, art, and education. It impacts various spheres of life and societal development. Understanding and studying the professional-subjective position are essential tasks for both science and society as a whole.

References

1. Bekir, Sezgin & Tair, Ergyul (2021). Personality Determinants of Teachers Subjective Career Success. *Filosofiya-Philosophy* 30 (3):287-300.

He Jinshi

Master's student,

Faculty of Music and Choreographic Education,

State institution «South Ukrainian National

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

Olena Novska

Candidate of Pedagogical Sciences, Associated Professor,

State institution «South Ukrainian National

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

THE ESSENCE AND ROLE OF ARTISTIC AND INTERPRETATIVE SKILLS IN THE ACTIVITY OF A PIANO TEACHER

Modern requirements for the professional training of future piano teachers provide not only for them to acquire the necessary knowledge and practical skills to carry out professional activities, but also to create conditions for the formation of the artistic and creative potential of an individual. The artistic-interpretive skills of future piano teachers as an integral personal quality is characterized by a high level of formation of a complex of professional and psychological-pedagogical knowledge and corresponding creative and performing actions, which ensure the interpretation of the musical text, the creation of a performing and pedagogical concept, as well as its implementation in specific situations musically - pedagogical activity.

The interpretative activity of a piano teacher is characterized by multifaceted implementation:

1) in pedagogical activity, which includes:

- explaining the content of the piano piece to the student,
- disclosure of the figurative content reflected in it,
- interpretation of the context of using expressive means of music to create specific figurative sounds
- education of the student's artistic and aesthetic taste,
- diagnosis of the problems of the student's personal and professional development in the learning process and the search for their solution;

2) in one's own performing activity from the artistic and performing interpretation of solo piano works, where the interpretation is defined as the process of understanding and mastering the ideological and figurative content of the work, creative reading of the author's text in its deep semantic meaning, and as a result expressed in the stage and performance sound reproduction;

3) in ensemble performing activities, in which the coherence of interpretive reading and performance in interaction with other performers is added to the tasks of performing interpretation;

4) in research activity, which includes understanding modern cultural, artistic and educational processes, determining one's own attitude towards them, setting goals and predicting the next results in professional activity (Tkachuk, 2014).

Performing the tasks of interpretive activity of a piano teacher requires a high level of formation of multifaceted interpretive knowledge and skills. Summarizing the practical experience of learning and researching the current state of domestic professional piano training, we state the need for increased attention to the formation of interpretative competence of future teachers, which we consider as an integral personal quality, which is characterized by a high level of possession of a complex of professional and psychological-pedagogical knowledge and practical skills, developed creative abilities, the formation of value-meaning orientations and is manifested in the ability to apply knowledge, skills and experience of interpretation in a specific situation. The formation of value-meaning orientations is determined by the individual's attitude to the artistic interpretation of music. The essence of artistic interpretation in musical art was considered in numerous works of philosophers, composers, performers, and teachers through the prism of such epistemological categories as perception, reflection, explanation, and understanding. Emphasizing the integrity of the reflection, which expresses the personal-individual attitude of the interpreter to the musical work, the composer, artistic interpretation is characterized as a creatively transformative process of transferring the content of the work into the material of music (Poluboyaryna, 2012).

Thus, artistic and interpretative skills play an extremely important role in the activities of a piano teacher. Taking this into account, it is necessary to direct the piano training of students of higher education majoring in "Musical Art" to the conscious formation of artistic and interpretative skills in order to increase the efficiency of professional training and further professional activity.

References

1. Poluboyaryna I. (2012). Problema interpretatsiyi muzychnoho tvoru u protsesi pidhotovky muzychno obdarovanykh studentiv. [The problem of interpretation of a musical work in the process of training musically gifted students]. *Pedahohichni nauky: teoriya, istoriya, innovatsiyi tekhnolohiyi – Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*. No. 6 (24). P. 466–473 [in Ukrainian].

2. Tkachuk I. (2014). Sutnist' i struktura fenomena «interpretatsiyina kompetentnist' studentiv pedahohichnoho koledzhu». [The essence and structure of the phenomenon "interpretive competence of students of the pedagogical college"]. *Pedahohika vyshchoyi ta seredn'oyi shkoly – Higher and secondary school pedagogy*. № 41. С. 321–325 [in Ukrainian].

Alina Khodot

Graduate student,

Faculty of Music and Choreographic Education,

State institution «South Ukrainian National

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

VOCALIST'S IMAGE AS A SCIENTIFIC PHENOMENON

Pop music is very important in modern culture. Pop singing is highly popular in society. Pop music creates a high cultural effect, through which influence is exerted on society and especially on the younger generation of children and youth.

Modernity is characterized by variability and variety of pop trends. This increases competitiveness on the stage in Ukraine and the world. The success and positive perception of a pop singer by society directly depends on his image.

Modern pop music is mostly oriented towards the demands of modern society. However, we observe that the level of moral and aesthetic preferences of modern society has significantly decreased. This is reflected in modern pop music. Popularization of aesthetic vocal music for the purpose of global rethinking of the demands of society is the main task of the "cultural sector". Therefore, an image created harmoniously, individually oriented to the personality of the singer will be a powerful tool of influence on society.

Scientists consider the socio-communicative aspect, emphasizing the communicative function of the image. It is claimed that "the image is not only a product that arises in the process of communication, it is also one of the means of communication."

In the context of psychological research, Abraham Maslow emphasized the motivational function in creating an image, in particular, the psychological type of motivation, which is based on self-perception and has an intuitive nature, and the second type is pragmatic, which purposefully takes into account external influences based on existing professional experience. T. Bilyk emphasizes the communicative function, claiming that the image is a "symbolic image of the subject" that is

represented in the system of human activity, which also draws attention to the communicative nature of the image (Bilyk, 2011).

Modern scientist T. Demchuk explains the concept of image as "the result of the intentional or unintentional creation of a first impression" (Demchuk, 2020).

As we can see, various scientists pay attention to the fact that an image can be created both intentionally and purposefully and spontaneously and unintentionally.

We consider the image from the point of view of internal nature, personal factors, without taking into account the creation of an image, it is impossible, as well as from the point of view of external factors, such as market conditions, society's demand, trends, etc., on which a person purposefully relies when creating his own image .

Music, in particular, vocal performance is a wide field of manifestation of unique personal and professional characteristics that begin to form - almost from the first "steps" of a student-vocalist in the direction of acquiring vocal and performing skills and experience. Singing is an extremely popular activity. At the same time, pop singing is characterized by a high level of democracy. Based only partially on the theoretical and methodological foundations of academic singing, pop vocals rely much more on personality and are built on an individual approach to the psychological and vocal nature of the singer.

Taking into account the above, we can define the concept of "stage image of a vocalist" in the context of understanding pop singing trends.

The stage image of a vocalist is a complex integrative synthetic construct, the fundamental aspect of its formation is the integration of individually oriented personal characteristics, professional vocal and technical skills, features of external verbal and non-verbal communication skills aimed at creating an impression in the process of vocal performance.

Of course, this construct applies, first of all, to mature singers who work on stage. But the singer's image will be effectively formed if, at the initial stage of training at school age, simultaneously work on the development of vocal performance culture and on the development of a harmonious personality, through the formation of musical and aesthetic perception and reference points to the best examples of performance.

Further research will be aimed at studying the specifics of working with students and the formation of their stage image in the process of teaching pop singing aimed at the formation of their stage image.

References

1. Bilyk T. (2011). Kontseptual'nyy prostir ponyattya imidzh u psykholohichniy literaturi [Conceptual space of the concept of image in psychological literature]. *Psykholohichni perspektyvy – Psychological perspectives*. No. 17. P. 12-19. [in Ukrainian].

2. Demchuk. T. (2020). Imidzh osobystosti: shlyakhy vyznachennya zmistu [Personal image: ways of determining the content]. *Habitus*. № 12. C. 145-148. [in Ukrainian].

Ганна Рало

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

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ПРИЙОМУ ТРЕМОЛО НА ЗВУКОВИСОТНИХ КЛАВІШНИХ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ

Заклади мистецького спрямування відіграють особливу роль у вихованні особистості, розкритті їх творчого потенціалу. Серед їх функцій (ознайомлення учнів зі світом мистецтва, сприяння їхній художній самореалізації тощо) звернемо увагу на розвиток здібностей, формування професійних навичок та умінь (*Закон про позашкільну освіту, 2000; Наказ про затвердження положення про мистецьку школу, 2018*). У зв'язку з цим, опанування виконавської техніки визначаємо важливою складовою системної підготовки в спеціальному класі.

Робота над технікою гри виконавця на ударних інструментах має багатовекторний характер, одним із напрямків якого є удосконалення різних виконавських прийомів. Із них, на нашу думку, найбільш розповсюдженим та часто використовуваним у виконавській практиці є тремоло. У першу чергу, означене зумовлено акустичною природою ударних інструментів, звук яких короткий та сухий, а тремоло, що за своєю сутністю становить багатократне повторення звука чи звуків, створює ефект протяжності звучання.

Проаналізувавши науково-методичні роботи вчених інших виконавських спеціальностей, було простежено, що в багатьох з них прямо або опосередковано порушено питання сутності та опанування тремоло. (Flesch, 1924; Касьяненко, 2022; Лисенко, 1967 Михеліс & Калінін, 1963). Особливо це стосується певних музичних інструментів, для яких сам прийом вважається одним з основних, бо це обумовлено їх характерними специфічними конструктивними ознаками. Представлена й методика роботи над опрацюванням даного прийому. (Михеліс & Калінін, 1963).

Разом з тим, нами було досліджено проблему оволодіння тремоло на звуковисотних клавішних ударних інструментах в навчальних програмах, що застосовуються в освітньому процесі мистецьких шкіл, в яких представлено напрями роботи викладача з навчальної дисципліни «ударні інструменти», розподілено та розкрито їх зміст у формі навчальних модулів.

Зокрема, важливе значення в них надається формуванню виконавської постановки, ознайомленню з азами музичної грамоти, розвитку початкових ритмічних та координаційних навичок, формуванню початкових знань та навичок читки нот з листа (Рало, 2021), розвитку вміння підбирати стиль та ритм на слух, знанням репертуару для ударних, розвитку художньо-образного мислення (Дудник & Зінченко, 2020), опануванню знаннями про стилі та напрями класичної, сучасної та естрадно-джазової музики (Гончарик & Місько,

2007) тощо. Слід підкреслити одностайність авторів означених програм у наголошенні важливості технічного розвитку здобувачів.

Проте, незважаючи на велику роль застосування тремоло на ударних інструментах, нажаль, в педагогічній та виконавській практиці існують суперечності між дефініціями самого терміну, обранням належного та ефективного способу виконання тремоло та з багатьох інших питань. Наслідком стає як плутанина в термінології, так і незадовільні результати здобувачів щодо опанування тремоло. Отже, дослідження означеної проблеми потребує більш детального вивчення з урахуванням не тільки педагогічного досвіду колег-ударників, а й ще відомостей з різних наукових галузей. Методичні новації стосовно опанування даного прийому повинні бути теоретично обґрунтованими й носити системний та комплексний характер.

Література

1. Закон про позашкільну освіту. (2000). (Верховна рада України). *Офіційний сайт Верховної ради України*. Отримано з: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1841-14#Text>
2. Наказ про затвердження положення про мистецьку школу. (2018). (Міністерство культури України). *Офіційний сайт Верховної ради України*. Отримано з: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/z1004-18#Text>
3. Гончарик О. П., Місько І. В. (2007). *Музичний інструмент. Ударні інструменти: програма для музичної школи, музичного відділення початкового спеціалізованого мистецького навчального закладу (школи естетичного виховання)*. Вінниця: ПП НОВА КНИГА. Отримано з: <http://arts-library.com.ua/xmlui/handle/123456789/121>
4. Дудник Є.І., Зінченко В. М. (2020). *Типова навчальна програма з навчальної дисципліни «Ударні інструменти» елементарного підрівня початкової мистецької освіти*. Київ. Отримано з: <http://arts-library.com.ua/xmlui/handle/123456789/427>
5. Касьяненко Л. О. (2022). Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму. *Південноукраїнські мистецькі студії, 1*, 33-42. doi: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2022-1>
6. Лисенко М.Т. (1967). *Школа гри на чотириструнній домрі*. Київ: Музична Україна.
7. Михеліс В.І. Калінін О.Є. (1963). *Початкова школа гри на чотириструнній домрі*. Київ: Мистецтво.
8. Рало Г.О. (2021). *Навчальна програма з навчальної дисципліни «Ударні інструменти» елементарного підрівня початкової мистецької освіти*. Одеса.
9. Flesch C. (1924). *The Art Of Violin Playing*. F.H. Martens (Transl.).Т. 1. New York: Carl Fischer, Incorporated.

Li Yu Qi

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

Supervisor:

PhD of Pedagogical Sciences, Associate Professor,
Nataliia Ashykhmina

THE ESSENCE AND CONTENT OF THE CONCEPT OF «MUSICAL TASTE»

The current socio-cultural situation and rapid development of the information field actualize the problem of forming artistic taste among higher education students in artistic specialties, particularly the musical taste of future music teachers, as the level of development of this personal trait in future professionals determines the quality of their subsequent professional activities.

Taste, or the ability to evaluate the features of natural and social phenomena, individual objects as beautiful or ugly, elevated or low, tragic or comic, the manifestation of interest, giving preference, determining the better, and so on, is a phenomenon that is individual in its essence and depends on the personality itself. As a societal norm of beauty, as the ability of a person to perceive and evaluate objects and phenomena of reality from the standpoint of their aesthetic characteristics, as the reproduction of a system of aesthetic values, taste is, on the one hand, a means of regulating the aesthetic activity of the individual, and on the other hand, a means of understanding the beautiful.

Musical taste is one of the most interesting phenomena in the world of music. This concept not only reflects people's preferences for various musical genres but also mirrors their cultural, social, and intellectual standards.

Musical taste is a complex phenomenon determined by a variety of factors. One of the main factors is cultural context. People from different cultures have distinct musical traditions and preferences. Historical events, such as periods of classical and contemporary music, also influence the formation of musical taste [1].

Individual personality traits play a crucial role as well. The perception of music may depend on the character, mood, and life experience of the listener. Therefore, musical taste is unique to each individual.

Musical taste can significantly impact a person's emotional state. Music can evoke joy, sadness, feelings of calmness, or excitement, depending on how it is perceived by the listener. Certain musical compositions may even evoke nostalgia or memories of specific events.

In the modern world, musical taste is becoming increasingly diverse. Thanks to the accessibility of various music genres through the Internet, people can easily listen to music from around the world. This expands their musical horizons and influences the development of their musical taste.

Musical taste is a measure of the emotional and evaluative perception of the means of musical expression and artistic interpretation of musical works. It is expressed through adequate assessment and regulation of performance activities based on acquired knowledge, skills, abilities, and artistic-performance experience.

Therefore, musical taste is an important aspect of the culture and individuality of each person. It is determined by cultural, historical, and individual factors, influencing the emotional state and perception of music. In the modern world, musical taste takes on a new dimension, thanks to the opportunities provided by the Internet and globalization. The study of this phenomenon is essential for understanding musical culture.

References

1. Andrews, C., Gardiner, K., Jain, T. K., Olomi, Y., & North, A. C. (2022). Culture, personal values, personality, uses of music, and musical taste. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 16(3), 468–486. <https://doi.org/10.1037/aca0000318>

Го ІНО (КНР)

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

*Науковий керівник Алла ГРІНЧЕНКО (Україна)
кандидат педагогічних наук, доцент*

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

ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ УМІНЬ СТИЛЬОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

***Анотація:** В роботі актуалізується проблема формування професійного рівня гри на фортепіано через володіння стильовими вміннями та їх застосуванням в процесі виконавської інтерпретації музичних творів. Визначено сутність та компоненти поняття «інтерпретаційно-стильові вміння». Окреслено базові аспекти стильових умінь: володіння фортепіанною технікою, прийомами звуковидобування, педалізацією на достатньо високому рівні, а також оперування знаннями в галузі мистецтвознавства.*

***Ключові слова:** фортепіанна підготовка, інтерпретація, стилізація, інтерпретація, учителі музичного мистецтва.*

*TO THE PROBLEM OF FORMING STYLE INTERPRETATION SKILLS OF
FUTURE MUSIC TEACHERS IN THE PROCESS OF PIANO TRAINING*

Abstract: *The work actualizes the problem of forming a professional level of playing the piano through mastery of stylistic skills and their application in the process of performance interpretation of musical works. The essence and components of the concept of "interpretive and stylistic skills" are defined. The basic aspects of stylistic skills are outlined: mastery of piano technique, techniques of sound production, pedalization at a sufficiently high level, as well as operating knowledge in the field of art history.*

Key words: *piano training, interpretation, stylistic interpretation, music teachers.*

Професійна спроможність майбутнього вчителя музичного мистецтва визначається отриманими в процесі навчання знаннями, навичками, уміннями та здатністю застосовувати їх у творчо-педагогічній діяльності. Під час фортепіанної підготовки здобувачі набувають та удосконалюють виконавські навички фортепіанної гри і уміння вибудовувати інтерпретаційно-виконавський процес, розуміти нотний текст та створювати інтерпретаційні концепції музичних творів. Розуміння музичного матеріалу обумовлюється інтелектуальною розвиненістю та виконавським досвідом особистості.

В процесі фахової підготовки майбутніх учителів музики особливого значення набуває проблема розвитку інтерпретаційних та стильових умінь здобувачів, здатності до адекватного відтворення музичного образу в процесі сценічно-виконавської інтерпретації. Музично-педагогічна діяльність учителя музики передусім пов'язана з виконавським процесом і передбачає наявність знань жанрово-стильових особливостей музичних творів, засобів їхньої виразності, умінь творчо осмислювати музичний образ, знаходити правильні способи його реалізації в сценічному виступі.

Визначну роль у цьому процесі відіграють музично-виконавський досвід, знання, інтелект, володіння засобами художньої виразності, технікою художнього виконання, багатством асоціативного фонду, образністю музичного мислення, сценічно-виконавською культурою. Інтерпретація - основний вид художньої діяльності у виконавських мистецтвах. Здійснення художньої інтерпретації – це насамперед розуміння пізнання змістовної сутності музичного твору та втілення цього розуміння у виконанні; індивідуально-образне тлумачення виконавцем об'єктивної композиторської інформації, що характеризується рисами ідеально-уявного бачення предмета тлумачення. Детальний аналіз нотного тексту наближає виконавця до інтерпретації, адекватної композиторському задумові й водночас допускає досить високий рівень інтерпретаційної свободи. Робота над об'єктивною логікою музично-образного змісту приводить до усвідомленого розуміння художнього образу й

допустимої міри виконавської ініціативи. Тому усвідомлення інтонаційних зв'язків, засобів музичної виразності, розвиненість асоціативно-образного фонду, уяви допомагають здійснити аналіз та синтез тематичних, гармонічних та структурних елементів музичного твору, виявити композиційні принципи, тип викладу музичної думки.

Виконуючи музичний твір, виконавець переживає разом з автором, проймається його почуттями, перетворюється в художній образ, ідентифікує себе з ним. Це відбувається в різних видах музично виконавської діяльності: інструментальній, вокальній, хоровій та ін. Багатство емоцій і почуттів ґрунтується на розвиненості асоціативно образної сфери виконавця, умінь творчо інтерпретувати художній образ, до осмислювати, володіти технікою художнього виконання (Ткачук, 2014). Рівень володіння художньо-виконавською технікою допомагає визначити, якою мірою здобувач оперує набутими фаховими знаннями, вміннями та навичками, володіє технологічними прийомами в процесі роботи над музичним твором або в процесі його презентації.

Техніка художнього виконання є складовою частиною художньо-інтерпретаційного процесу й характеризує вміння добору та володіння комплексом художніх засобів музичної виразності, допомагає характеризувати особистісне, індивідуально-неповторне ставлення виконавця-інтерпретатора до музичного твору. Художність, інтонаційна виразність, змістовність, стабільність, точність, володіння технічними прийомами виконання залежить від особистості виконавця, зумовлюється його природженими задатками й здібностями (технічно-виконавськими та художньо-творчими), наявністю досвіду музично-виконавської діяльності.

Результативність майбутньої виконавської та педагогічної діяльності піаніста повною мірою визначається здатністю особистості до осмислення, розуміння, трактування багатовимірних музично-творчих та музично-педагогічних процесів, усвідомлення власного ставлення до них та творчого втілення художньо-педагогічних завдань.

Виконання завдань інтерпретаційної діяльності викладача фортепіано передбачає високий рівень сформованості різноаспектних інтерпретаційних знань та умінь. Узагальнюючи практичний досвід навчання та дослідження сучасного стану вітчизняної професійної фортепіанної підготовки, констатуємо необхідність зростання уваги до формування інтерпретаційної компетентності майбутніх викладачів, яку розглядаємо як інтегральну особистісну якість, яка характеризується високим рівнем володіння комплексом фахових та психолого-педагогічних знань і практичних навичок, розвиненими творчими вміннями, сформованістю ціннісно-сміслових орієнтацій та проявляється в здатності

застосовувати знання, вміння та досвід інтерпретації в конкретній ситуації. Сформованість ціннісно-сміслових орієнтацій визначається ставленням особистості до художньої інтерпретації музики.

Інтерпретація передбачає діалогічність стосунків суб'єкта та предмета пізнання на основі особистісно-сміислової спрямованості діяльності суб'єкта, що призводить до становлення досвіду, реалізації завдань особистісно-професійного зростання (Полубоярина, 2012). Тому особливого значення набуває досвідна компонента інтерпретаційної компетентності, сутнісною характеристикою якої є власне досвід інтерпретаційної діяльності. Процес набуття інтерпретаційного досвіду передбачає створення навчальних ситуацій для цілеспрямованого формування розуміння теоретичних засад інтерпретаційної діяльності, базових умінь і навичок, здатності поєднувати теорію і практику, розуміння контексту соціального та культурного середовища, в якому здійснюється інтерпретаційна практика, умінь володіти сценічно-вольовими якостями та мистецтвом сценічно-емпатійного перевтілення, вміння уявляти зміни, важливі для конкретних інтерпретаційних рішень і готовності до них (Харнонкурт, 2002).

Отже, на основі аналізу наукових джерел доведено, що інтерпретаційна компетентність майбутніх викладачів фортепіано як інтегральна особистісна якість характеризується високим рівнем сформованості володіння комплексом багато аспектних інтерпретаційних фахових та психолого-педагогічних знань, розвиненими творчими виконавськими та педагогічними вміннями, визначеністю ціннісно-сміслових орієнтацій та проявляється в здатності застосовувати знання, вміння та досвід інтерпретації в конкретних ситуаціях музично-педагогічної діяльності.

Література:

1. Полубоярина І. І. Проблема інтерпретації музичного твору у процесі підготовки музично обдарованих студентів. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : наук. журнал. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2012. № 6 (24). С. 466–473.

2. Ткачук І. О. Сутність і структура феномена «інтерпретаційна компетентність студентів педагогічного коледжу». Педагогіка вищої та середньої школи : збірник наукових праць. Кривий Ріг : ДВНЗ «КНУ», Вип. 41. 2014. С. 321–325.

3. Харнонкурт Ніколаус. Музика як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. 184 с.

Volodymyr Vdovichenko

Master's degree student

The State Institution

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

Lyudmila Stepanova

Candidate of Pedagogical Sciences

Associate Professor

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

TO THE PROBLEM OF THE FORMATION OF ARTISTRY SKILLS IN INSTRUMENTAL MUSICIANS ABSTRACT

The article is devoted to the problem of improving the quality of performing artistry of future specialists in the field of musical art, which is caused by the understanding of the significance of the role of musical art as a powerful means of influencing the education of spirituality, the formation of the artistic worldview of an individual and society as a whole. Accordingly, the significance of the stage performance of instrumental musicians is increasing.

Key words: *skills, artistic skills, instrumental musicians, stage performance.*

Анотація. *Стаття присвячена проблемі підвищення якості виконавського артистизму майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, що викликано розумінням значущості ролі музичного мистецтва, як потужного засобу впливу на виховання духовності, становлення художнього світосприйняття окремої людини та суспільства, у цілому. Відповідно зростає значущість сценічно-виконавської діяльності музикантів-інструменталістів.*

Ключові слова: *навички, артистичні навички, музиканти-інструменталісти, сценічно-виконавська діяльність.*

The preparation of future specialists in the field of musical art for stage performance is a strong basis for the aesthetic-intellectual and spiritual-moral development of society. Since specialists in the field of musical art today actively perform educational, art-therapeutic and even spiritual-mentoring functions. In accordance with the above, the problem of training qualified specialists in this field is gaining particular importance today. Thus, institutions of higher artistic and pedagogical education face the task of developing methodical support for the process of training future specialists in the field of musical art capable of active stage performance. It is certain that stage performance is a mandatory form of professional activity of an instrumentalist musician, the main goal and incentive to realize his creative potential.

It goes without saying that a qualified professional in the field of musical art must be able to perform works of musical art in a masterly and original way, demonstrating a high level of development of skills in the artistic performance of musical works.

The word artistry comes from the French *artistique*, which translates as "artistic" (Yaremenko, Slipushko, 2008). The dictionary and reference sources provide different definitions of the concept of "artism":

- a high degree of mastery in the field of artistic, creative and aesthetic activity.
- sophistication, virtuosity;
- the ability to transform into characters of various genres to create stage images.

In the course of a theoretical review of the sources, it was found that there is still no universally accepted definition of the concept of "artism". In the writings of philosophers, artistry is interpreted as an aesthetic value and a special form of activity (Hartman, J. Maritain, J.-P. Sartre, etc.); in the bosom of aesthetics, "artistry" is understood in the context of the aesthetic function of art (M. Bakhtin, A. Guliga, A. Artaud, etc.)

In works on psychology, artistry acquires the meaning of a powerful driving force and a creative source in any field of activity. From a psychological point of view, the function of artistry consists in satisfying a person's desire for self-expression through the prism of an artistic image, liberating the spiritual nature of the individual through reincarnation and abstraction from everyday life. According to scientists, artistry is a complex phenomenon in which the activity of the subconscious, intuition, associative connections and creative imagination manifests itself, the tendency of an individual to experience new emotions and passions in an imaginary situation (by Vygotsky), thanks to which the specialist's ability to harmoniously disclosure in various situations of creative self-expression (both professionally and emotionally).

From the point of view of psychology, a skill is a mental neoplasm under the control of consciousness and developed through exercises, thanks to which an individual is able to perform a certain action rationally, with due accuracy and speed, without unnecessary expenditure of physical and neuropsychological energy. Skills, along with knowledge and skills, are a means of mastering any activity. The relationship between these components is ambiguously interpreted by psychologists: some researchers believe that skills precede skills, others believe that skills arise before skills. In our study, we accept the interpretation of the concept of "skills" as actions, which are formed through repetition and are characterized by a high degree of comprehension and the absence of elemental conscious regulation and control. In turn, we understand the concept of "action" as a part of activity that has a clearly defined conscious goal.

Perceptual, intellectual and motor skills are distinguished. The process of skill formation involves the determination of their components and such mastery of the operation, which allows to achieve the highest indicators based on the improvement and consolidation of connections between components, their automation and a high level of readiness of action for reproduction. The following factors influence the formation of skills: a) motivation, learnability, exercises, progress in assimilation, reinforcement, formation as a whole or in parts; b) the student's level of development knowledge, skills, method of explaining the content of the operation, feedback - that

is, everything that contributes to the understanding of the content of the operation; c) the completeness of the clarification of the content of the action, the gradualness of the transition (the amount of jumps) from one level of mastery to the next according to certain indicators (automation, internalization, speed, etc.) (Lisovska, Ryzhova, 2017). Different combinations of the mentioned factors create different pictures of the process of skill formation.

In praxeology, as a science of professional activity, the concept of "professional and practical skills" is distinguished, which are necessary for future professional activity. Skills in art pedagogy are usually interpreted as simply stereotypical repetition of past experience, trained, automated actions. But there is a concept of "creative skills" as a synthesis of properties and character traits of a person, which characterize the degree of their compliance with the requirements of a certain type of creative activity and which determine the level of effectiveness of this activity.

So, the research assumes that artistic skills can be attributed to two categories - to the category of creative skills, which are based on the creative abilities of a person and are the driving force of his creative activity; and the category of professional (specialist) skills - special actions related to knowledge of fundamental and special disciplines, acquisition of practical training, which allow to respond as effectively as possible to new challenges in professional activity, and therefore they are understood as the basis for achieving success in the professional field.

Thus, within the framework of our research, the concept of "artistic skills" is understood as an important component of the process of transmitting artistic information and the most important means of communication between the performer and the audience. The problem of the formation of artistry skills in instrumental musicians is widely presented in the scientific and methodical literature on instrumental music making. For example, in the works of I. Yergiev, artistry skills are interpreted as "...the ability of a musician to act according to the logic of the content of a musical image, to change the state of emotional tension, to reproduce the dynamics of changes in emotional experiences by means of musical and performance expressiveness» (Yergiev, 2012).

Summarizing the views of scientists, teachers and performing musicians, we can conclude that a high level of performing artistry is achieved with the development of performing technique, emotional and perceptive activity and spiritual and cultural awareness of the musician.

References

1. Lisovska I., Ryzhova O. (2017). About education of artistic abilities of students of musical institutions of higher education. Aesthetics and ethics of pedagogical action.
2. Yaremenko, V. Slipushko, O. (2008). New explanatory dictionary of the Ukrainian language. Kyiv: Akonit.
3. Yergiev I. (2012). The artistry of the instrumentalist performer as a phenomenon of artistic consciousness. Musical art and culture. Vol. 16 pp. 61-71

Zhao Yujie

master's degree candidate in higher education,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky
orcid id: 0009-0006-9841-0914

Nataliia Batiuk

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K.D. Ushynsky.
orcid id: 0000-0002-4168-1223

METHOD OF FORMING THE ARTISTIC PERCEPTION OF FUTURE MUSICIANS DURING VOCAL TRAINING

Abstract. *This article explores the issue of developing the artistic perception of future music teachers in vocal classes. The research delves into the field of artistic pedagogy, focusing on methodologies for shaping musical perception, artistic thinking, and the skills of creating musical-dramatic compositions in the process of vocal-performing training for prospective music teachers. Effective methods for cultivating artistic perception among students are identified, including problem-based learning, facilitated discussion, intonation-dramatic, artistic-pedagogical, and aesthetic analysis of vocal works. The study also addresses the recognition and awareness of personal emotional experiences and sound concentration, as well as the evaluation of performance mastery, correction of the artistic embodiment of vocal piece content, and analysis of performance techniques.*

Key words: *Artistic perception, vocal training, future professionals in the field of musical arts.*

Анотація. *У статті розглядається проблема формування художньо-образного сприймання майбутніх учителів музичного мистецтва в класі вокалу. Здійснено аналіз досліджень у галузі мистецької педагогіки, присвячених методикам формування музичного сприймання, художньо-образного мислення та навичок створення музично-образної драматургії в процесі вокально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Визначено ефективні методи формування художньо-образного сприймання студентів, серед яких виділяються: методи проблемного навчання, фасилітованої дискусії, інтонаційно-драматургічний, художньо-педагогічний та художньо-естетичний аналіз вокального твору; розпізнавання та усвідомлення власних емоційних переживань, звукової концентрації; оцінювання виконавської майстерності, корекції виконавського втілення художнього змісту вокального твору та аналіз виконавської техніки.*

Ключові слова: *художньо-образне сприймання, вокальна підготовка, майбутні фахівці музичного мистецтва.*

Vocal training for future music professionals involves organizing educational activities in the vocal class along two main directions. The first focuses on students

acquiring vocal-performance competencies, while the second emphasizes pedagogical preparedness, the ability to transmit acquired performance competencies in future music and creative activities with students in educational institutions.

In the process of such two-pronged preparation for future music professionals, the ability to comprehend and fully perceive the artistic context of musical works plays a crucial role. It also involves executing one's interpretation of a piece, "reading" its figurative content, and further revealing it in both performance and music-educational activities with students.

As known from psychological research, artistic perception and artistic thinking are closely related mental processes. Artistic perception entails a person's ability to perceive, understand, and interpret images, symbols, art, and aesthetic impressions. This process encompasses the perception of colors, forms, textures, as well as the emotional depth of an artistic work. In the field of vocal art, this implies understanding and conveying the meaning of a vocal piece through artistic means.

Artistic perception serves as a foundation for the development of artistic thinking. When a person develops the ability to perceive and understand artistic images, they become capable of creating their own artistic images through art, creativity, and other forms of expression.

Addressing the issue of forming artistic perception in future music teachers from the perspective of pedagogical training lies within the realm of a field known as "music perception pedagogy." According to O. Rostovsky's definition, the subject of this field's research is the "rational organization of artistic-creative activities of listeners in the process of musical perception" (Rostovsky 1997, p. 4). In this study, we examine music perception pedagogy from the standpoint of the rational organization of artistic-creative activities for future music teachers during vocal-performance and methodological training in the vocal class. After all, only a teacher who "understands the nature of musical art and the laws of its perception by humans" can effectively guide students' perception (Ibid).

In the theory and methodology of art pedagogy, the processes of preparing future music teachers for the formation of musical perception in students have been studied by O. Gorozhankina, O. Rostovsky, and O. Rudnitska. In the research of Zhang Yifu, A. Djumel, Chen Han, the issue of forming artistic perception in future music teachers is considered during music-performance training. Indirectly related to the processes of artistic perception are highlighted in dissertations dedicated to the formation of artistic thinking, the imaginative sphere of future music teachers by L. Martinyuk, A. Milyasevich, A. Tkachuk, and the development of skills in creating musical-dramatic structure in the process of performance activity by Liu Keshuan.

Studies by O. Kozii, N. Kosinska, Lin Yang, and Luo Chao delve into problems related to the perception of musical images, interpretation of the artistic image in vocal works, and artistic-interpretative activities of vocalists, addressing the work on the artistic image during vocal-performance training. Works by P.G. Pavlyuchenko, L. Tarasyuk also touch upon the issue of forming artistic perception, exploring the processes of forming artistic images in music professionals during work in the vocal class.

It's worth noting that in the aforementioned research, authors proposed methods for forming the studied categories, among which artistic perception plays a significant role. Let's examine the methods proposed by the authors and try to identify those aimed at forming artistic perception in future music teachers.

In the dissertation research by A. Tkachuk, justifying the structure of forming artistic thinking in future vocalists, the author identifies motivational, cognitive, and creative components. One of the essential elements of the cognitive component is artistic perception of a musical work. The author notes that the cognitive component includes students' broad erudition in the field of vocal art and a deep understanding of the specificity of the artistic language of vocal works.

Describing the methodology for forming the cognitive component of artistic thinking in student vocalists, A. Tkachuk suggests using methods of modeling problematic situations that arise during vocal training. These methods are utilized in vocal pedagogy, particularly in performance practice, and are characterized by their specificity aimed at activating cognitive interest, which stimulates intellectual activity, i.e., the readiness to engage in activity based on internal needs.

This internal need for deep and conscious cognition of vocal art activates the mechanism of creative thinking, prompting the student-vocalist to make generalizations, typifications, abstractions, metaphors, and other aspects. Only through the activation of creative thinking and the internal need of the student-vocalist in a profound understanding of vocal art do the artistic images unfolding in their creative inner world become a harmonious combination of rational and sensory, intellect and emotional spheres of personality.

Chzhan Yifu developed and tested a methodology for forming artistic perception during instrumental training of students. The author is based on the idea that key factors in realizing the artistic perception of future music teachers include "sensitivity of musical hearing, depth of emotional response to the character of musical information, development of all types of thinking, creative imagination, and the presence of special musical knowledge" (Chzhan Yifu, 2016, p.73). Let's explore the methods proposed by the author for forming artistic perception.

During the first stage, the author suggests using methods such as artistic-auditory observation, identification of emotional states, "Dictionary of Sound Images," and activation of internal auditory sensations. These methods are aimed at facilitating deep emotional experiences for students regarding the moods of music and the artistic content of auditory imagery.

At the second stage of forming artistic perception, the focus is on accumulating a fund of music-theoretical knowledge and activating thinking. The proposed methods include role-playing, "Round Table" discussions, creating visual-spatial representations, and analyzing the author's text. These methods aim to enhance students' understanding and engagement with the theoretical aspects of music.

On the third stage, the primary attention is given to mastering skills of artistic-metaphorical interpretation of musical content, the ability to create original performance interpretations, and provide adequate artistic-aesthetic evaluation. Methods used at this stage include performance improvisation, artistic

accompaniment of sound images, musical retonation, and artistic-pedagogical interpretation (Chzhan Yifu, 2016, p.146).

In Chen Han's study (2017), which addresses the issue of artistic perception of art pieces by future vocal instructors, the following methods are proposed. An extended intonation-dramaturgical analysis of a musical work, which the author considers the foundation for its comprehension. During the performance realization of a musical piece, the author suggests applying control-corrective analysis, involving the evaluation of the performance based on artistic and technical criteria. Among the methodical approaches, Chen Han recommends paying special attention to creating a purposeful focus on the perception of a musical work by stimulating the creative imagination of students and encouraging their free improvisational exploration (Chen Han, 2017, p. 147).

Therefore, the analysis of research allows identifying effective methods for developing the artistic perception of future professionals in the field of musical arts during vocal class activities. To activate students' cognitive interest, accumulate an imaginative-informational background, and provide a clear focus on the perceptual process within the artistic context of a vocal piece, it is advisable to utilize methods such as problem-based learning, facilitated discussion, intonation-dramaturgical and artistic-pedagogical analysis of vocal works.

To impact the emotional depth of perceiving vocal compositions, broaden musical-auditory imaginations, and enhance overall aesthetic culture, methods of artistic-aesthetic analysis of vocal works, recognition and awareness of one's own emotional experiences, and sound concentration are deemed appropriate..

References

1. Rostovs'kyi, O. (1997). Pedahohika muzychnoho spriiamannia. Kyiv: IZMN.
2. Tkachuk, A. (2010). Metodyka formuvannia khudozhnio-obraznoho myslennia studentiv u protsesi vokalnogo navchannia. (Dys. kand. ped. nauk). Kyivskyi natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyiv.
3. Chen, Khan'. (2017) Khudozhnio-obrazne spriiamannia tvoriv mystetstva yak osnova rozvytku maibutnikh vykladachiv vokalu. Naukovyi visnyk Mykolaiivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. O. Sukhomlynskoho. Pedahohichni nauky, 1, 244-248.
4. Zhan, Yifu (2016). Formuvannia khudozhnio-obraznoho spriiamannia maibutnikh uchyteliv muzyky v protsesi instrumental'no-vykonavskoi pidhotovky. (Dys. kand. ped. nauk). Natsionalnyi pedahohichniyi universytet imeni M.P. Drahomanova.

Сун Їцзін,
здобувачка третього рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»

КИТАЙСЬКА МУЗИЧНА СИМВОЛІКА У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ ХЕ ЛЮТІНА «ФЛЕЙТА ПАСТУШКА»)

Даоська концепція сутності світу у Чжуан-цзи пов'язує разом музику натуральних голосів природи з голосами рукотворних музичних інструментів.

В основі музики лежить радість, почуття, без якого не може жити людина. Музика сприймається як гармонія «неба-землі-космосу» (Shui-Cheng, 1979). Таким чином, символіка в китайській музиці пов'язана з глобальними категоріями: Небо, Земля, Всесвіт. Це філософська концепція, заснована на розумінні світу як гармонії неба, землі, всесвіту, яка також втілюється своєрідним чином у сучасній китайській музиці.

Як приклад, пропонується твір китайського композитора Хе Лютін (1903-1999), раніше відомого як Хе Кай. Він є яскравим представником сучасної музики та відомим педагогом музики. Народився у Шаоян, провінції Хунань. У 1931 році він був прийнятий в Шанхайський національний музичний коледж за спеціальністю фортепіано та гармонія. Там він успішно закінчив навчання. 1934 року взяв участь у конкурсі європейського музиканта Олександра Зільпіна в Китаї на тематику «Фортепіанні твори в китайському стилі». Його музична композиція "Флейта Пастушка" посіла перше місце.

У цьому творі ми чуємо традиційні китайські символи, а саме – пентатоніку. Це Основа древньої китайської музичної теорії, Вона включає "Гун", "Шан", "Цзяо", "Чжен" і "Юй" П'ять звуків. Тобто 12356. Ці п'ять звуків, які є основою – тобто єдністю.

“Скрізь, де є тіло, буде і звук. Звук походить від гармонії, а гармонія приходить від дотримання закону. Творив музику відповідно до принципів гармонії та закону, світ був би мирним, а життя людей було би добрим.

(Люйши Чуньцю 柳市春秋).

Гармонія - це концепція, що широко використовується в традиційній китайській культурі. Це особливий вияв протиріччя, тобто поєднання, єдине співіснування різного з відмінностями. Тобто дотримання об'єктивних законів розвитку речей та прагнення гармонії людини і природи. Гармонія між людьми взагалі, гармонія між конкретними людьми та гармонія між народами та країнами. Гармонійне суспільство – це прекрасна соціальна держава та чудовий соціальний ідеал.

Позитивна музика надає натхненний вплив на людей і суспільство і може створити здорове та хгарне соціальне середовище.

Твір Хе Лютін написано у вигляді діалогу, два голоси дуже гарно поєднуються між собою. Тут гармонія не в сенсі гармонії як акорд, а гармонія як співзвуччя двох мелодій, тобто два голоси, які дуже гарно узгоджуються.

Третій момент музичної символіки виявляється у тому, що мелодія побудована з коротких мотивів, які мають характерний виклад: рух угору, то рух вниз.

牧童短笛

Buffalo Boy's Flute



Це теж схоже на китайську символіку. У ній проявляється гармонія та рівновага. Гармонія у тому, що два голоси не суперечать. Вони звучать дуже красиво, узгоджено, і є рівновага мелодії в русі вгору і вниз. Як каже китайська філософія, наприклад, Китайський філософ Конфуцій: є дні радості, є печалі.

У творі вміло використані поліфонічні прийоми, щоб зробити мелодії двох частин незалежними та гармонійними один з одним, яскраво зображений образ хлопчика-пастушка, який їде на спині корови та неквапливо грає на флейті, ніби входить у гарний світ природи, насолоджуючись чарами та її красою.

Показані у творі також символи єдності та контрасту як неба та землі. Вони чути в епізодах різної динаміки одного й того мотиву, зіставленні регістрів.



Таким чином, у творі композитора відображені елементи китайської музичної символіки, а також різноманітність прийомів музикування Хе Лутін та логіка розвитку його фортепіанної творчості.

Література

1. Shui-Cheng. Permission and prohibition concerning the playing of the su' in . Word of music. 1979. Vol. 21, N 1. – S.81–86.
2. Sellmann, James D. 2002. Timing and Rulership in Master Lü's Spring and Autumn Annals (Lüshi chunqiu). Albany: State University of New York Press.

3. 形体有处

4. <https://www.kekeshici.com/mingyanmingju/chushi/yishu/29525.html>

Юрій Вдовиченко,
здобувач третього рівня вищої освіти; ДЗ «Південноукраїнський
національний університет імені К.Д.Ушинського»;
хореограф-постановник Одеської школи
олімпійського резерву «Крижинка»

РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В ФІГУРНОМУ КАТАННІ

Фігурне катання – це складнокомбінований вид спорту, безпосередньо пов'язаний з такими видами мистецтва, як музика, театр, хореографія, а тому вимагає від спортивних виконавців краси рухів, грації, пластики, витонченості й естетики катання. Художній ефект від змагального виступу спортсменів фігурного катання на ковзанах досягається не лише завдяки фізичним показникам, а й застосування принципів і лексики хореографічного мистецтва. Хореографічне тіло спортивної композиції є тим об'єднуючим фактором, що забезпечує цілісність виступу спортсмена-фігуриста. І всі ці завдання для спортсменів вирішує професійний хореограф, адже тренер не володіє тим арсеналом танцювального мистецтва для максимальної реалізації художньо-естетичних аспектів підготовчого етапу, змагань та виступів. Саме хореограф покликаний виявити індивідуальність спортсмена художніми засобами.

Так, в Одеській школі олімпійського резерву «Крижинка» вже більш ніж 40 років зі спортсменами в творчому тандемі завжди працюють і тренер, і хореограф, кожен з яких виконують свою технічну та творчу роботу.

Вибір технічного матеріалу для програми, зазвичай, зумовлений правилами змагань, проте важливого значення набуває не лише спортивна, а й художня сторона їх виконання. Найвдалішою вважається програма, яка містить велику кількість танцювальних рухів, різних за своїм характером, виконуваних з художньою та стилістичною однорідністю. І все це лягає на плечі хореографа-постановника.

Музиці у виступах спортсменів ковзанярських видів спорту техніко-естетичної спрямованості належить вирішальне слово. Від її вибору багато в чому залежить успішність спортивної програми. Саме музика формує художню платформу й диктує: бути чи не бути композиції виразною, емоційною, енергійною, чи матиме вона культурно-естетичний ефект. Обмежень стосовно вибору музичного супроводу відповідно до жанру хореографії, як правило, не існує. У виступах спортсменів тренер та хореограф-постановник висловлюють свої власні музичні смаки й побажання учасників змагань. При цьому вони враховують вікову категорію спортсмена. Наприклад, не має рації будувати виступ юної спортсменки на музичному матеріалі, призначеному виражати складну гармонію зрілого жіночого образу. Крім того, варто враховувати, що

будь-який музичний твір має емоційну заданість, зумовлену жанром і тематичним характером.

Вибираючи музичний супровід для виступу, треба звертати увагу на психофізичні особливості окремого виконавця, пари або групи спортсменів, адже танцівники різною мірою можуть володіти найрізноманітнішими амплуа (приміром, героїчного, або, навпаки, романтичного, драматичного чи комічного характеру). Отже, хореограф має враховувати емоційні можливості учасників змагань. Найвдалішим вибором для короткої та довільної спортивної програм є невеликі музичні п'єси або інструментальні аранжування популярних мелодій. Нерідко під час добору музичного супроводу використовують і симфонічні форми – вони краще допомагають хореографу-постановнику а потім і виконавцю розкрити теми та образи, які відображені в музиці. Це можуть бути інструментальні музичні твори, фрагменти з опер та інші. Кращому розумінню музично-пластичного образу сприяють ознайомлення спортсменів зі змістом музичного твору, історією його написання та прикладами інтерпретацій у хореографічних постановках. Для того, щоб пропонований музичний твір був доступним виконавцям, вони мають бути обізнаними з основами музичної грамоти. Зокрема, спортсмени повинні знати основні музичні поняття й терміни – такт, ритм, тональність, розмір, акцент, тема твору та інші.

Робота хореографа стосовно підготовки фігуристів вимагає поєднання традиційних для танцювального мистецтва методів та форм роботи зі специфічними спортивними вимогами (екзерсис біля станка та на середині залу адаптований для досягнення максимальної користі для фігуристів, зокрема, на вузькій опорі). При розробці музичного супроводу для виступу хореограф повинен брати до уваги психофізичні особливості та емоційні можливості окремого виконавця, пари або групи спортсменів, адже спортсмени мають різні навички в оволодінні найрізноманітнішими амплуа (героїчне, романтичне, драматичне, комічне й інше.). Художній ефект виступу у фігурному катанні на ковзанах, що досягається красою і гармонійністю рухів, за умови їхньої органічної єдності з музикою, забезпечується значною мірою хореографом, який створює танцювальне тіло спортивної композиції, поєднуючи художній й спортивний компоненти.

Ван Чень,
здобувачка третього рівня вищої освіти;
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»

ФАКТУРНО-СТИЛЬОВІ ВИКОНАВСЬКІ УМІННЯ СТУДЕНТА-ПІАНІСТА ТА ЇХ РІЗНОВИДИ

Анотація. Представлений теоретичний матеріал конкретизує феномен виконавських умінь студентів-піаністів відповідно до різних аспектів їхньої фортепіанної підготовки; виокремлено фактурно-стильові уміння як різновид

виконавських умінь піаніста. Представляє теоретичну модель фактурно-виконавських умінь.

Ключові слова: уміння, виконавські уміння, компоненти, фактурно-виконавські уміння, студент-піаніст.

Фортепіанна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва вважається одним з найважливіших видів їхньої комплексної професійної підготовки. Учені досліджують як різновиди такої підготовки, так і виокремлюють певні комплекси необхідних виконавських умінь. Оскільки фортепіанна підготовка є важливою як для майбутніх вчителів музичного мистецтва, так і для викладачів музичних дисциплін, удосконалення виконавських умінь є актуальним і важливим ресурсом володіння грою на фортепіано. Поєднавши ці дві категорії здобувачів одним умовним вербальним конструктом «студент-піаніст», вбачаємо, що їхні виконавські уміння мають певну спільність, але відмінностями є наступне:

– для майбутніх викладачів фортепіано – це володіння розширеним та ускладненим фортепіанним репертуаром; виконавська впевненість, методична зорієнтованість на навчання гри на фортепіано учнів; володіння різноманітними фортепіанними стилями, жанрами, формами фортепіанних творів, що зумовлено більшим часовим ресурсом для занять з фахової фортепіано-виконавської підготовки;

– для майбутніх учителів музичного мистецтва – це уміння прикладного та комбінаторного виконавського характеру (гра одною рукою, диригування іншою тощо), уміння сполучати гру та вербальний коментар, уміння диференційованого наголосу під час виконання твору на певні засоби виразності задля гри якіснішого сприйняття і розуміння учнями; володіння різними фактурами задля художнього ілюстрування під час обговорення музичного твору, його ідеї тексту і контексту, що є обов'язковим видом діяльності вчителя в музично-освітньому процесі в закладах загальної середньої освіти.

Але фортепіанний репертуар, незважаючи на його різну складність, потребує абсолютно спільних умінь для зазначених категорій здобувачів. Такі уміння можна класифікувати різним чином, що підтверджується науковими дослідженнями: музично-виконавської артикуляції (Лу Чен, 2015), уміння виконавського самоконтролю (А.Грінченко, 2019), поліфонічно-виконавські (Хань Ле, 2019), тембрально-виконавські (Бай Бін, 2014), фактурні (Л. Касьяненко, 2019), художньо-технічні (Ван Бін, 2010), жанрово-виконавські (І.Польська, 2022), рефлексійні уміння (Мін Шовей, 2017) та інші.

У своєму дослідженні ми виокремили фактурно-стильові виконавські уміння і розглядаємо їх різновид художньо-виконавських умінь, як такі, що є актуальними для майбутніх учителів музичного мистецтва та майбутніх викладачів фортепіано. Зазначені уміння сконцентровані в три важливих компоненти: техніко-фізіологічний компонент індивідуальних властивостей студента-піаніста; мобільність та вправність володіння різними фактурами в різних стилях; застосування художньо-образного та стильового контексту

фортепіанної фактури твору в процесі роботи над ним і в концертному виконавстві. Кожний з компонентів містить групу взаємодоповнюючих умінь. Так, наприклад, в структурі техніко-фізіологічного компоненту враховані вміння усвідомлювати власні виконавські можливості та вміння подолання труднощів на основі рефлексії власних відчуттів, самоспостереження і самоконтролю. Компонент мобільності та вправності володіння різними фактурами передбачає вміння охоплювати різні види фортепіанної фактури, тримати цей процес на постійному контролі, вдосконалювати; вміння швидкої зміни відчуття та керування власним технічним апаратом під час зміни фактури в межах одного твору; вміння накопичувати техніко-виконавський фактурно-стильовий ресурс та його застосовувати під час самостійного навчання та викладання фортепіанної гри в процесі практики. Компонент застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури твору в процесі роботи над твором і в концертному виконавстві містить такі вміння: відчувати художню роль фактури у тексті як засобу в передачі образу твору; володіння фактурою як атрибутом художньої техніки піаніста і засобом художньо-образної виконавської інтерпретації твору; диференціювати виконання фактури відповідно до стильової належності твору.

Таким чином, виконавські вміння студента-піаніста у науковому дискурсі представлені різнопланово. Серед яких розмаїття викоремлено фактурні вміння як атрибути художньої техніки. Цей комплекс умінь має свою складноструктуровану модель, яка дозволяє розглядати зазначений вид умінь як системний художньо-виконавський ресурс втілення творчої ідеї фортепіанного твору та його інтерпретації в різних умовах: педагогічних, освітніх, концертних, під час самостійної роботи.

Література

1. Бай Бінь. (2014). *Формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання*. (Дис. канд. пед. наук), Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.
2. Ван, Бін (2010). *Методика удосконалення виконавської техніки майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання*. (Дис. канд. пед. наук), Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ.
3. Ван Чень (2023). Художньо-виконавські вміння майбутніх учителів музичного мистецтва. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції, м. Переяслав, 26-27 квітня 2023 року. С. 21-24.*
4. Грінченко, А. М. (2019). *Методика формування музично-виконавського самоконтролю майбутніх учителів музики в процесі навчання гри на фортепіано*. (Автореф. дис. канд. пед. наук), Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми.
5. Касьяненко, Л. О. (2019). *Робота піаніста над фактурою* : посібник. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського.
6. Лу Чен. (2015). *Методика формування вмінь музично-виконавської артикуляції майбутніх учителів музики в процесі навчання гри на фортепіано*.

(Автореф. дис. канд. пед. наук), Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

7. Мінь, Шаовой (2017). *Формування рефлексивних умінь майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки*. (Автореф. канд. пед. наук), НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ.

8. Польська, І. І. (2022). Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*, Вип. 51, 188–194.

9. Хань, Ле (2019). Формування поліфонічно-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва за стильовим підходом (Дис. канд. пед. наук.), Сумський державний педагогічний у-т ім. А. С. Макаренка. Суми.

Єлизавета Дубровіна,

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

Науковий керівник: канд. педагогічних наук, Ганна Реброва

РОЗВИТОК ПОЧУТТЯ РИТМУ У ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

***Анотація.** У тезах представлено результати аналізу наукових джерел з проблеми розвитку почуття ритму у дітей дошкільного віку. Представлено уточнення сутності даного феномену у доробках таких вчених, як: Н. Мозгальова, О. Тарківської-Нагиналюк, О. Вічавська, Л.Євдоченко.*

***Ключові слова:** ритм, почуття ритму, дошкільний вік, здібності.*

Актуальність даної теми полягає у тому, що ритм завжди оточує дітей у повсякденні; рухливість і визначає певний ритм їхнього життя. Такі показники як притупування, приспівування, пританцювання з першого року життя дитини вказують на прояв саме музичних здібностей, серед яких почуття ритму є найприродним. Ця здібність ґрунтується на природних задатках людини, які розглядаються з погляду антропології. Разом з тим, яку природна здібність, почуття ритму розвивається і трансформується із задатків в здібність. Науковці звертають на неї увагу в контексті вікових особливостей.

Н. Мозгальова та І. Герасимова (Н.Мозгальова & І.Герасимова 2019) вказують, що раннє виявлення схильності до почуття ритму є ознакою музичної обдарованості дитини. Ритм є одною зі складових музики. Від нього залежить наскільки багатим буде емоційний настрій музики, її динамічне та енергетичне відтворення. Розвиваючи ритм у дітей, важливо віддавати належне значення музичній пульсації, фразуванню, а також відчуттю паузи.

О. Тарківська-Нагиналюк (О.Тарківська-Нагиналюк, 2017) досліджує питання щодо актуальності використання терміну «чуття ритму» в українській науковій літературі. Розглядаючи точку зору Б.М. Теплової з цього приводу, вона послуговується на таких визначеннях вченого:

1) «чуття ритму – це сприйняття і відтворення часових співвідношень у музиці» (О. Тарківська-Нагиналюк, 2017, с. 104);

2) «поняття чуття ритму ґрунтується на змістовності поняття музичного ритму, ... музичний ритм – це метро-ритм» (Там саме);

3) «сприйняття музики має активний слухо-моторний характер» (Там саме);

4) «чуття музичного ритму має емоційну природу – в її основі лежить сприйняття виразності музики, адже музичний ритм і є вираженням емоційного змісту» (Там саме).

Педагог приходять до висновку про феномен «музично-ритмічного чуття», який визначається як «комплекс відчуттів (слухового, зорового аналізаторів), які характеризуються якісним рівнем роботи психічних процесів: чуттям, пам'яттю, сприйняттям, моторикою, мисленням під час переживання, відтворення і створення музично-ритмічних побудов» (Там саме).

Як показує практика педагогів-музикантів, діти віком від трьох років відчують звуковисотність мелодії, а ті, хто має добрий слух, починають розуміти ударно-ритмічні звуки ще раніше.

Щоб розвивати музично-ритмічне чуття дітей дошкільного віку бажано застосовувати рухову діяльність (музично-ритмічні рухи), сприяти виробленню певних ритмічних навичок, а також доносити до дітей поняття ритму як засобу музично-естетичної виразності.

О. Вічавська та Н. Годзева (2018) називають «музично-ритмічним почуттям» – «здатність активно (рухомо) переживати музику, відчувати емоційну виразність музичного ритму і точно відтворювати його» (О. Вічавська та Н. Годзева, 2018, с. 318]. Воно складає основу всіх можливих виражень музичності, які включають в себе сприймання і відтворення ступовості «музичного руху».

Цікавим і пізнавальним було віднайти на цю тему праці здобувачів вищої освіти. Так, наприклад, Л. Євдоченко (2022), зауважує, що «ритм є показником енергетичної напруги, активності та динаміки музики» (Євдоченко, 2022, с. 140). Він підкреслює важливість в розвитку метро-ритмічного чуття у дітей дошкільного віку, при якому «...необхідно звертати увагу на музичну пульсацію, тобто темпо-ритм твору, ритмічне фразування, здатність відчувати свободу музично-ритмічного руху, а також відчуття паузи...» (Євдоченко, 2022, с. 140).

Висновки. Узагальнюючи погляди вчених, вкажемо, що, на їх думку, почуття ритму є однією із основних психомоторних властивостей у дітей. Його розвиток є не лише запорукою опанування дитиною музичних, танцювальних або спортивних технік. Це необхідна умова для розвитку мовних, когнітивних, рухливих здібностей дитини. Отже, пошук нових сучасних цікавих методів розвитку почуття ритму дитини є актуальною темою як для досліджень у галузі музичного виховання, так і для педагогічної науки у широкому сенсі.

У нашому дослідженні проблема розвитку почуття ритму у дітей дошкільного віку розглянуто крізь призму його грової діяльності, яка

поєднується з елементами творчої діяльності з музикування, співу та рухів під музику.

Література

1. Вічавська, О., Годзева, Н. (2018). *Ритм як основна складова музично-ритмічного виховання*, Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VII школа методичного досвіду): матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю. Вінниця: ФОП Корзун Д.Ю.

2. Євдоченко, Л. (2022). *Детермінанти прояву музичної обдарованості в дітей старшого дошкільного віку*, Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю. Вінниця.

3. Мозгальова, Н., Герасимова, І. (2019). Обдаровані діти: виявлення, навчання, розвиток. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 26 (1–2019), 138–143.

4. Тарківська-Нагиналюк, О. (2017). Поняття музично-ритмічного чуття: визначення дефініцій. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 18 (1-2015), 100–105.

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

Юлія Волкова,
кандидат педагогічних наук, ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського;

ПРОЄКТНІ ФОРМИ ЯК ОСВІТНІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ІННОВАЦІЇ НА ВИБІРКОВИХ ДИСЦИПЛІНАХ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ХОРЕОГРАФІВ

Анотація. Проектно-орієнтоване навчання є однією з ефективних форм сучасного освітнього процесу. У статті представлено хід і результати запровадження проектних форм в освітній процес з викладання вибіркових дисциплін в професійній підготовці здобувачів спеціальності 014 Середня освіта (Хореографія) першого рівня вищої освіти та 025 Хореографія також першого рівня вищої освіти. На кафедрі музичного мистецтва і хореографії така форма пройшла перевірку ефективності, що підтвердилося збільшенням мотивації до творчої постановочної роботи, надало досвід в організації шоу програм та постановки перформенсів. Прописано етапи створення проекту на конкретному прикладі програми в п. «Авангард». Зазначене підтверджується якісними результатами складання сесії та випускової атестації здобувачів першого (бакалаврського) рівня вищої освіти.

Ключові слова: проект, проектні технології, освітній процес, студент-хореограф, перформанс, шоу-програми.

Робота хореографа сьогодення потребує комплексу вмінь та навичок, які стосуються не тільки хореографічної діяльності, а й інших Soft skills. Педагог –

хореограф – це перш за все цілісна особистість, яка може повести за собою дітей, мотивувати їх. Ця професія потребує особливих навичок для спілкування з батьками. До умінь викладача-хореографа також входять вплив на розвиток художніх здібностей, уміння «побачити» концертний номер в костюмах, придумати фасон, зрозуміти з яких тканин можна його пошити, як зробити прийнятним за собівартістю. А як підготувати цілий концерт, наприклад звітний концерт колективу? Треба придумати драматургію, тему, загальну ідею заходу, написати слова для ведучих, репетувати виразність їх промови, дикцію та інше. Треба розумітися в концертних майданчиках, їх можливостях, розбиратися в роботі художника по світлу, звукорежисера, щоб коректно поставити завдання цим службам. Потрібно вміти монтувати музичний матеріал у музичних редакторах, або хоча би бути музично обізнаними, щоб точно поставити завдання звукорежисеру. І насамперед, щоб щось організувати потрібні матеріальні ресурси, які треба знайти хореографу, щоб концерт відбувся. Це можуть бути державні інвестиції, а також кошти батьків, або якихось громадських, політичних організацій. А це вимагає неабиякої прозорливості, наполегливості керівника, щоб мотивувати людей вкладати гроші в мистецтво.

Такий широкий спектр необхідних для керівника-хореографа навичок складно сформувати навіть за декілька років навчання на різних дисциплінах. Але в нашому експерименті на одній дисципліні «Постановка шоу-програм», використовуючи метод проєктів більшість необхідних навичок отримала свій розвиток. Проєктні технології в навчанні – це освітня технологія, яка передбачає динамічний підхід до організації навчального процесу, при якому студенти отримують глибші знання через активне дослідження викликів і проблем реального світу.

Запропоноване завдання було для 3 курсу хореографів: створити шоу, присвячене дню джазу. Кожен студент, крім постановочної діяльності свого номеру, приймав участь в інших організаційних та режисерських видах діяльності.

По-перше, треба було прийняти рішення щодо концертного майданчика – це основне, бо від цього залежить вся подальша робота. Розмір сцени та глядацької зали, наповнення світло та звукоапаратурою розкривають чи звужують можливості для постановки шоу. Кожен студент повинен був запропонувати своє бачення концерту стосовно концертного майданчика, презентувати конкретний сценічний простір з повним описом можливостей (світло, звук, можливість декорацій) і ціною за аренду, і по можливості ідеєю, де взяти потрібну суму. Після презентації кожного студента було спільне обговорення і вирішення всіх «+» і «-» місця проведення. Кожен мав свою думку, і вміння аргументувати було обов'язковим на цьому етапі. Так як грошей на аренду не було, то студенти повинні були знайти якесь альтернативне рішення. Треба було знайти концертний майданчик, де інтереси щодо постановки того або того заходу співпадають: адміністрації вигідно проводити захід, і студентам. По цьому шляху ми і пішли. Громада п.

«Авангард» зробила концерт для своїх глядачів, а студенти реалізували свій проєкт.

Наступний етап – написання загальної драматургії концерту, розробка окремих номерів, слів ведучих, монтажного листа тощо.

Третім етапом було моделювання костюмів, добір тканин, фурнітури для пошиття костюмів та розробки декорацій.

Оскільки шоу було не тільки танцювальним, а використовувалися і вокальні, й інструментальні номери, то наступним етапом був пошук виконавців інших жанрів.

Особливої компетентності вимагало мультимедійне оформлення концерту. Добір і монтування відео ряду під кожний номер – це дуже важка і рутинна праця. І в сучасному житті – це теж навик, який потрібен хореографу.

Тільки після такої, на першій погляд, «не хореографічної» праці студенти перейшли до суто професійної хореографічної діяльності. Зробити шоу цікавим можна не тільки за рахунок хореографії, а й за додаванням якихось цікавих знахідок, спецефектів, трюків, оригінального реквізиту та креативних ідей. Це і намагалися зробити студенти. Спочатку все здавалося нереальним: «Як ми самі можемо зробити шоу?», цікавилися студенти. Тому головним завданням було: правильно організувати репетиційний процес і повірити, що все можливо.

На курсі навчається студентка, яка вже має освіту модельєра, і вона очолила художню групу, керувала пошиттям костюмів, які, до речі, шили самі студенти. Модельєр (за сумісництвом староста курсу) Марія Фармагей допомагала зробити викройки придуманого автором костюму, а далі студенти самі на швейній машинці шили концертний одяг. Треба відмітити, що вибірковій дисципліні «Постановка шоу програм» передувала дисципліна за бажанням студентів «Моделювання костюму в сучасній хореографії», на якій студенти засвоїли технології роботи на швейній машинці та оверлоці, що дало змогу реалізувати пошив костюмів цього проєкту. До речі, були зроблені ексклюзивні головні убори.

Для розширення репертуару були запрошені виконавці з інших курсів, що дало можливість встигати переодягатися з номера на номер.

Не менш важливим є навички накладання концертного макіяжу (гриму) та перукарського мистецтва. Але, на жаль, таких навичок в навчальному процесі не встигли придбати.

Передостаннім етапом цього проєкту була генеральна репетиція, на який наживо кожен постановник мав змогу попрацювати з театральними службами: з художником по світлу, зі звукорежисером. Також важливим завданням цього прогону концерту була відео зйомка крупних планів для подальшого монтажу концерту (бо в реальному часі концерта важко зняти достойні ближні плани).

І останній етап – це реалізація самого шоу. І головне, що вдалося не просто «шоу», а вдалося запалити студентів і мотивувати на нові креативні проєкти. Ще Плутарх сказав: «Учень-це не посудина, яку потрібно наповнити, а смолоскип, який потрібно запалити».

Подібні проєктні заходи допомагають студентам повірити в свої сили, підвищити самооцінку, навчитися працювати в команді, допомагати один одному, вчать креативному мисленню, відповідальності, дисциплінованості, організації логічної послідовності процесу та великої кількості необхідних на наш час вмінь та навичок педагога хореографа.

Останнім часом ідеї тілесної втіленості, психофізичного стану людини перебувають у центрі уваги та суспільної дискусії у соціокультурному просторі. Вивчення почуття руху, ідеї руху, його усвідомлення знайшло прояв у танцювальних лабораторіях, танцювальній терапії, перформативних формах танцю.

Танцювальний перформанс представили студенти 3 курсу як фінальну експериментальну роботу в межах дисципліни "Перформативні форми танцю". В спектаклі використовувалися як традиційні хореографічні, так і театральні, імпровізаційні форми. За допомогою виразних можливостей тіла в контексті сучасної хореографії, сценічного простору, побутових предметів, голосу, реалістичних дій виконавці передавали певні ідеї, почуття, торкалися питань, які мають значення для кожної людини. У виставі висвітлювалися проблеми співіснування та взаємодії людей, особистісних кордонів, втручання у чуже життя, влади та свободи особистості, розглядалися питання впливу суспільної думки на індивіда, боротьби з власними страхами, переконаннями, паттернами.

Перформативне танцювальне мистецтво дало можливість танцівникам існувати у сценічному просторі, висловлювати свої думки, комунікувати з глядачем та не очікувати певної реакції або однозначного розуміння переданої інформації. Головною задачею танцювального експерименту було спровокувати глядача замислитися, відчути, пробудити суб'єктивне бачення з приводу запропонованих тем та питань.

Як активні учасники описаного виду художньо-творчої практики майбутні фахівці знаходили вихід творчої самореалізації, пізнання себе і мали можливість поділитися із глядачами ціннісним досвідом, природними, справжніми реакціями, почуттями або емоціями.

Висновки: узагальнюючи досвід застосування проєктних технологій у викладанні вибіркового дисциплін було встановлено, що ця інноваційна форма найбільш доцільна саме для викладання вибіркового освітніх компонентів, оскільки здобувачі умотивовані на навчання і опанування нових форм; мають з одного боку змогу повністю проявити творчу винахідливість, а з іншого набувають досвід проєктної діяльності через чітку алгоритмізацію дій.

Сяо Гуйян,

Здобувач третього рівня вищої освіти;

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

ФЕНОМЕН МИСТЕЦЬКОЇ ІННОВАТИКИ ТА ЇЇ ЗАПРОВАДЖЕННЯ В ЗАКЛАДАХ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Мистецька освіта, зокрема, музична, натеper знаходиться в стані активного пошуку інноваційних технологій, які можуть бути застосовані саме в процесі музичного навчання. Ускладнення мистецько-освітньої галузі зумовлено наслідками пандемії Covid 19, об'єктивними обставинами застосування дистанційного навчання та інформаційно-комунікативних технологій. Війна на Україні посилила ці вимоги, актуалізувала потребу в мистецьких інноваціях. Натомість в Китаї ця проблема також є актуальною у зв'язку з великим населенням та політикою обмежень відкритого простору задля подолання пандемії.

Мистецька інноватика є проблемою досліджень багатьох вчених. На узагальнену думку О.Ребрової (Реброва, 2019), проблематика мистецької інноватики, зокрема, музичної, здійснюється за наступними напрямками:

– *художньо-комунікативний* напрям (А. Зайцева (2017), Є. Проворова (2010), О.Олексюк, Л.Бондаренко, В.Черкасов та ін. (2019), Ю.Волкова (2016), Ван Яцзюнь (2018), У Іфан (2014));

– *інтерпретаційно-виконавський* напрям (О.Олексюк, М.Ткач, Д.Лісун (2013), М. Демір, 2016), Бай Бінь, 2014; Лі Юе (2018), О.Реброва (2018), Г.Реброва (2019);

– *інноваційно-організаційний* напрям (А.Грінченко (2019), Лі Цзяці (2018), Лю Цзя (2017); Ло Чао (2018); Новська (2015).

Однією з музичних та мистецьких інновацій на сьогодні є проєктно-орієнтоване навчання. Ця інновація відповідно до процесу фортепіанного навчання висвітлює в своєму дослідженні Хе Цзіні (2023).

Мистецька інноватика розуміється нами не лише як шлях застосування інформаційно-комунікативних технологій, але як оновлення форм і методів навчання сучасних учнів початкової мистецької освіти. Це викликано тим, що сучасні діти відрізняються своїми властивостями. Якщо вчителя радять змінювати види діяльності дитини майже кожні 3 хвилини, надавати їй нові завдання в ігровій формі, то в музичному навчанні ця теза ще підсилюється тим, що заняття є індивідуальними, що об'єктивно мають бути застосовані повтори дій, опрацювання навичок, що репертуар не завжди є таким, який цікавий учням. Усе це стимулює викладачів на пошук нових форм мистецької інноватики.

Ми застосовуємо поняття мистецької інноватики, разом з тим орієнтуємося на уроки навчання гри на фортепіано. Це продиктовано тим, що застосування різних видів мистецтва на уроках гри на фортепіано з початківцями надають змогу урізноманітнити процес навчання, зробити його впливовішим на розвиток художньо-образного мислення учнів. З перспективних інновацій, як показує наша практика, є творча партисипація та

проектно-ігрова технологія, включно віртуальні естетико-проектувальні технології.

Література

1. Реброва, О.Є. (2019). Художньо-естетичні інновації мистецької освіти в підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва і хореографії. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського: ПНПУ імені К. Д. Ушинського*. 4. 13-25.

2. Хе Цзіні. (2023). *Формування художньо-проектувального досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки*. (Дис. доктора філософії). Одеса. ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського».

Ірина Герц,

заслужений працівник культури України,
доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К.Д.Ушинського

Ніна Лісовська,

старший викладач
кафедри музичного мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К.Д.Ушинського»

ОСОБЛИВОСТІ БАГАТОНАЦІОНАЛЬНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ

Звернення до культури багатонаціонального українського народу, який зазнав у своїй історії не одне потрясіння, необхідний з погляду багатьох наук: філософії, культурології, мистецтва. У сучасних умовах глобалізації на перше місце виступає нова загроза – як не розчинитись багатьом національним культурам через стирання етнічної самобутності, зберегти свою самобутню культуру, частину багатства духовного життя, яке накопичувалося століттями з часів своєї появи, і не розчиниться серед інших. Будучи одним із стабілізуючих фактів суспільного життя, стійкі традиції національної культури здатні допомогти людині адаптуватися до світу, що стрімко змінюється, особливо дітям і підліткам. Відображаючи життєвий досвід народу, творчо узагальнюючи та осмислюючи його, фольклор є яскравим виразом художньо-історичної пам'яті нації, важливим чинником соціальної екології і в цій якості може сприяти культурному «виживанню» людини. Посилюється значення фольклору у наші дні і для власне хореографічного мистецтва, як арсеналу виразних засобів, та як своєрідного джерела «живої води», що запліднює фантазію художника.

Знайомство з багатством танцювальної творчості народів України і зараз є дієвим засобом ідейно-естетичного виховання підростаючого покоління. Збереження багатств та традицій танцювального фольклору, органічне включення їх у сучасну хореографічну культуру є найважливішим практичним та теоретичним завданням для всіх працюючих у цій сфері фольклористів, балетмейстерів, мистецтвознавців.

Виражена у танці пластичність є важливим елементом формування етнокультурної ідентичності народу. В умовах становлення пластичної культури танець виступає як феномен художньої культури, що формує етнічну свідомість і необхідно розуміти, що танець має безліч проявів, що відображають яскраве, барвисте творіння народу, що є емоційним художнім специфічним відтворенням його побуту, характеру, естетичних поглядів. навколишнього світу.

Закарпаття є справжньою скарбницею танцювального фольклору, що має своєрідне забарвлення, самобутність, зумовлену історією багатонаціонального краю. Народні танці є джерелом сучасного українського хореографічного мистецтва. На Закарпатті побутують танці різних жанрів: побутові, гротескові, героїчні, родинно-побутові, коломийки, тощо. Закарпатці це народ з багатою душею, який уміє радіти, мріяти та зберігати старовинні традиції.

Справжнім ентузіастом закарпатського хореографічного мистецтва був Валентин Ангаров. Хореограф прискіпливо знайомився з фольклорним мистецтвом, володів ґрунтовними знаннями основ народної хореографії, специфікою народних танців різних регіонів України. Хореографічні композиції «Увиванець», «Дубкани-скакуни», «Аркан», «Верховина» ввійшли в золотий фонд репертуару Закарпатського народного хору. Танці відзначаються оригінальною композицією, цікавим малюнком, яскравими образами. В танцях Закарпаття відображається сувора гірська природа, запальний темперамент, іскрометний гумор. У швидких динамічних танцях дівчата поводяться стримано, а хлопці нахваляються своєю спритністю та відвагою.

Вдумливе ставлення до традицій народного хореографічного мистецтва Закарпаття, постійне вдосконалення професійної майстерності характеризує творчість Клари Балог, провідного українського балетмейстера. Ставлячи найрізноманітніші за змістом і формою танці, Клара Балог прагнула досягти чіткості сюжету, віддавала перевагу драматургії хореографічної композиції. Танці «Раковецький кручений», «Вівчарі на полонині», «Бубнарський», та ін., відтворюють побут людей Закарпаття, історію, звичаї та обряди цього краю. В кожному творі талановитої постановниці – органічне поєднання форми та змісту. Образи персонажів наділені характерними рисами, почерпнутими з життя. Зберігаючи колорит народних свят, Клара Балог надавала йому сучасне забарвлення. Збираючи фольклор у найвіддаленіших куточках Закарпаття, балетмейстер виконувала і наукову функцію, що дало змогу зберегти шедеври автентичної хореографії.

Поряд з цим у Закарпатті відзначається значний вплив сусідніх хореографічних культур. У деяких районах Закарпатської області живе чимало

угорців, тому тут побутують угорські танці (чардаш, панта, та ін..) У танці «Чардаш» відтворено національний колорит угорського народу і особливу ритмічну синкоповану структуру танцювальних рухів. Вплив угорського, румунського, словацького фольклору відчувається у всіх рухах Закарпатських танців. В коломийках можна побачити подібність парних положень з угорськими танцями, а різновиди коломийкових рухів прослідковуються в деяких угорських танцях, рухи словацької польки, бачимо в бойківських та лемківських танцях. В закарпатських, особливо долинянських танцях, помітні характерні синкопо утворення. Вплив словацької хореографії, особливо рухів словацької польки, бачимо в бойківських та лемківських танцях.

Зокрема, закарпатський народний танець «Бубнарський» цікавий та оригінальний тим, що від початку до кінця танцівники парами тримають одне одного за праву руку не відпускаючи ні на мить. І тільки наприкінці композиції після удару бубна, роз'єднують руки. У гуцульському народному танці «Вівчарі на полонині» використано фольклор Рахівщини. У цій місцевості урочисті проводи вівчарів на полонину супроводжуються піснями і танцями – своєрідне вшанування працьовитих людей.

Хореографічна композиція «Бойківські забави» відтворює звичаї, танці переселенців-бойків, які у XVIII столітті з'явилися в одному з сіл Закарпаття. А от танець «Чотирянка» складається з чотирьох частин, через те він і отримав таку назву. Це четвериста, увиванець, коломийки, четвертак. За четверистою малюнки створюють по четвіркам. У четвертаку вибивають притаманні для цього танцю синкоповані рухи.

Отже, взаємовплив національних культур різних регіонів України – цілком природна річ, і одна з найцікавіших, але, на жаль, ще малодосліджених проблем. Хореографам необхідно вдумливо, із знанням справи, ставитися до цієї проблеми, бо джерела збагачення танцювальної лексики практично невичерпні.

Але кожен з елементів фольклорного першоджерела повинен бути адаптований до нових умов існування і функціонально виправданий. Фольклор покликаний стати органічним засобом розкриття ідейно-художнього змісту сценічного хореографічного мистецтва.

Танцювальний фольклор є формою збереження та трансляції історико-культурної спадщини. Одночасно він є найбільш стійким проявом та формою традиційної народної культури та народної самосвідомості. У ньому у всій повноті та різноманітті проявляються народне уявлення про прекрасне і належне, непереборну трагічність людського буття, а також повною мірою виражаються віра та національні особливості народу, його досвід та мудрість; формуються архетипи суспільної поведінки людини, його погляди на світ і на нього у цьому світі. Традиційна культура народів багатонаціональної України – явище складне та самобутне. Її коріння сягають у глибину тисячоліть, а специфічні національні риси, з яскраво вираженими локальними субетнокультурними характеристиками, зумовлені історичними співвідношеннями із сусідніми державами та етносами, довготривалою

боротьбою за незалежність та збереження духовності та самодостатності. Нині етнокультура народів України активно існує в трансформованому вигляді та характеризується досить стійкими етнічними компонентами, вивчення та фіксація яких вимагає ретельного всебічного комплексного дослідження з залученням сучасних технічних можливостей, що й обумовлює актуальність культуролого-етнологічних досліджень.

Вивчення побутової етнотрадиції народів України необхідно, як мінімум, не тільки з точки зору збереження фольклорних цінностей, а й у контексті розвитку сучасної культури, оскільки для цих народів етнічне мистецтво є найважливішим джерелом творчості та самореалізації.

На сьогодні, освоєння філософії життя, закованої у танцювальній етнокulturі народів України, має велике значення з погляду формування етнічної толерантності, культури міжетнічної комунікації у полікультурному суспільстві та більш ефективного використання цих ресурсів у системі освіти.

Література

1. Балог, К.Ф. (1998). Танці Закарпаття: Репертуарний збірник. Ужгород: Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ комітету інформації, 1998. 160 с.
2. Герц, І.І. (2009.). Фольклор як засіб розкриття ідейно-художнього змісту сценічного хореографічного мистецтва. *Культура і сучасність: Зб. наук. Праць*. К.: ДАКККіМ, С.157-160.
3. Хланта, І.В. (1994). Пісня над Карпатами: Державний Заслужений Закарпатський хор. Ужгород: Карпати, 85 с.
4. Лісовська Н. Ю. (2021). Теорія та методика народно-сценічного танцю: навчально-методичний посібник для студентів спеціальностей: 024 Хореографія; 014 Середня освіта. Хореографія. 2 – вид. доповнене. – Одеса: ПНПУ імені К.Д. Ушинського, 178 с.

Олександр Федорчак,

*здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
факультет музичної та хореографічної освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Науковий керівник **Сергій Шип,**
доктор мистецтвознавства, професор,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського».*

ПРОБЛЕМА ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИКОРИСТАННЯ ЗВУКОТЕХНІЧНИХ ПРИСТРОЇВ У КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ

***Анотація.** Робота присвячується проблемі вокальної підготовки викладачів музичного мистецтва, самоконтролю, використання*

звукотехнічних пристроїв у вирішенні проблем самоконтролю і корекції вокально-виконавської діяльності майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва.

Формування вокально-слухового самоконтролю, використання звукотехнічних пристроїв у вирішенні проблем самоконтролю і корекції вокально-виконавської діяльності, розглядається як важлива якість майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, яка має розвиватися у процесі навчання в закладі вищої освіти.

Ключові слова: вокальна підготовка, вокально-слуховий самоконтроль, складники самоконтролю, звукотехнічні пристрої, фахова підготовка, майбутні фахівці у галузі музичного мистецтва.

Сучасний розвиток освіти в Україні орієнтується на досягнення нових цінностей, на гуманізацію педагогічного процесу, на формування вміння особистості приймати нестандартні рішення в нових умовах діяльності. Тому одним з головних питань вищої школи є підготовка фахівців, які мають відповідні загальні та спеціальні компетентності. Процес європеїзації освітнього процесу також потребує удосконалення методів і форм навчання. Ці нові тенденції і перспективи мають бути осмислені і розвинуті в методичному відношенні в сфері вищої педагогічної освіти. Зокрема це стосується цілей, форм і методів підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до музично-виконавських дій:

Проблему вокальної підготовки майбутніх педагогів вивчали вчені з різних напрямків. (В. Антонюк, М. Микиша, О. Стахевич), досліджували з аспекту історії та теорії розвитку вокальної культури. В системі фахової освіти зміст навчальних дисциплін вокально-хорового циклу направлений на здобуття студентами теоретичних знань та оволодіння практичними навичками роботи з власним голосовим апаратом, засобами його оптимальної організації та функціонування. Вокальна підготовка передбачає формування важливих фахових компетенцій, вокально-виконавських навичок та умінь. Таких як, постановка правильного вокального дихання, оволодіння способами співацького звуковидобування (звукотворення), якісна дикція та артикуляція, володіння прийомів музичного голосоведіння й фразування, дотримання чистоти інтонування, відчуття ансамблю, реалізація власної манери й стилю виконання. Майбутній фахівець музичного мистецтва є творчою особистістю, який повинен володіти знаннями і методами роботи з дитячим голосом, його розвитком та охороною.

Актуальність дослідження. У сучасних умовах реформи освіти велика увага приділяється питанням підвищення рівня підготовки спеціаліста у педагогічному виші. Істотну частину професійної підготовки музиканта-педагога забезпечують заняття в класі постановки голосу, на яких студент набуває основ свідомого ставлення до свого музичного та співочого розвитку. Підготовці майбутнього викладача музики у класі сольного співу притаманний ряд специфічних рис, насамперед: володіння вокально-технічними та виконавськими навичками, а також уміння аналізувати складові процесу

постановки голосу. Важливим компонентом цього процесу проблема формування вокально-слухового самоконтролю.

Вокально-слуховий самоконтроль ми визначаємо як професійне вміння студентів контролювати процес вокалізації на рівнях фізіологічного відчуття, психологічного переживання і раціонального осмислення. Таке розуміння відповідає професійним вимогам академічної школи сольного співу: чути та коригувати вокальні помилки та співи, розуміти сенс принципу єдності технічного та художнього в співі, відшукувати способи у вирішенні професійних завдань у виконавській роботі над творами. Саме тому формування вокально-слухового самоконтролю у студентів факультету «музичного мистецтва» є одним із найважливіших завдань професійної освіти.

За слушною думкою Н. Овчаренко (2014, с.60), зміст вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва охоплює формування професійних якостей співака-виконавця, його художньо-естетичних смаків, здатності до творчої діяльності в мистецтві. Дослідниця вважає, що підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва має включати ряд таких компонентів: творчо-виконавський, психолого-педагогічний, мотиваційно-смысловий, семіотично-герменевтичний, аксіологічно-культурологічний, організаційно-просвітницький, самовдосконалювальний компоненти. Тобто, за її думкою, вокальна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва це складна система, зміст якої охоплює формування професійних якостей співака-виконавця, його художньо-естетичних смаків, здатності до творчої діяльності в мистецтві.

Формування вокальних компетентностей майбутніх учителів музичного мистецтва – це процес опанування майбутніми фахівцями сукупності вокальних знань, умінь, навичок, здатність до втілення художньо-образного змісту вокального твору на основі досвіду емоційно-ціннісного ставлення до вокального мистецтва. Зокрема, вокальна підготовка передбачає набуття майбутнім викладачем музики навичок дихання, вокалізації, артикуляції, тембрової однорідності, широти діапазону, певних знань (розуміння проблем гігієни голосу, засобів подолання фізіологічних перешкод, "корисного" та "шкідливого" музичного репертуару), умінь (обирати потрібний режим занять, використовувати різні методики оздоровлення, уміння використовувати звукозапис та засоби візуалізації вокального процесу).

Аналізуючи дослідження і методичні рекомендації відомих педагогів щодо постановки голосу, ми бачимо різні точки зору щодо формування самоконтролю в співі. На думку вокальних педагогів (Н. Малишева, Р. Юссон), успішність постановки голосу залежить від уміння співака спиратися на м'язові відчуття, м'язову пам'ять. Відомий педагог вокалу Д. Люш вважає, що основною вокальною якістю є тембр голосу, тому опора має бути насамперед на вібраційні відчуття.

Погоджуючись із думкою вище названих педагогів, ми вважаємо, що виділяти основним одне з перерахованих вокальних відчуттів було б неправильним, оскільки процес співу інтегрує вокальні відчуття в єдиному

професійному вмінні, основу якого становить вокально-слуховий самоконтроль. Л. Дмитрієв у своїй праці «Основи вокальної методики» висловлює думку про значення самоконтролю під час співу, спираючись на вчення академіка І.П. Павлова про вищу нервову діяльність, і показує, що процес співу є подібним до «схеми зі зворотним зв'язком», у якій взаємодіють два роду каналів зв'язку і відповідно два роду сигналів. Одна група каналів несе управляючі сигнали з мозку до виконавчих органів, тобто м'язової системи голосового апарату. Це так званий прямий або виконавський зв'язок. Інша група - це канали зворотного зв'язку, які несуть інформацію про роботу голосового апарату та його стану в даний момент від «чутливих систем» (зорових, слухових, м'язових та вібраційних відчуттів) назад у мозок. Такий зв'язок Л. Б. Дмитрієв назвав «інформаційним» (Л.Б.Дмитрієв 1968).

Аналіз музично-педагогічної літератури показав, що правильна постановка голосу співака залежить від його вміння контролювати свій спів за допомогою слуху, м'язів вокального апарату та вібраційних відчуттів. Складники самоконтролю: вокальний слух, м'язовий самоконтроль, вібраційні відчуття, емоційна виразність. Вокальний слух – головний контролер у співі. Саме від нього залежить сприйняття недоліків голосу та своєчасне їх виправлення. М'язовий самоконтроль – уміння правильно координувати діяльність усіх частин голосового апарату: робота гортані та залучення голосових зв'язок. Це допоможе уникнути втоми й зайвого напруження в м'язах. Вібраційні відчуття, їх наявність означає, що система резонаторів працює правильно. Емоційна виразність – це здатність висловлювати почуття власним голосом. Виконання творів вимагає відповідного внутрішнього емоційного налаштування, без якого неможливо влучно передати зміст.

Суттєву роль у підготовці сучасного викладача музичного мистецтва відіграє самоконтроль як у пізнавальній, так і в музично-виконавській діяльності. Музично-слуховий самоконтроль дає змогу порівняти здатності сприймати, усвідомлювати й оцінювати особисте досягнення. У такій практиці важливо навчитись порівнювати власні виступи й відстежувати можливі зміни, визначати позитивні чи, можливо, негативні моменти своїх виступів (Грінченко, 2018. с. 280).

Які бувають причини погіршення або втрати самоконтролю під час співу:

1. Виконавець чує себе одночасно двома способами: звук доходить до слухового апарату через вушні порожнини та зовні – через вуха. Слухачі чують співака тільки через зовнішній канал свого вуха. Саме тому людина, яка вперше слухає свій звукозапис, наприклад, може не впізнати свій голос.

2. Вокалісти переважно тренуються в одному репетиційному приміщенні. Вони звикають до постійної акустики й, потрапляючи в незвичні умови, не можуть відразу впорядкувати своє виконання.

3. Часто співак-початківець втрачає емоційний самоконтроль через побоювання сцени, надлишкове хвилювання, нервування. Він боїться забути текст, допустити фальшивий тон, зірватися на високій ноті тощо. До речі,

прилюдні виступи за емоційною напругою вчені-фізіологи прирівнюють до екстремальних умов діяльності.

Отже, щоб навчитися зберігати якість звучання в некомфортних акустичних умовах, потрібно:

- Змінювати місце для репетицій, штучно створювати несприятливі акустичні умови для співу, якісь шумові перешкоди.

- Проводити тренінги в некомфортних акустичних умовах, але тільки тоді, коли твори уже достатньо добре вивчені і готові для виконання на сцені.

- Інколи співак не чує своїх недоліків (це називають неповноцінним самоконтролем): не помічає детонації, нечіткої дикції, хибного звукоутворення. Тоді варто виключити зовнішній самоконтроль, а саме - прикрити зовнішнє вухо. Так співак чує себе безпосередньо через внутрішні вушні канали.

Для формування самоконтролю ми пропонуємо використовувати такі методи: уявне проспівування тексту «про себе»; аналіз вокального твору; виконання технічних і художньо-виконавських завдань.

Метод уявного проспівування тексту «про себе» корисно задіяти перед безпосереднім виконанням твору. Під час сприйняття мелодії у співака повинні виникати відповідні рухові відчуття в голосовому апараті. Вони безперервно порівнюються зі слуховим образом, налагоджуючи відповідні координації між слухом і голосом. Усебічний аналіз вокального твору полягає у наступних діях. Прослухавши пісню, вокаліст знайомиться з музичним образом, зазначає особливості фразування, штрихів, нюансів, розподілу дихання, вимови тексту. Уміле виконання технічних і художньо-виконавських завдань. Технічні: дихання, м'язові відчуття, поєднання грудного та головного резонаторів, чистота інтонації, мелодійні звороти тощо. Художньо-виконавські: виокремлення образу твору, розкриття характеру та смислової кульмінації.

Використання звукотехнічних пристроїв доповнюють та розширюють можливості традиційного навчання співу, сприяючи тим самим розвитку та вдосконаленню виконавчої майстерності студентів. Звукотехнічні пристрої, що рекомендуємо використовувати для вдосконалення самостійної роботи студента, зокрема для вокальної підготовки, це: магнітофон, відеоманітофон, комп'ютер, планшет, смартфон, музичний редактор, комп'ютерний синтезатор, мобільні програми для сольного та ансамблевого співу, генератор мінусових фонограм, вокальні тренажери, програми, що діагностують звуковисотність та чистоту інтонування, модулі перевірки знань.

Розглядаючи специфіку та зміст фахової підготовки вчителів музичного мистецтва, важливим вважаємо її розгляд у зв'язку із провідними методологічними ідеями, що дозволяє краще зрозуміти її дійсні проблеми та способи їх вирішення. Згідно сучасних педагогічних концепцій, особливості підготовки складають наступні аспекти: орієнтація на систему цінностей; дотримання принципу культуровідповідності; особистісна спрямованість підготовки; врахування специфіки професійної діяльності вчителя музичного мистецтва, яка має багатоаспектний характер, що й диктує її зміст.

Література

1. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
2. Гаврілова, Л. Федоришин, В. Проблема формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами комп'ютерних технологій у теорії вітчизняної мистецької освіти. Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти : збірник наукових праць, 5, С. 213–245.
3. Даофен Сі. Методика використання інноваційних технологій у підготовці майбутніх учителів музики до співацької діяльності : дис. канд. пед. наук : 13.00.02
4. Маруфенко О. В. Проблеми вокально-педагогічної підготовки майбутніх вчителів музики [Електронний ресурс] / О.В. Маруфенко. – Режим доступу: http://www.culturalstudies.in.ua/sekcija_s_s5_4.php.
5. Тоцька Л. О. Компонентна структура вдосконалення вокальної підготовки студентів – майбутніх вчителів музики. [Електронний ресурс] / Л.О. Тоцька. – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/vchu/N148/N148p113-117.pdf

Лу Сіньюе,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
факультет музичної та хореографічної освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Науковий керівник проф. Сергій Шип

ДИДАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ ДЛЯ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Навчання вокалу – це обов'язковий компонент музично-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. У практиці навчання вокалу важливу роль відіграє вибір навчального репертуару. Навчальний репертуар – це музичні твори, які використовуються у процесі музичної освіти, зокрема у процесі засвоєння майбутнім учителем музичного мистецтва навичок і умінь співу. Отже, перед кожним викладачем вокалу стоїть важливе завдання вибору навчального репертуару. Навчальний репертуар має відповідати кільком вимогам. Він має, по-перше, формувати технічні навички співу, тобто: навички дихання, природного видобування звуку, освоєння широкого співочого діапазону, тембральної однорідності інтонування тощо. По-друге, він має формувати широкий музично-інтонаційний, стильовий і жанровий тезаурус.

По-третє, навчальний репертуар має своєю ціллю розвиток естетичного смаку, образного мислення та художньої культури особистості.

Зазначені функції з успіхом виконують вокальні твори композиторів-романтиків. Особливо високий дидактичний потенціал мають камерно-вокальні твори західноєвропейських композиторів романтичної епохи. Вони мають високі естетичні і художні чесноти. До їх найкращих якостей відносяться: яскрава високо індивідуалізована мелодика, насичена виразними інтонаціями народної пісні; використання ладових систем, притаманних фольклору; витончена палітра нових і оригінальних акордових засобів; використання стильових засобів великого кола демократичних пісенних і танцювальних жанрів (Lied, романс, балада, серенада, коліскова); розвинуті засоби драматизації та театралізації в межах сольного твору; звернення до нових художньо-образних тем і персонажів (сфери фантастичних, архаїчних, орієнтальних, дитячих, еротичних образів) та ін.

Важливим чинником дидактичної корисності музичних опусів європейських композиторів-романтиків є той факт, що стильова епоха романтизму відкрила нові обрії та напрямки розвитку музичної культури. Саме протягом XIX сторіччя відбувався активний процес культурного самоусвідомлення багатьох націй Європи, утворення національних держав, розвитку національного мистецтва, зокрема формування професійних композиторських шкіл на основі традицій національного фольклору. Йдеться, скажімо, про самобутні національні композиторські школи Іспанії, Чехії, Польщі, Норвегії, Росії, Румунії. Навіть народи, які знаходилися у складі великих імперій і знаходилися під значним культурним тиском домінуючої нації, саме в період романтизму і завдяки сприйнятій філософії мистецтва виявили свою художню самосвідомість. Мається на увазі, наприклад: українська національна композиторська школа, представлена творчістю Петра Сокальського, Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича та ін.

Таким чином, знайомство з вокальними творами європейських композиторів-романтиків шляхом перцептивної навчальної діяльності та у процесі оволодіння майбутнім учителем музичного мистецтва професійними навичками і уміннями в класі вокалу чи хору (йдеться про ескізне або добре підготовлене концертне виконання творів) відіграє важливу роль у формуванні загальної та музичної культури музиканта-освітянина. Їх вивчення корисне для формування техніки вокалу; інтонаційного, стильового та жанрового тезаурусу; розвитку естетичного смаку, образного мислення та художньої культури майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Чень Сяюй,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
факультет музичної та хореографічної освіти, ДЗ «Південноукраїнський
національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Науковий керівник проф. Сергій Шип

ПРОБЛЕМА РОЗУМІННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ І МЕТОД ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ

У процесі навчання майбутніх учителів музичного мистецтва нерідко виникають проблеми, пов'язані із здатністю студента зрозуміти художній зміст твору, який він розучує в класі музично-виконавської підготовки. Зокрема, йдеться про вокальну підготовку, яка є обов'язковою для кожного вчителя музичного мистецтва. Основу навчального репертуару в класі вокальної підготовки складають невеликі та не складні твори народної чи професійної композиторської музики. Переважно це твори в жанрах пісні, романсу, балади, аріозо. Більш освічені, культурні, технічно підготовлені студенти можуть опанувати більш складний репертуар, до якого входять оперні, кантатні та ораторіальні арії, рідше – оперні сцени. Окрему частку репертуару складають дуети та інші ансамблі. Незалежно від жанру та масштабу композиції, вокальні твори можуть виявитися складними для недосвідченого виконавця з погляду їх художнього змісту. Це може значно зменшити користь від розучування певних творів, навіть звести нанівець нелегку і тривалу роботу з оволодіння певним вокальним репертуаром.

Головними чинниками нерозуміння, або хибного, поверхового, однобічного розуміння музичного твору звичайно бувають такими: а) виконавець недостатньо знайомий з музичною мовою твору, тобто з його фонетикою, лексикою, граматику, синтаксисом; б) виконавець не розуміє прагматики твору, тобто його культурного призначення, його естетичної спрямованості; в) незрозумілою для виконавця є композиційна логіка твору, принципи зв'язку і взаємодії усіх композиційних елементів, прийоми музичної риторики. Вирішенню зазначених проблем має сприяти музична герменевтика – дисципліна, що спрямована на виявлення художньо-образного смислу музичних творів. Тому дуже часто звукове втілення тексту вокального твору потребує попереднього герменевтичного підходу до форми та змісту цього твору.

Герменевтичний підхід виник в античну добу і розвивався далі як практика розуміння і пояснення релігійних текстів (відомий приклад – герменевтика ранньохристиянських текстів Августина Аврелія). В працях Фридриха Шлейермахера, Вільгельма Дільтея, Георга Гадамера, Поля Рікера герменевтика набула статус і форму філософської науки. В ХХ столітті до герменевтики звернулися педагоги гуманітарних дисциплін. Зокрема, питання герменевтики в музичній освіті досліджували А. Ліненко, Р. Монелле (Monelle),

О. Олексюк, О. Полатайко, О. Реброва, Л. Степанова, Е. Тарасті (Tarasti), Р. Хеттен (Hatten), С. Шип та ін. Особлива значущість герменевтичного підходу в музичній педагогіці обумовлена, по-перше, тим, що музика є найбільш абстрактним мистецтвом в тому сенсі, що вона майже уникає безпосереднього позначення явищ дійсності, її образи мають дуже опосередкований зв'язок із об'єктивною реальністю, її мовленнєвими засобами слугують переважно іконічні знаки та символи. По-друге, класична музика передбачає необхідність перетворення умовних знакових текстів на акустичні форми, що обов'язково передбачає розуміння та інтерпретацію тексту, тобто – герменевтичні дії музикантів-виконавців.

Таким чином, до комплексу необхідних професійних умінь (фахової компетентності), який має бути у кожного вчителя музики, кожного викладача вокально-виконавського мистецтва, входить вміння інтерпретації музичного тексту, яке має дві форми зовнішнього вираження: а) виконавське відтворення звукової форми художнього твору на основі розуміння його смислу; б) риторично упорядкована і доцільна з психолого-психологічної точки зору вербальна інтерпретація смислу твору в освітній практиці.

ЗМІСТ

Федорець, М., Сян Хаоран	ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ В СУЧАСНИХ УМОВАХ	3
Тернова, А.	РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ В ПРОЦЕСІ ЗАГАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ	7
Bersh, A.	MUSICAL VARIETY AS AN ARTISTIC PHENOMENON OF MODERN MASS CULTURE	10
Будаєва, А., Іригіна, С.	ФЕНОМЕН РИТМУ ЯК ПРИНЦИП ОРГАНІЗАЦІЇ СВІТУ ТА ЕСТЕТИЧНА КАТЕГОРІЯ	13
Касьяненко, Л.	ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ	17
Lushtei, E.	JAZZ - MODERN DANCE AS A DIRECTION OF MODERN DANCE	19
Лонська, А.	ARTISTIC DEVELOPMENT OF FUTURE SPECIALISTS USING UKRAINIAN CHORAL ART	21
Новосадова, А.	КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ТА ХОРЕОГРАФІЇ	24
Martyniuk, O.	PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR THE FORMATION OF AUDIO-INTONATION CULTURE OF FUTURE SPECIALISTS IN THE FIELD OF MUSICAL ART IN THE PROCESS OF PIANO TRAINING	26
Торшина, К., Линенко, А.	ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ НАДІЙНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В КЛАСІ ФОРТЕПІАНО	28
Холоденко, Я.	СТРУКТУРНІ КОМПОНЕНТИ ФЕНОМЕНУ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	31
Liulka, A.	IMPLEMENTATION METHODS OF DRAMATURGY PRINCIPLES IN CONTEMPORARY DANCE PRODUCTION: PEDAGOGICAL ASPECT	35
Шкрібтій, Д.	ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВТІЛЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ	39
Сакура, О.	ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ (НА ПРИКЛАДІ ОПАНУВАННЯ АРІЇ «JE DORS SUR LES ROSES» З МЮЗИКЛУ «MOZART L'OPÉRA ROCK»)	41
Удич, М.	АКТУАЛЬНІСТЬ ЗАСТОСУВАННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ ФОРМ НАВЧАННЯ В СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ ОСВІТИ	45
Яцюра, С.	ПОНЯТТЯ МУЗИЧНОГО АФЕКТУ: ЕТИМОЛОГІЯ ТА РОЗУМІННЯ	47
Ян Пенфей	ДО ПИТАННЯ ВДОСКОНАЛЕННЯ У МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ НАВИЧОК ВОКАЛЬНОЇ ОРФОЕПІЇ У ВИКОНАННІ КАМЕРНИХ ТВОРІВ НІМЕЦЬКИХ РОМАНТИКІВ	48

Чжу Юйдань, Осадча, Т.	ФОРМУВАННЯ ТВОРЧИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ	49
Заїменко, М.	ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ІНКЛЮЗИВНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	53
Ситніченко, К.	ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНИХ ЦІННОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	54
Тан Сай	教学大纲及其在提高未来声乐教师自主性中的作用 (СИЛАБУС ТА ЙОГО РОЛЬ У ВДОСКОНАЛЕННІ САМОСТІЙНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ)	56
Подойніцина, К.	ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ СИСТЕМИ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ	57
Казакова, А.	СУТНІСТЬ І КОМПОНЕНТНА СТРУКТУРА ВОКАЛЬНО-МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ	58
Полуніна, О.	ДОСВІД ПРОВЕДЕННЯ МІЖНАРОДНИХ ВОКАЛЬНИХ КОНКУРСІВ ТА ФЕСТИВАЛІВ У ЄВРОПЕЙСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРІ	60
Симонян, В.	ОРГАНІЗАЦІЙНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ ДО ПРОВЕДЕННЯ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ ЗАХОДІВ	62
Халфіна, О.	ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ЛІДЕРСЬКИХ ЯКОСТЕЙ У МАЙБУТНІХ ХОРМЕЙСТЕРІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ	64
Іванкова, Т.	ПОПУЛЯРНІ УКРАЇНСЬКІ ЕТНО-РОК ГУРТИ, ТЕНДЕНЦІЇ СУЧАСНОСТІ	66
Юань Цзінцзе, Клюєва, С.	РОЗВИТОК ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ	68
Чжан Яжу	ОСОБЛИВОСТІ МУЗИКИ БАРОКО В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ГАЛУЗІ МИСТЕЦТВА	70
Алгаєва, Н.	ВІДОБРАЖЕННЯ В МУЗИЧНОМУ ФОЛЬКЛОРІ НАРОДНОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛІНАРІЇ	73
Ці Венхе, Батюк, Н.	АКТИВІЗАЦІЯ УЯВИ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ АКТОРСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З ВОКАЛУ	79
Янь Пен	КОНЦЕПТ «МІЖКУЛЬТУРНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ»	82
Кьон, Н., Усова, Г.	VECTORS OF FORMATION OF ARTISTIC AND STYLISTIC COMPETENCE OF FUTURE VOCAL TEACHERS	83
罗晶 (Ло Цзін)	关于未来声乐教师掌握欧洲声乐艺术的问 (ДО ПИТАННЯ ЩОДО ЗАСВОЄННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА МАЙБУТНІМИ ВЧИТЕЛЯМИ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА)	84

Чалая М. Кьон Н.	ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНІХ ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ	85
Лю Дінцин	ПРИНЦИПИ НАВЧАННЯ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ СТУДІЇ	88
Лі Чжо	ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОЇ ХОРЕОГРАФІЇ	90
Лю Ці	ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ БАЗОВИХ УМІНЬ КЛАСИЧНОГО ТАНЦЮ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ СТУДІЇ НА ПОЧАТКОВОМУ ЕТАПІ НАВЧАННЯ	92
Лі Еньхуй	МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-СЛУХОВИХ УЯВЛЕНЬ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПАННОГО НАВЧАННЯ	96
Yu Qiutong	TO THE PROBLEM OF POLYCOMMUNICATIVE COMPETENCE OF THE TEACHER-CHOIRMASTER	98
Yang Ninchenzi, Bilova, N.	CONTENT OF ARTISTIC AND PERFORMING COMPETENCE OF FUTURE PIANO TEACHERS	100
Zheng Lanyue	THE ROLE OF EMOTIVENESS IN FUTURE ACTIVITIES PIANO TEACHERS	102
Wang Tianyu, Irygina, S.	PROBLEMS OF COMMUNICATION IN THE CHORAL TEAM	103
Midlyar, J. Stepanova, L.	EDUCATIONAL AND METHODOLOGICAL POTENTIAL OF CHAMBER VOCAL LYRICS BY A. KOS-ANATOLSKY IN THE ASPECT OF MODERN TRENDS IN VOCAL PERFORMANCE	106
Бойко, О.	РОЗВИТОК ВІДЧУТТЯ МЕТРО-РИТМУ НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО. «РИТМІЧНІ ІГРИ»	110
Буркацька, І.	ПОЛІКУЛЬТУРНИЙ ПІДХІД В СУЧАСНІЙ МИСТЕЦЬКІЙ ОСВІТІ	113
Deng Xiyue	PROFESSIONAL AND SUBJECTIVE POSITION OF PERSONALITY AS A MULTIDISCIPLINARY PHENOMENON	114
He Jinshi, Novska, O.	THE ESSENCE AND ROLE OF ARTISTIC AND INTERPRETATIVE SKILLS IN THE ACTIVITY OF A PIANO TEACHER	115
Khodot, A.	VOCALIST'S IMAGE AS A SCIENTIFIC PHENOMENON	117
Рало, Г.	ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОГО ПРИЙОМУ ТРЕМОЛО НА ЗВУКОВИСОТНИХ КЛАВІШНИХ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТАХ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ	120
Li Yu Qi	THE ESSENCE AND CONTENT OF THE CONCEPT OF «MUSICAL TASTE»	122
Го Іно	ДО ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ УМІНЬ СТИЛЬОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПАННОЇ ПІДГОТОВКИ	124

Vdovichenko, V., Stepanova, L.	TO THE PROBLEM OF THE FORMATION OF ARTISTRY SKILLS IN INSTRUMENTAL MUSICIANS ABSTRACT	127
Zhao Yujie, Batiuk, N.	METHOD OF FORMING THE ARTISTIC PERCEPTION OF FUTURE MUSICIANS DURING VOCAL TRAINING	130
Сун Їцзін	КИТАЙСЬКА МУЗИЧНА СИМВОЛІКА У СУЧАСНІЙ МУЗИЦІ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРУ ХЕ ЛЮТІНА «ФЛЕЙТА ПАСТУШКА»)	134
Вдовиченко, Ю.	РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА В ФІГУРНМУ КАТАННІ	136
Ван Чень	ФАКТУРНО-СТИЛЬОВІ ВИКОНАВСЬКІ УМІННЯ СТУДЕНТА-ПІАНІСТА ТА ЇХ РІЗНОВИДИ	137
Дубровіна, Є.	РОЗВИТОК ПОЧУТТЯ РИТМУ У ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ	140
Мікулінська, О., Волкова, Ю.	ПРОЄКТНІ ФОРМИ ЯК ОСВІТНІ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНІ ІННОВАЦІЇ НА ВИБІРКОВИХ ДИСЦИПЛІНАХ У ПРОФЕСІЙНІЙ ПІДГОТОВЦІ ХОРЕОГРАФІВ	142
Сяо Гуйян	ФЕНОМЕН МИСТЕЦЬКОЇ ІННОВАТИКИ ТА ЇЇ ЗАПРОВАДЖЕННЯ В ЗАКЛАДАХ ПОЧАТКОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ	146
Герц, І., Лісовська, Н.	ОСОБЛИВОСТІ БАГАТОНАЦІОНАЛЬНОЇ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЗАКАРПАТТЯ	147
Федорчак, О., Шип, С.	ПРОБЛЕМА ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ВИКОРИСТАННЯ ЗВУКОТЕХНІЧНИХ ПРИСТРОЇВ У КЛАСІ ПОСТАНОВКИ ГОЛОСУ	150
Лу Сіньюе	ДИДАКТИЧНЕ ЗНАЧЕННЯ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ ДЛЯ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	155
Чень Сяююй	ПРОБЛЕМА РОЗУМІННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО ЗМІСТУ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ І МЕТОД ГЕРМЕНЕВТИЧНОГО АНАЛІЗУ	157