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

МУЗИЧНА ТА ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА В КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНОГО РОЗВИТКУ СУСПІЛЬСТВА

Матеріали і тези X Міжнародної конференції молодих учених та студентів (18-19 жовтня 2024 р.)

1 том

ОДЕСА 2024

УДК: 37+78+792.8+008-021.1

Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези X Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 18-19 жовтня 2024 р.). — Т.1. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2024. — 353 с. http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/20644

Рекомендовано до друку вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Протокол № 4 від 31.10. 2024 р.

Рецензенти:

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

Білова Наталія Костянтинівна, кандидат педагогічних наук, професор, професор кафедри музично-інструментальної підготовки Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського».

Матеріали і тези друкуються в авторській редакції.

Технічний редактор Ганна РЕБРОВА

©Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, 2024

Олена РЕБРОВА,
доктор педагогічних наук, професор
Державний заклад «Південноукраїнський національний
університет імені К. Д. Ушинського»

МИСТЕЦТВО І НАРАТИВИ НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНОГО ВИХОВАННЯ

Анотація. У статті актуалізовано питання духовно-безпекового середовища. Представлено його потенціал у формування національно-патріотичного виховання молоді. Розглянуто актуальні принципи та педагогічні умови щодо реалізації ефективності процесу національно-патріотичного виховання. Наголошено на необхідності застосувати педагогічний потенціал мистецтва в актуальних питання духовної безпеки за рахунок вивчення, збереження та примноження культурних, мистецьких цінностей Українського народу.

Ключові слова: духовність, духовно-безпекове середовище, національно-патріотичне виховання, культурна спадщина, мистецтво.

Останнім часом слово «безпека» для нас має абсолютно конкретний смисл. На законотворчому рівні слово «безпека» та феномен національно-безпекового середовища актуалізовано Законом України «Про національну безпеку України». Але людина – це не лише жива природня істота, це носій певних суспільно-психологічних властивостей, зумовлених соціокультурними чинниками. Йдеться про такі сфери людини, як когнітивна, комунікативна, аксеологічна, екзестенційна і праксеологічна.

Усі ці сфери особистості функціонують цілісно і системно. Але нерідко в наукових працях виникає поняття духовності особистості. Можна згадати монографію О.Олексюк і М.Ткач «Педагогіка духовного потенціалу» (О.Олексюк, М. & Ткач, 200)). До яких сфер з перелічених відноситься духовність. На нашу думку, до всіх. Але екзистенційна сфера людини найбільш дотична до поняття духовності, оскільки вона охоплює сенс життя, самоствердження людини, її інтенції, і навіть її внутрішньої особистісної філософії.

Приймаючи як даність існування такого феномену як духовність особистості, та домінування безпековості в системі цінностей умовах війни, стає зрозумілим, що людина не може відчувати безпековість однолінійно, оскільки в її сутності є й інші сфери, які також потребують безпеки, тобто збереження. І перш за все, збереження духовної культури свого народу, нації, етносі, громади, та особистості. Недарма на сьогодні в наукових працях все частіше застосовують поняття «духовна безпека», що безумовно кореспондується з феноменом духовної культури.

Відомо, що елементами духовної культури є такі культурні феномени, як-от: звичаї, норми, орієнтації особистості, цінності, інтенції, знання,

інформація, переживання, значення тощо. Щодо галузей знань відповідних до духовної культури, то завжди розглядаються такі, як: міфологія, релігія, мистецтво, наука, філософія.

Духовна безпека – це вже наукова категорія, яка відображена й в наукових статтях. Зокрема, Н.Чупринова уточнює, що Духовна безпека сучасного українського суспільства є стрижнем збереження державності, існування нації, у зв'язку із тим, що саме вона здійснює захист культурно-ціннісного простору країни, підвалин національно-культурної ідентичності народу, національних інформаційних ресурсів від зовнішніх та внутрішніх агресивних впливів (Чупринова, 2020).

Одним з чинників духовної безпековості є відчуття ідентичності з культурним середовища, з цінностями.

Ідентичність тої або тої народності, її цінностей, ментальності абсолютно точно визначаються двома феноменами: мовою і мистецтвом. Саме вони володіють унікальним етнонаціональним ресурсом, сформованим духовністю народу та його цінностями. Особлива увага у цьому питанні приділена народній творчості, зокрема, й фольклору. Трансмісія українського фольклору до європейської культурної спадщини має свою історію та спостерігається натепер.

З погляду мистецької педагогіки помічена закономірність: якщо у творчу діяльність здобувачів включено освітній компонент за змістом українського мистецтва, зокрема, українського танцю, народної пісні, то студенти дуже уважно та з захопленням відносяться до вивчення української ментальності, духовності, традицій. Другим вектором у цьому питанні є нове відчуття належності до цілісної спільноти – до європейської. Визначення та наукова рефлексія свого європейського коріння дуже потрібно українському безпековому середовищу. Традиції і культурні цінності українців знаходять свої культурні схожості і в європейській культурній спадщині. Нагадаємо про відомі українськи колядки, які співає весь світ.

Для нас важливі наші цінності, не лише матеріальні, а й духовні, культурні, мистецькі. Бо це код нашої нації, нашої ідентичності. Це те, що дає впевненість – я нащадок великої, тисячолітньої історії, яку намагалися і намагаються знищити. Наскільки міцна духовність нашої нації, нашої ментальності, культури, що попри все ми існує багато століть, і знищити це просто неможливо.

У переліку української нематеріальної спадщини в ЮНЕСКО – 112 найменувань. І це зі всієї України. Зокрема й Одеської області:

«Культура традиційного вівчарства Бессарабії та знання, пов'язані з ним (Одеська обл.)

Особливості виконання клезмерської музики Подільського (Кодимського) району Одеської області

Знання, вміння та практики, що стосуються приготування та споживання біляївської рибної юшки та ін.» (Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України).

Сучасні події в Україні зумовили переосмислення та нового ціннісного ставлення до національно-патріотичного виховання. Разом з тим, патріотичні наративи інколи носять поверховий характер, з одного боку. З іншого, часто їх застосування сприяють нівелюванню глибинного смислу та сутності патріотизму як сильного романтичного почуття людини, яка спонукає на сильні, мужні дії. Існує також побоювання, що наративи патріотизму застосовуються як кон'юнктурне явище, зумовлене вимогами часу.

Зазначені аспекти духовної безпеки тісно корелюють з завданнями національно-патріотичного виховання молоді. Патріотизм – це глибинне відчуття, яке ефективно формується під впливом мистецтва та цінностей культурної спадщини.

Звертаємо увагу на Наказ МОН від 06.06.2022 №527 «Про деякі питання національно-патріотичного виховання в закладах освіти України та визнання таким, що втратив чинність, наказу Міністерства освіти і науки України від 16.06.2015 № 641».

Цей засадничий документ чітко ставить акценти на принципах національно-патріотичного виховання та індикаторах якості реалізації цього процесу.

Щодо принципах, то вони є актуальними та провідними у галузі мистецької педагогіки та освіти: культуровідповідності, пролікультурності. Останній принцип характеризхується як такий, що сприяє формуванню «…відкритості, толерантного ставлення до відмінних ідей, цінностей, культури, мистецтва, вірувань, зданість диференціювати спільне і відмінне в різних культурах, спроможності сприймати українську культуру як невід'ємну складову культури загальнолюдської». Дещо новим для мистецької педагогіки є принцип поколінної наступності. Але він дійсно відіграє суттєву роль у формування національно-патріотичного виховання та створення умов духовно-безпекового середовища.

Серед рекомендацій в Наказі наголошено на «…створенні умов для популярізації кращих здобутків національної і духовної спадщини, героїчного минулого українського народу, підтримки професійної і самодіяльної творчості» (Наказ МОН № 527). Залучення до обговорення питань національно-патріотичного виховання діячів мистецтва, відомих учених, ветеранів війни.

А індикатором якості процесу формування національно-патріотичного виховання визнано «збільшення відвідуваності здобувачами освіти, закладів, що популяризують культурні та національно-мистецьки традиції Українського народу, а також пам'яток історії, культури…» тощо (Наказ МОН № 727).

Отже, підводячи підсумок, констатуємо, що сучасний соціокультурний простір України характеризується активністю щодо збереження, вивчення, розповсюдження національної культурної спадщини України, що розглядається як ресурс створення духовно-безпекового середовища. Саме

цей процес стає генералізованої умовою ефективності національно-патріотичного виховання молоді.

ЛІТЕРАТУРА

Закон України «Про національну безпеку України» URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/ show/2469-19#Text. 14. Закон України «Про основи національної безпеки» URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/ show/964-15#Text

Наказ МОН від 06.06.2022 №527 «Про деякі питання національно-патріотичного виховання в закладах освіти України та визнання таким, що втратив чинність, наказу Міністерства освіти і науки України від 16.06.2015 № 641».

Національний перелік елементів нематеріальної культурної спадщини України. Отримано з https://uccs.org.ua/natsionalnyj-reiestr-obiektiv/

Олексюк, О. М., & Ткач, М. М. (2004). *Педагогіка духовного потенціалу особистості: Сфера музичного мистецтва: Навчальний посібник.* Київ: Знання України.

Чупрінова, Н. Ю. (2020). Духовна безпека України в контексті викликів сучасності. *Наукове пізнання : методологія та технологія*. 2 (46). С. 53-63. http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/12540

ШИП Сергій,
доктор мистецтвознавства, професор
Державний заклад «Південноукраїнський національний університет імені К. Д. Ушинського»

МУЗИЧНА ПЕДАГОГІКА ЯК ПРАКТИКА, ТЕХНІКА, ТЕХНОЛОГІЯ, НАУКА І МИСТЕЦТВО

Для дослідження самих різних проблем теорії та методики мистецької педагогіки важливе значення має можливість їх аналізу і оцінки з різних точок зору. Перш за все, дослідник має підстави розглядати всю музичну педагогіку (також і будь-яку іншу педагогіку) як багатогранну діяльність, яку можна мислити по-різному.

Перш за все, педагогіка – це різновид **практики**, суттю якої є освіта підростаючих поколінь. З іншого погляду, педагогіка може розглядатися як **техніка**. У сучасному професійному дискурсі техніку розуміють як майстерність, уміння, способи і прийоми дій. Аналогічним чином науковці трактують поняття техніки у відношенні до мистецтва. Техніку, яка добре усвідомлена і приведена до певних понять, правил, інструкцій, називають **технологією**. Найвищий рівень усвідомлення освітньої практики, на якому застосовуються універсальні категорії та методи пізнання, характеризується як **педагогічна наука**. Ці сторони педагогіки вивчені досить повно.

Менш вивченим є підхід до педагогіки як до **мистецтва**. Він нерідко висловлюється в літературі, але переважно не супроводжується доказами, або хоча би поясненнями. Вважаємо, що цей напрямок досліджень педагогіки, особливо мистецької, заслуговує спеціальної уваги. У першому наближенні до проблеми спробуємо накреслити деякі відправні положення. Головним для даного напрямку дослідження слід вважати наступне питання: які властивості діяльності педагога дозволяють охарактеризувати її як діяльність мистецьку? Питання про властивості та ознаки мистецтва завжди було і буде відкритим. Втім, наважимось представити декілька положень, які окреслюють контури теоретичної інтерпретації педагогіки як своєрідного мистецтва.

Мистецтво – це деякі неприродні дії (або, як ми це називаємо – артеакції) та штучні продукти людської діяльності (артефакти). Мистецькі, зокрема музичні та хореографічні педагогічні дії, можливо принципово відрізняти від інших педагогічних дій принаймні за трьома критеріями, а саме: професійною майстерністю, красою та виразністю Ці критерії, звичайно потребують пояснень і доказів. Вони у автор є, і будуть далі представлені педагогічній спільноті у жанрі наукової статті. А поки що зазначимо, що мистецтво педагогіки – не є прерогативою якоїсь категорії «обраних митців». Воно є доступним для кожного вчителя, викладача чи вихователя, і можуть стати практично досяжною ціллю конкретних дій або навіть стилю професійної діяльності освітянина.

Анна КОВАЛЬЧУК
(Україна, Одеса),
здобувач другого рівня освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський національний
університет імені К. Д. Ушинського»
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного
мистецтва і хореографії
Ольга ВОРОНОВСЬКА

ART AS A MEANS OF IMPROVING THE PSYCHOLOGICAL STATE OF PERSONALITY

The article examines the role of art as a tool for improving the psycho-emotional state of an individual in the conditions of modern stressful life. The impact of different types of art on reducing anxiety, developing empathy and self-expression through creative practices is analyzed. Special attention is paid to art therapy as a means of psychological correction and emotional recovery.

Стаття розглядає роль мистецтва як інструменту покращення психоемоційного стану особистості в умовах сучасного стресового життя.

Аналізується вплив різних видів мистецтва на зниження рівня тривожності, розвиток емпатії та самовираження через творчі практики. Особлива увага приділяється арт-терапії як засобу психологічної корекції та емоційного відновлення.

The purpose of the article is to investigate and emphasize the positive impact of art on the psychological state of an individual, in particular its role in reducing stress, increasing emotional stability and self-expression, as well as to demonstrate the value of art therapy as an effective method of psychotherapy.

Relevance: in today's world, where the level of stress is constantly increasing, the search for effective methods of emotional recovery becomes especially important, and art becomes one of the most effective ways to improve the psycho-emotional state of an individual.

The fast pace of life, which cannot be slowed down, causes constant stress. Problems of stress resistance, restoration of strength and emotional stability stimulate the interest of today's scientists and are becoming more and more relevant. In recent years, scientists have increasingly focused their attention on the study of the role of art in the life of an individual from the point of view of psychology (Bystrytska, 2006), physiology (Zaytseva, 2002) and synergetics (Shylina, 2003) in order to understand how art affects the brain and what chemical reactions in the body it triggers. Scientists have come to the conclusion that there is a zone of passive pleasure in our brain, which is activated when a person looks at works of art, so even passive consumption of art, that is, visiting a theater, art gallery, exhibition, listening to music, etc., can reduce the manifestations of stress and help cope with anxiety

Along with the passive consumption of art, there is such a type of psychotherapy and psychological correction as art therapy, which is based on the study and use of the positive influence of art and creativity on the psycho-emotional state of the individual. Art therapy reduces stress, helps to cope with anxiety, improves understanding of one's own emotions and increases confidence (Kornienko, 2017). This type of psychotherapy is a powerful tool for psycho-emotional healing and development of creative potential. The main meaning lies in the process of creativity, and not only in the result. Psychologists recommend art therapy as a means of relaxation and overcoming anxiety, shifting attention to positive emotions from art. In this regard, the use of various types of art is considered very useful for overcoming anxiety and stress:

1. Drawing and painting. Visual art, such as drawing or painting, can help shift your focus away from stress and focus on creativity. It can be a form of meditation or self-expression.

2. Music. Listening to music can affect a person's mood and emotions. Choosing soothing music or playing musical instruments can help relieve stress and calm the nervous system (Levitin J. Daniel, 2007).

3. Dance is a great way to feel the movement and energy of your body. It can be not only entertainment, but also a form of physical expression that helps release tension and stress.

4. Literature and writing. Reading or writing can be a way to distract yourself from problems and worries. Empathizing with characters or putting your own thoughts and emotions on paper can be refreshing and enlightening.

5. Theater and drama. Performing in a role or watching a performance can help not only to detach from everyday problems, stresses and experiences, but also to develop the capacity for empathy and compassion.

6. Cinematography. Cinema, as well as literature, gives an individual the opportunity to immerse himself in the world of fantasy heroes. This gives an opportunity to distract yourself from the anxious and stressful everyday life, discover a new reality for yourself and set new goals. Thanks to the reinforcement of the film story with sound accompaniment through the involvement of visual stimulation (that is, at the same time, various organs of perception are involved), a significant impact on the emotional state of the individual is achieved.

7. Photography and video. Filming or taking photos can be a great way to capture the beauty of the world around us and express our own feelings and emotions.

No matter what kind of art is chosen, it is important to find the one that impresses the most and helps a person feel better. The technique of involvement in the creative process, that is, immersion in dancing, listening to music, photography or any other types of creativity, is effectively used to get rid of psychological tension and stress.

Recently, such a scientific field as neuroesthetics (from English Neuroesthetics) appeared in the modern world. Neuroaesthetics studies the neurophysiological and psychological foundations of the perception of aesthetic experience (Karpov, 2022). She combines neurobiology, psychology and aesthetics to study the brain's response to artistic stimuli. Neuroaesthetics analyzes how various forms of art (painting, music, dance) affect the psyche of an individual, and also helps to identify effective aspects of the positive impact of art that reduce stress and improve a person's psychological state. Among such aspects, the following can be distinguished:

1. Emotionality. Any individual can express his feelings through any form of art. This allows her to be aware of and make sense of her emotions, which improves her emotional balance and facilitates emotional exchange.

2. Relaxation. An atmosphere of calm can be created with the help of visual and sound stimuli (looking at pictures, listening to music, etc.). Such a method helps to redirect the individual's attention to the consumption of art, thanks to which a therapeutic effect occurs.

3. Self-expression, that is, the opportunity to express one's own creative ideas through art, contributes to the increase of self-esteem, self-awareness of the individual and its self-affirmation. That is, through the manifestation of his creative

potential, a person is freed from his insecurity, internal horrors that caused tense psychological states.

4. Empathy and socialization. Art provides an opportunity to dive into the inner world of another person, to feel and understand their horrors and experiences. In addition, communication with other participants while attending theater performances, exhibitions or any other events makes it possible to maintain old and create new social ties, which also helps to reduce anxiety and loneliness.

5. Inspiration. Art can encourage deep thinking about the meaning of life, the surrounding world, eternal values, inspire new creative ideas and promising goals, which contributes to the development and growth of individuals, helps to survive difficult times with dignity and faith in the future.

Some types of art (music, point painting, etc.) can also be used as meditative practices for relaxation and combating stressful conditions through the use of fine motor skills and a sense of rhythm.

Each person has an individual reaction to art, therefore the effectiveness of the psychological influence of certain forms of creativity depends on individual preferences.

Viewing works of art, visiting various exhibitions can be a means of relaxation, rest and recovery. Inspiration from talented works, awareness of their beauty and harmony help to cope with everyday routine, worries and negative situations, which provides at least a temporary refuge from stress.

Indeed, art is a very powerful emotional, therapeutic and transformational potential that can be effectively used to alleviate difficult emotional states, get out of stressful situations and build self-confidence, purposefulness, physical and psychological health.

Stresses and everyday troubles and difficulties can cause physical, emotional and spiritual exhaustion (Naugolnyk, 2005). During the use of art therapy, there is a redirection of psycho-emotional processes from the sphere of the rational to the creative-emotional plane. At the same time, there is a rethinking of values, the ability to express oneself increases, and the self-esteem of the individual increases. Negative emotions can be reflected in a perceptible form, change and level and, as a result, the individual feels relief due to the removal of accumulated emotional and psychological tension.

Conclusions: Art, in its various forms, is a powerful tool for stress relief, emotional recovery, and mental health enhancement. Art therapy and neuroaesthetics confirm that active and passive involvement in art can significantly alleviate emotional states and contribute to the development of confidence and harmony in an individual's life.

LIST OF REFERENCES

Бистрицька С. О. (2006). Характеристика рухових якостей танцівника з точки зору фізіології. *Друковане слово*, 20(3), 112-114.

Зайцева Т.В. (2002). *Теорія психологічного тренінгу. Психологічний тренінгяк інструментальне дійство.* СПб.: Речь, М.: Смысл.

Карпов В. В. (2022) Нейроарт як естетичне перетворення світу реальності. *Український мистецтвознавчий дискурс*, 2, 16-26.

Корнієнко І. О. (2017). *Психологія опанувальної поведінки особистості* (монографія). Мукачево: РВУ МДУ.

Наугольник Л.Б. (2005). *Психологія стресу* (підручник). Львів: Львівський державний університет внутрішніх справ.

Шиліна О.О. (2003). Хореографія як синтетичний вид мистецтва. *Молода мистецька наука України* (збір. наук. праць), 4, 115-116.

LevitinJ.Daniel (2007). *ThisIsYourBrainonMusic: TheScienceof a HumanObsession.*NewYork: Plume (Penguin).

ZHENG PEIXI
Ukraine, Odesa, Ushinskyi University
second (master's) level of education
Liudmyla STEPANOVA
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department
of Musical Art and Choreography

FORMATION OF ARTISTIC SKILLS AS A TASK OF VOCAL TRAINING OF FUTURE BACHELORS OF MUSICAL ART

The article is devoted to the problem of improving the quality of performing artistry of future bachelors of musical arts in the process of vocal training. Attention to this aspect of the training of vocal students is based on the understanding of the role of musical art as a powerful means of influence on the education of spirituality and improvement of performance skills.

Keywords: musical art, musical and pedagogical education, bachelors of musical art, artistic skills, vocal training.

ФОРМУВАННЯ АРТИСТИЧНИХ УМІНЬ ЯК ЗАВДАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена проблемі підвищення якості виконавського артистизму майбутніх бакалаврів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Увага до даного аспекту підготовки студентів-вокалістів базується на розумінні ролі музичного мистецтва, як потужного засобу впливу на виховання духовності та удосконалення виконавської майстерності.

Ключові слова: музичне мистецтво, музично-педагогічна освіта, бакалаври музичного мистецтва, артистичні уміння, вокальна підготовка.

The urgency of the problem. Preparing future bachelors of musical art for performing and pedagogical activities are the foundations for the aesthetic-intellectual and spiritual-moral development of society. Since graduates of artistic and pedagogical higher in the course of stage-performing and vocal-pedagogical activity actively perform educational and educational functions. Thus, educational institutions face the task of developing appropriate methodological support. Stage performance is an obligatory form of professional activity of the student-vocalist, the main goal and incentive for the realization of his creative potential.

The key concept of our research is "the artistic skills of future bachelors of musical art." It is important to note that this qualification provides ample opportunities for the future profession. Graduates often choose a profession: singer, chorister, vocal teacher, leader of a musical group, figure in the educational sphere, artist of musical theater. Such a variety of professional paths requires a bachelor of musical art not only a high level of performing skills, but also a wide range of knowledge, skills and abilities, including artistic skills. So the starting point of our research is the belief that the future bachelor of musical art as a future vocalist or vocal teacher should be able to artistically embody the artistic image of the vocal work in their own vocal performance and develop artistic skills in their students.

Presentation of the main material. A theoretical review of the literature showed that the concept of "artistry" is interpreted differently in different scientific disciplines. Philosophers such as Hartmann, Maritain and Sartre regard artistry as an expression of aesthetic value and a particular form of human activity. Aesthetics, in particular Bakhtin, Guliga and Artaud, associate artistry with the aesthetic function of art. Such a variety of approaches indicates the versatility and relevance of this concept. In psychological research (E. Bern, K. Steiner), artistry is seen as the engine of creativity and personal development of a person, as a tool of self-expression that allows a person to release his inner experiences and creative potential through the creation of artistic images as the ability of a person to flexibly adapt to changing life situations and perform various social roles.

In artistic pedagogy, there is an opinion that artistic skills play a key role in the pedagogical process, since they allow not only to deeply penetrate the essence of an artistic work, but also to effectively convey this understanding to others. According to L. Grin, the vocalist-teacher is of great importance... "the ability to imbue with the content of the work and various means of artistic influence, the ability to force listeners to perceive the artistic value of the work" (Grin, 2024, p. 72).

According to Chinese scholars, artistry provides a high level of embodiment of the artistic image and allows the artist to identify the uniqueness and value of his chosen artistic means (Wang Chen, Wang Shanhu).

The problem of artistry in vocal art is the subject of many scientific studies. Scientists are trying to determine which characteristics of voice, diction, stage behavior form the basis of artistic performance. Studying the history of vocal art, we are faced with many examples of outstanding singers, each of whom had his

own unique artistic handwriting. Unforgettable images of Montserrat Caballe, Maria Callas, Enrico Caruso, Luciano Pavarotti, Galina Vishnevskaya, Nikolai Hmyrya, Maria Zankovetskaya, Solomiya Krushelnitskaya, Bela Rudenko and many others still inspire new generations of performers. The combination of high artistry with perfect vocal technique created a unique phenomenon: singing filled with unsurpassed charm and energy. It is thanks to this that the performances of such outstanding vocalists as V. Antonyuk, V. Vanslov, L. Gorelik, B. Gnid, P. Golubev and others had such a powerful influence on the public.

In the tutorial, L. Grin notes the importance of artistic skills for the vocalist-artist. According to the author, the ability to subtly, convincingly and artistically convey to the audience their emotions and feelings can compensate for such shortcomings as a small range of the vocalist or the lack of extraordinary voice abilities. Therefore, a competent vocalist must possess a variety of acting techniques, thanks to which one can... "achieve an extraordinary power of influence on the listener" (Grin, 2024, p. 72).

In the context of our study, Wang Chen's developments, which are devoted to a comprehensive analysis of vocal and performing artistry, attract attention. According to the scientist, vocal-performing artistry is a multifaceted phenomenon that covers not only the technical aspects of vocals, but also a deep understanding of the musical work, the ability to creative interpretation and the ability to interact with the audience. It is this complex vision, according to Wang Chen, that allows the singer to achieve a high level of artistic perfection and adequately convey the artistic and semantic meaning of a musical work through the prism of his own individuality.

In the works of M. Sukholova it is proved:... "the formation of artistry is a complex, multi-vector process, the basis of which is the improvement in the performer-vocalist of the ability to comprehend the idea of the author of the work," penetration "into his feelings, reflections and experiences, solving the meanings inherent in the works, the ability to their personal artistic interpretation, the use of the" hero "in the image and its embodiment by perfect performing and technical techniques and means of performing expressiveness" (Sukholova, 2016, p. 112).

Conclusions. Thus, the study of scientific works devoted to our topic confirms that among the key qualities of the future specialist in the field of musical art, "artistry" is recognized as the most important professional characteristic for both the singer and the vocal teacher. Analyzing the phenomenon of artistry, researchers consider it as a defining personality trait, characterized by a high level of skill, which is based on natural. Analyzing the phenomenon of artistry, researchers consider it as a defining personality trait, characterized by a high level of skill, which is based on natural talent, systematic work on stage skills and readiness for sincere emotional return.

In order to comprehensively study the phenomenon of "artistry of future bachelors of musical art," the following studies were aimed at identifying and analyzing its structural components, determining pedagogical conditions and methods for forming the skills of artistry of vocal students.

LIST OF REFERENCES

1. Van, Chen′ (2016). Formuvannya vokal′no-vykonavs′koho artystyzmu studentiv mahistratury u muzychno-pedahohichnykh VNZ. Nauka i osvita. 2016. № 6. S. 65-70.
2. Hryn, L. O. (2024). Teoriya vokal′noyi pedahohiky : navchal′nyy posibnyk dlya zdobuvachiv stupenya vyshchoyi osvity bakalavra spetsial′nosti «Stsenichne mystetstvo» osvitn′o-profesiyna prohrama «Teatral′ne mystetstvo». Zaporizhzhya : Zaporiz′kyy natsional′nyy universytet. 135 s.
3. Sukholova, M. A. (2020). Znachennya artystychnosti u formuvanni imidzhu vykonavtsya-vokalista. Naukovyy zhurnal «Innovatsiyna pedahohika». Vydavnychyy dim «Hel′vetyka». 2020, № 23. T. 2. S.110-113.

ХЕ СЯО,
Здобувач другого рівня освіти
Державний заклад «Південноукраїнський національний університет імені К. Д. Ушинського»
Наталія АШИХМІНА,
кандидат педагогічних наук, доцент

МОТИВАЦІЙНО-ЦІННІСНЕ СТАВЛЕННЯ ДО ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ

Анотація. *У статті авторами зроблено припущення, що основною пропозицією оновлення освітньої системи є перехід до ціннісно-орієнтованої парадигми, що обґрунтовується еволюцією педагогічної думки та необхідністю поєднання традиційних і інноваційних підходів. Представлено аналіз проблеми формування мотиваційно-ціннісного ставлення до вокальної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. З'ясовано, що мотиваційно-ціннісне ставлення до вокальної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва є результатом їхнього прагнення до професійного самовизначення, що відображається в ціннісному виборі та проектуванні індивідуальної траєкторії вокального розвитку.*

Ключові слова: *мотиваційно-ціннісне ставлення, майбутні бакалаври музичного мистецтва, вокальна підготовка.*

Annotation. *The authors of the article suggest that the primary proposal for updating the education system is the shift toward a value-oriented paradigm, justified by the evolution of pedagogical thought and the need to combine traditional and innovative approaches. The article presents an analysis of the problem of forming motivational and value-based attitudes toward vocal training among future bachelors of musical arts. It is established that these attitudes are the result of the students' desire for professional self-determination, which is reflected*

in their value choices and the shaping of their individual trajectories in vocal development.

Keywords: *motivational and value-based attitude, future bachelors of musical arts, vocal training.*

Сучасні зміни в економічній, соціальній та духовній сферах України й Китаю, поряд із втратою колишніх цінностей і формуванням нових, суттєво впливають на розвиток освіти, яка нині перебуває у кризовому стані, особливо через воєнні події в Україні. Одним із важливих напрямів розвитку освітньої сфери є перехід до ціннісно-орієнтованої парадигми. Така зміна зумовлена еволюцією педагогічної думки, яка сприяє переходу від однобічного сприйняття освіти як універсальної цінності до її комплексного розуміння. Дотримання цього напряму потребує розробки системи концепцій, яка б гармонійно поєднувала традиційні підходи з інноваційними освітніми процесами.

У ринкових умовах мотиваційно-ціннісне ставлення до професійної діяльності значною мірою визначається прагненням до успіху, конкуренції та професійної досконалості. Це свідчить про домінування матеріальних аспектів над духовними. Духовно-моральна складова професії, зокрема в контексті підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва, часто залишається поза належною увагою.

Проблема цінностей широко представлена в науковій літературі. Це поняття, що є ключовим для нашого дослідження, розглядається з різних позицій: філософії, соціології, педагогіки, психології. Вагомий внесок у розробку заявленої проблеми здійснили В. Віндельбанд, Дж. Дьюї, А. Маслоу, К. Роджерс, М. Шелер та інші.

У галузі мистецької освіти накопичений чималий досвід із вивчення різних аспектів фахової підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва (Г. Падалка, О. Реброва, О. Ростовський та ін.). В. Дряпікою присвячено свої дослідження теоретичним та практичним аспектам становлення ціннісних орієнтирів у майбутніх учителів мистецтва. У свою чергу, О. Плохотнюк звернено увагу на процес формування професійно-ціннісних настанов у студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності.

У контексті зазначеної проблеми категорія цінностей виступає як важливий орієнтир, на основі якого здобувач вищої мистецької освіти формує своє розуміння художньо-освітньої та професійної реальності. З методологічної точки зору, актуальність розгляду проблеми ціннісного ставлення майбутніх бакалаврів музичного мистецтва до вокальної підготовки, як системи мотиваційно-ціннісних настанов, виправдана тим, що такий підхід забезпечує теоретико-методологічні основи для подальшого емпіричного аналізу структурних компонентів цього феномена, враховуючи його специфічні особливості.

Важливим аспектом є дослідження проблеми формування мотиваційно-ціннісного ставлення до вокальної підготовки через практичні канали

діяльності, які дозволяють здобувачеві вищої мистецької освіти реалізувати свою професійну спрямованість у процесі навчання вокалу.

З іншого боку, такий підхід дозволяє глибше розкрити ціннісний аспект вокальної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. Оскільки існує тісний зв'язок між ціннісними орієнтирами та практичною діяльністю в контексті формування мотиваційно-ціннісного ставлення до вокальної підготовки, можна стверджувати, що дослідження цього феномена базується на діяльнісному підході.

О. Плохотнюк, аналізуючи аксіологічні аспекти музично-виконавської діяльності майбутніх фахівців у галузі музичного мистецтва, підкреслює, що ціннісне ставлення є фундаментальними елементами, які визначають цілісність особистості. Вони впливають на формування професійно-педагогічних цінностей, зокрема музичного виконавства, сприяють професійній стабільності й створюють основу для успішної педагогічної та виконавської діяльності [2].

На думку В. Дряпіки, художньо-педагогічний аспект формування ціннісного ставлення майбутніх фахівців до професійної діяльності полягає в тому, що через цілеспрямований освітньо-виховний процес справжні цінності повинні не лише усвідомлюватися, але й сприйматися як особисті потреби, інтереси та ідеали, які мотивують студентів до активного засвоєння, створення й реалізації цих цінностей у різних сферах їхньої діяльності [1].

Особливу увагу слід звернути на те, що мотиваційно-ціннісне ставлення до вокальної підготовки у майбутніх бакалаврів музичного мистецтва має індивідуальний характер. Кожен студент розподіляє свій час і зусилля по-своєму між різними аспектами вокальної підготовки. Існують значні індивідуальні відмінності як у розумінні важливості виконавської діяльності, так і в її ціннісному наповненні. Наприклад, одні студенти зосереджуються на розвитку вокально-технічних навичок, прагнучи досягти віртуозності, в той час як інші акцентують увагу на художньому самовираженні та вдосконаленні образного мислення.

Художньо-педагогічний аспект формування мотиваційно-ціннісного ставлення до вокальної підготовки полягає в тому, що під впливом спрямованого виховного процесу справжні цінності мають перетворитися для майбутніх бакалаврів музичного мистецтва у живий досвід, повинні ствердитися їхні власні потреби, інтереси, ідеали та художньо-естетичні вподобання. Ці елементи будуть стимулювати студентів не лише до освоєння, але й до активного творення і реалізації цінностей у всіх сферах їхньої майбутньої професійної діяльності.

Виходячи з цього, можна зробити висновок, що мотиваційно-ціннісне ставлення до вокальної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва є результатом їхнього прагнення до професійного самовизначення, що відображається в ціннісному виборі та проектуванні індивідуальної траєкторії вокального розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дряпіка В. І. Теорія і практика формування ціннісних орієнтацій вчителя музики: навчальний посібник. Київ-Ужгород : Ліра, 2000. 340 с.

2. Плохотнюк О. В. Формування професійно ціннісних орієнтацій студентів мистецько-педагогічних спеціальностей у процесі музично-виконавської діяльності: автореф. дис….канд. пед. наук: спец. 13.00.04. Луганськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2009. 22 с.

CHEN YINTSIN,
Nataliia ASHYKHMINA
(Ukraine, Odesa, State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»)

REFLECTIVE PERSONALITY CULTURE: INTERDISCIPLINARY ASPECTS OF UNDERSTANDING

Today, it is not enough to simply increase the volume of knowledge and skills that a future specialist must possess; it is essential to develop their ability to transform their future professional activities into a subject of awareness and reflection. What matters most is not how much they know, but how they think and how they arrive at decisions. Without this, it is impossible to actualize a person's creative potential, internalize professional values and accept them as personally significant, reflect on their acquired professional experience, and pursue its improvement and innovative development.

At the same time, practice shows that the existing system of professional training for future bachelor's and master's degree students in musical arts does not focus on a targeted and purposeful effort to cultivate a reflexive culture among students.

After examining the philosophical, psychological, and pedagogical aspects of understanding the phenomena of reflection and reflexive culture, we concluded that the phenomena of «reflection» and «reflexive culture» are interconnected but not identical.

Reflection is an «innate» human ability for self-analysis, self-evaluation, self-control, and so on, which implies its natural «activation» under certain personal and socio-professional conditions.

Reflexive culture, on the other hand, is a personal construct acquired through education, professional development, and activity.

It is formed through various forms of specialist training, with its intentional cultivation facilitating the activation of the reflexive potential of a developing personality, re-evaluation of professional and personal experiences, and expansion of both the current and potential fields of reflection in professional activities.

LI LANZHU
(ЛІ ЛАНЬЧЖУ)
Ukraine, Odesa,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
second (master's) level of education
Ganna REBROVA
Candidate of Pedagogical Sciences

FUNCTIONALITY AND MODERN ASPECTS OF THE DEVELOPMENT OF FOLK-SONG CREATIVITY

Annotation. The article reveals the peculiarities of folk-song creativity as a segment of folklore, which plays in society the functions historically performed by art in the socio-cultural space. Some of them are concretized and all the most relevant ones for the educational process are summarized, in particular, the teaching of singing folk songs.

Keywords: folklore, function, socio-cultural space, folk-song creativity

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ТА СУЧАСНІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ НАРОДНО-ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ

Анотація. У статті розкрито особливості народно-пісенної творчості як сегменту фольклору, який відіграє в суспільстві функції, які історично виконувало мистецтво в соціокультурному просторі. Конкретизовано окремі з них та узагальнюються всі, найбільш актуальні для освітнього процесу, зокрема, навчання співу народно-пісенної творчості.

Ключові слова: фольклор, функція, соціокультурний простір, народно-пісенна творчість

The functions of art is a question that is always relevant both in pedagogical sciences, in particular, teaching art, and in the field of art history. Such historically recognized functions as: aesthetic, cognitive, educational, educational, communicative, suggestive, entertaining and others are known. But it is important to point out that this or that function is actualized in this or that era, time-space location.

The current stage of development of the socio-cultural space is characterized by the use of art in its therapeutic, ethno-mental and dialogue-cultural potential. Globalization processes exacerbate the issues of cultural ties, cultural connections and understandings, and on the other hand, these trends exacerbate the issues of national self-identity, national dignity and reflection of historical values and traditions.

The latter, of course, actualizes the question of the functionality of folklore as a synthesized form of art, which is created by the people themselves. Folk-song creativity belongs to the cultural folk heritage of mankind. It also, like other types of art, has its own functional areola. Born in ancient times, folklore has always

helped people in their lives: in harvesting, in hunting, in celebration, rest, and in hard work.

Currently, the most popular type of folklore is folk song creativity. It also vividly shows the peculiarities of this or that national culture. Song-storytelling in China is an ancient genre that is currently being revived as a national cultural heritage of China.

It is interesting that for the revival of such a genre, when a singer-reader talks about some interesting historical events accompanied by musical instruments, appropriate musical instruments are needed. But the information about them has already disappeared, they simply do not exist. Therefore, their sounds are replaced by modern ones.

Chen Han (Чень Хань, 2021) clarifies the features of folk song creativity as folklore, she writes that "folk song creativity is an inexhaustible repository of aesthetic, moral, worldview, utilitarian experience of hundreds of generations, a reflection of the culture of the people"(p. 122).

The historical aspect of the development of folk song creativity in the paradigm of functionality is presented in the work of L. Bilozub (Білозуб, 2017). The mentioned work indicates the legacy of H. Vashchenko regarding the study of Ukrainian folk songs from the time of Kyivan Rus. In particular, it is emphasized that "...cultural and mental values are concentrated in it: deep patriotism, love and respect for parents and one's kind, love and friendship, awareness of human honor and dignity, love of work, invincible desire for freedom and hatred of slavery, faith in God" (Білозуб, 2017, p. 47).

A. Starozhuk also examines in detail the peculiarities of folk-song creativity as folklore, in particular, three groups of criteria are highlighted: "...dramatic, reflecting the role aspects of the work, dialogues, etc.; epic, indicating ancient genres, including dumas, epics, ballads, etc.; lyrical, which indicates the presence of household songs in folklore" (Старожук, 2014, p. 15). Based on the study of the presented research, we indicate the presence of folklore genre variety: drama, epic, lyric. On the basis of the above, we emphasize the genre-forming function of folklore in general, and folk-song creativity, in particular.

An important function of folk-song creativity is its ethno-mental function. Den Diven (Дівень, 2023) points out that this type of creativity is influenced by "...the national style, which reflects the peculiarities of the mentality, temperament of the ethnic group...) (Дівень, 2023, p. 44), this is manifested precisely in the means of musical expression: metro-rhythm, intonations, dance movements. They reflect the labor process, customs, "...established intonation, genre and vocal-performance traditions, preservation of elements of syncretism, etc." (Дівень, 2023, p. 44).

Yu. Kaplienko-Ilyuk (Каплієнко-Ілюк, 2023), examines the folk-song creativity of Bukovinians and applies the concept of "multinational folklorism". She introduces this term in view of the fact that different peoples can live in a certain territory, which historically ended up here and support their folk art and cultural traditions.

Polynational folklorism is characterized by "...folk songs and dance genres - a whole range of calendar and ritual songs, as well as song-and-dance kolomyiks (Каплієнко-Ілюк, 2023, p. 88), which developed specifically in Bukovina, as a region with different peoples who have folklore features.

Considering the potential of folk rock, Tian Jinghao and G. Rebrova (Тянь Цзінхао & Реброва, 2022) point out that it is folk rock that becomes such a means of folklore art that stimulates young people to become interested in the folk songs of other nations. "The basis of folklore musical material is always authentic singing, intonations accompanied by folk instruments and other national and cultural attributes," the authors write (Тянь Цзінхао & Реброва, 2022).

It is the interesting combination of folklore material with the style of rock performance that becomes interesting for the youth of different countries of the world, which creates a certain content of valuable intercultural ideas (Тянь Цзінхао & Реброва, 2022, p. 149-150). The above mentioned makes it possible to consider the presence of one more function of folk song creativity relevant for the modern world – globalization. But there are also specific functions of folk song creativity in comparison with other types of art.

Conclusions. The analysis of scientific research allowed us to ascertain the presence of such functions of folk-song creativity as: ethno-pedagogical, aesthetic, national-consolidation, cognitive, social-adaptive, genre-forming, axeological, communicative, creative-developmental, multinational, entertaining and even globalization functions.

LIST OF REFERENCES

Білозуб, Л. М. (2017). Народна пісні у творчості українських композиторів. *Наукові записки. Серія Педагогічні* (157). С.47-50.

Каплієнко-Ілюк, Ю. (2023). Народнопісенна творчість буковинців як явище полінаціонального фольклоризму. *Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 60, том 2.* С. 84-89.

Сторожук, А. (2014). *Народнопісенна лірика Східного Поділля як фольклорна традиція: записи і коментарі: навчально-методичний посібник*. Вінниця, ТОВ «Нілан-ЛТД». 272 с.

Тан, Цзіньхао, Реброва, Г.О. (2022). Фольк-рок як засіб формування полікультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 14-15 жовтня 2022 р.). Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського*. С.148-151.

Чен, Хань. (2021). *Методика підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до формування національної культури школярів засобами народно-пісенної творчості.* (Дис. доктор філософії). Отримано з https://pdpu.edu.ua/doc/vr/2021/chenhan/dis.pdf

Oleksandra MILIHLAZOVA
Ukraine, Odesa, Ushinskyi University
Second (master's) level of education
Liudmyla STEPANOVA
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department
of Musical Art and Choreography

TO THE DEFINITION OF THE ESSENCE OF THE CONCEPT OF "MUSICAL LOGORITHMIC" AND ITS ROLE IN THE DEVELOPMENT OF PRESCHOOL CHILDREN

The article presents definitions of the terms "logarithmic" and "musical logarithmic" available in the scientific literature. Different views of scientists regarding the identification of the most important and influential logometric methods, which should be the basis of logarithmic methods and determine the leading vectors of classes with preschool children, are considered.

The importance of introducing musical logorhythms in classes with preschoolers for their artistic and aesthetic development is noted. Musical logorhythm is defined as a valuable tool of educational work, which performs a social-communicative function, contributes to the regulation of behavior, the development of interpersonal relationships, and increasing the self-esteem of children.

Key words: logrhythms, musical logrhythms, preschoolers, logrhythmic methods, logrhythmic exercises.

ДО ВИЗНАЧЕННЯ СУТНОСТІ ПОНЯТТЯ «МУЗИЧНА ЛОГОРИТМІКА» ТА ЇЇ РОЛІ В РОЗВИТКУ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

У статті представлено наявні в науковій літературі визначення понять «логоритміка» і «музична логоритміка». Розглянуто різні погляди науковців щодо виокремлення найважливіших й впливових логометричних методів, які мають полягати в основі логоритмічних методик і визначати провідні вектори занять з дітьми дошкільного віку.

Зауважується на важливості впровадження музичної логоритміки на заняттях з дошкільниками для їх художньо-естетичного розвитку. Музична логоритміка визначається цінним інструментом навчально-виховної роботи, яка виконує соціально-комунікативну функцію, сприяє регулюванню поведінки, розвитку міжособистісних взаємин та підвищенню самооцінки дітей.

Ключові слова: *логоритміка, музична логоритміка, дошкільники, логоритмічні методи, логоритмічні вправи.*

The urgency of the problem. Musical logorhythmics is an important tool in the development of the child, it improves their speech, motor and cognitive

abilities. But it is important that by means of logorhythmics it is possible and necessary to develop preschoolers in the artistic and aesthetic direction. Pedagogical practice and scientific searches of outstanding figures of the pedagogical field are devoted to this problem: E. Jacques-Dalcroze, K. Orff, Z. Kodai, T. Vendrova, O. Rostovsky.

Today, the possibilities of logorhythmics are investigated by modern scientists: V. Sukhar, K. Yarmula, S. Gandzyuk, G. Kavylina, G. Kotlomanitova. The potential of musical logorhythmics is highlighted in their works: I. Artemyeva, A. Reznik, S. Sadovenko, G. Storozhenko and others.

Nevertheless, the possibility of artistic and aesthetic development in scientific discourse is not enough.

The purpose of the article is to highlight the views of scientists on the role and importance of musical logorhythmics in the artistic and aesthetic development of preschoolers. To justify the powerful possibilities of musical and logorithmic exercises on the artistic and aesthetic development of preschoolers.

Presentation of the main material. Theoretical analysis of sources has shown that many scientists and practitioners consider logorhythmics as a complex of various verbal-motor exercises. The word "logorithmic" itself consists of two parts: dal. gr. λόγος - language and lat. rhythmus - rhythm.

But a rich number of scientists recognize the feasibility of using logorhythmic exercises to music. Researcher S. Sadovenko determines that "logorithmic is a series of exercises, tasks, games that combines music and movements, music and word, music, word and movement. And all this is aimed at solving correctional, educational, as well as recreational tasks "(Sadovenko, 2013). The opinion of G. Kotlomanitov, who recognizes that logorhythmics is an effective tool for active therapy, which is used to educate, educate and treat children with various disorders, in particular speech. "On the one hand, logorithmic is correlated with kinesitherapy -" movement therapy, "on the other - as a component of speech therapy. By its origin, logorithmics is closely related to music therapy "(G. Kotlomanitova, 2018).

According to V. Sukhar, logorithmic is not only a tool for correcting speech, but also psychomotor and intellectual problems in children. And importantly, the scientist recognizes that the influence of logorithmic activities on the child is powerful due to the harmonious combination of music, words and movement. In her opinion, "logorithmics" is not only a practice, but also a scientific discipline that covers... "the latest scientific developments in medicine, pedagogy, psychology and music therapy, collected and reproduced in a form accessible to educators and parents" (Sukhar, 2011).

In general, logorhythmics is a relatively new direction in pedagogy. Only at the beginning of the twentieth century, when the program of rhythmic education is gaining popularity in Europe, the foundations of this new discipline are laid. The founder of the new original system of rhythmic education of children was the Swiss teacher and musician Emile Jacques-Dalcroze. He revolutionized the approach to music learning by creating a system that allowed students to

comprehend music through movement. Initially, this system was developed for musicians, but later it was adapted for preschool children. E. Dalcroze sought to improve the nervous system and muscles of his students so that they could feel the musical rhythm not intellectually, but bodily, expressing it in motion. According to E. Dalcroze, the musical rhythm does not need to be explained, it needs to be lived, felt by the body and embodied in dance (Jaques-Dalcroze, 1967).

A supporter of the ideas of E. Jacques-Dalcroze, K. Orff, a German composer and teacher, developed a system of "synthetic approach" combining word, music and movement occurring simultaneously, complementing each other.

This system, known as "Schulwerk" (Music for Children), is aimed at developing the activity of children through musical and stage play and dance, and is used in logorithmic classes. The basis of his Schulverk technique was South German folklore. This approach to the interpretation of folklore is the key idea of modern Ukrainian pedagogy, which is aimed at orff-education (A. Velikaya, 2019).

An important element of K. Orff's concept is "sound gestures" (the term was introduced by G. Keetman), which imply the creation of music with the help of one's own body: claps, slaps, prytopes, finger clicks. Thanks to singing and dancing with the accompaniment of sound gestures, children can play music under any conditions, even without other instruments. This approach develops a sense of rhythm, timbre hearing, coordination and reaction, which makes it extremely effective.

«The application of the system of musical education of children by K. Orff creates a situation of creativity, develops the natural musical abilities of the child, teaches to navigate in space and time, promotes the development of a sense of rhythm, fosters awareness of certain patterns in music, teaches the basics of music playing both singing and playing musical instruments» (A. Reznik, U. Darling, 2023).

Hungarian composer and teacher, Z. Kodai developed the Kodai Pedagogy method of musical education, based on the use of folk music to develop the musical abilities of children. He used folk songs, dances, games to develop musical hearing, rhythm, melody, intonation, as well as creativity.

In the works of I. Artemieva notes the possibility of using various logorithmic methods for the musical and artistic and aesthetic development of children. After all, the means of logorhythmics can affect the formation of children's creative thinking, emotional sphere and artistic-plastic (dance) and artistic abilities. This is possible due to the fact that "musical logorithmic is characterized by a complex character, in which all types of musical activity of children are combined in the unfolding of a certain dramatic action according to the corresponding plot and rhythm" (Artemyeva, 2021). A specific feature of logorhythmics is the mandatory use of games is an integral part of the classes. And it is the games that set the emotional coloring of the classes.

K. Yarmula, notes that musical and logorithmic exercises can be used in various types of musical activity of preschoolers. While listening to music,

logorhythmic exercises can include elements of psychohymnastics, relaxation games that help children relax and get artistic and aesthetic pleasure. During singing, musical logorithmics allows you to combine singing with games, movements, which stimulates the speech apparatus and develops fine motor skills. Musical and rhythmic activity using logorhythmics involves instrumental games for singing and movements. Playing children's instruments, children can perform rhythmic tongue twisters and poems, which is combined with musical accompaniment (Yarmula, 2019).

Summarizing the results of the review of scientific sources, it can be noted that in pedagogy there is a constant opinion that logorithmic has a huge pedagogical potential, which allows it to be used as an effective tool for:

1. Development of physical and mental abilities;
2. Socialization and adaptation of children;
3. Correction of speech, psychomotor and intellectual problems;
4. Formation of values and positive qualities;
5. Creation of innovative training programs;

Conclusions. Logorithmic is a powerful tool that contributes to both the comprehensive development of the child. Especially valuable are the possibilities of logrhythmics in the artistic and aesthetic sphere. Exercises used in logorhythmic classes affect the development of mental functions, speech, general and fine motor skills. The concept of logorithmics is the rhythmic, verbal-rhythmic, musical-rhythmic development of children.

Mastering the method of logorhythmics is a significant addition to the methodological arsenal of the teacher. These skills are especially valuable in working with children with special educational needs and require corrective action and support to overcome speech disorders and defects. Musical logorithmic is a complex technique that uses musical accompaniment to enhance the effectiveness of logorithmic exercises.

It is important that scientific and practical searches are aimed at developing methodological support for the comprehensive development of the child, which combines the psychophysical, speech-communicative, social, artistic and aesthetic vectors of development. The main methods and techniques of logorhythmics are usually recognized: rhythmic exercises; games with musical instruments; singing and dancing; theatrical productions; games with language elements; use of visual materials; interactive methods.

LIST OF REFERENCES

1. Artem′yeva, I. O. (2021). Rol′ muzychnoyi lohorytmyky v navchal′no-vykhovnomu protsesi zakladiv doshkil′noyi osvity. Doshkil′na osvita v Ukrayini ta zarubizhzhi: tradytsiyi, dosvid, innovatsiyi: zbirnyk naukovykh prats′. Kharkiv: KHNPU imeni H. S. Skovorody.

2. Jaques-Dalcroze, E. (1967). Rhythm Music and Education London : The Dalcroze Society (Inc.).

3. Kotlomanitova, H. (2018). Uprovadzhennya lohorytmiky v inklyuzyvne osvitnye seredovyshche pochatkovoyi shkoly. Teoretychna i dydaktychna filolohiya. Seriya «pedahohika».

4. Ryeznik, O. S., & Darlinh, U. E. (2023). Muzychno-pedahohichna kontseptsiya Karlo Orfa yak universal′na teoriya rozvytku muzychnykh zdibnostey ditey. Science and innovation of modern world; proceeding of the VI International scientific and practical conference.

5. Sukhar, V. (2011). Lohorytmichni zanyattya v DNZ. 3-4 roky. Kharkiv: «Ranok».

6. Yarmula, K. O. (2019). Lohorytmika na muzychnykh zanyattyakh. Khudozhni praktyky ta mystets′ka osvita u kroskul′turnomu prostori suchasnosti: materialy V Vseukrayins′koyi naukovo-praktychnoyi konferentsiyi.

Світлана БЕНДІКОВА,
викладач Єрусалимської академії музики і танцю,
аспірантка Криворіжського державного педуніверситету

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ТА ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ НАВЧАННЯ СПІВУ В ЗАКЛАДАХ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ТА ІЗРАЇЛЮ

Музична освіта є важливим чинником емоційного, естетичного та культурного розвитку особистості. Виклики, які стоять перед сучасною мистецькою освітою вимагають впровадження науково обґрунтованих підходів до навчання вокалу, з урахуванням унікальних культурних, соціальних та історичних умов України та Ізраїлю. Міжкультурна взаємодія, що базується на обміні досвідом, сприятиме збагаченню освітніх систем обох країн.

У сучасних наукових дослідженнях термін «підхід» має кілька значень: це може бути філософська концепція, що визначає загальні принципи досліджень, набір ключових ідей або метод аналізу конкретних завдань. Українські науковці визначають його як методологічний інструмент, що формує стратегію дослідницької діяльності та освітніх процесів.

На думку П. Сікорського, головними підходами в освіті є діалектичний, системний, аксіологічний, акмеологічний, компетентнісний, синергетичний, діяльнісний і особистісно-орієнтований. Він розглядає педагогічний підхід як основу для досягнення оптимальних результатів у навчанні та вихованні (П. Сікорський, 2021); І. Зязюн підкреслює, що підхід базується на системі принципів, що спрямовують освітні дослідження (І. Зязюн, 2008); О. Пєхота наголошує на важливості вибору методів, що дозволяють досягти мети дослідження, а також важливості міждисциплінарних підходів (О. Пехота, 2004).

Обираючи педагогічні підходи, ми зосереджуємося на таких, як гуманістичний, культурологічний, компетентнісний, особистісно

орієнтований і творчий. Ці підходи є основою для навчання співу в мистецьких закладах Ізраїлю та ґрунтуються на теоретичних і методологічних дослідженнях, що обґрунтовують їхню ефективність.

Гуманістичний підхід сприяє формуванню унікальних виконавських якостей кожного учня, розвиваючи його творчі здібності, креативність та емоційну стійкість. Навчання співу за цим підходом передбачає розвиток самостійного мислення та особистої відповідальності за власний розвиток, а також спрямоване на розкриття особистісного потенціалу учнів через самовираження та розвиток емоційного інтелекту. Це є особливо важливим у мистецькій освіті, де процес навчання тісно пов'язаний із самореалізацією у виконавстві.

Д. Цзілун (2018) зазначає, що гуманістичний підхід зосереджується на індивідуалізації навчання, створенні умов для самореалізації через творчість та поєднанні виховного, розвивального й освітнього напрямів. Це сприяє технічному, емоційному й естетичному розвитку учнів, заохочуючи їх до самостійності та творчих експериментів.

Культурологічний підхід ґрунтується на врахуванні культурної спадщини та соціокультурного контексту під час навчання співу та передбачає акцент на інтеграції різних музичних традицій, що сприяє збагаченню музичного досвіду учнів і розвитку їхньої міжкультурної толерантності.

Важливим компонентом культурологічного підходу є принцип культуровідповідальності, що враховує національні традиції у вокальній підготовці. Він сприяє розвитку культурної свідомості учнів та формуванню національної ідентичності. Г. Падалка вважає культуровідповідність є ключовою соціальною засадою мистецької освіти, оскільки вона інтегрує культурні цінності в навчальний процес (Г. Падалка, 2010); О. Отич підкреслює важливість полікультурності та залучення до світової культури (О. Отич, 2005).

Принцип діалогічності культур сприяє інтеграції різних традицій, що збагачує музичний досвід учнів і розвиває толерантність. Наприклад, метод С. Рігса (S. Riggs, 1992) та Estill Voice Training (2010), важливі для поєднання різних вокальних технік, що підвищує рівень вокальної майстерності. У багатокультурному Ізраїлі цей підхід є ключовим для розуміння різних етнічних музичних традицій.

Принцип міжкультурної взаємодії допомагає учням розвивати толерантність та емоційний інтелект через вивчення музики різних народів. Це сприяє не лише підвищенню технічних навичок, але й розширенню культурної обізнаності (B. Ilari, L. Chen-Hafteck, L. Crawford, 2013).

Компетентнісний підхід у вокальній освіті спрямований на формування цілісної системи знань, умінь та навичок, що забезпечують ефективне застосування вокально-технічних знань і творчих вмінь у професійній діяльності. Основою є формування вокальної компетентності,

що включає технічну, інтерпретаційну та сценічну підготовку. Вона забезпечує розвиток вокальних навичок, музичного слуху та здатності до виразної інтерпретації творів.

У межах компетентнісного підходу важливим є принцип ціннісних орієнтацій, який формує усвідомлене ставлення до мистецтва та розуміння його соціальної й культурної значущості. Це дозволяє майбутнім вокалістам не лише виконувати музику на високому рівні, а й передавати глибокі емоційні та духовні змісти. Для компетентнісного підходу важливим є урахування досвіду ізраїльського педагога Г. Рафаелі (G. Raphaeli, 2008), який інтегрує психофізіологічні, емоційні та духовні аспекти, сприяючи не лише розвитку вокальних навичок, але й формуванню гармонійної особистості.

Особистісно орієнтований підхід враховує індивідуальні особливості учнів, розвиває їх емоційну саморегуляцію та здатність до самовираження через музику, що є ключовим у мистецькій освіті. Цей підхід важливий для нашого дослідження, оскільки він сприяє індивідуалізації навчання, дозволяючи учням розвивати свої вокальні здібності відповідно до унікальних потреб і творчого потенціалу, що підвищує ефективність освітнього процесу.

А. Шевченко (2020) зазначає, що особистісно-орієнтований підхід у вокальній освіті є ключовим, оскільки враховує індивідуальні особливості учня — музичні уподобання, творчі здібності та емоційний стан. Це сприяє самореалізації через творчість та розвиток вокальних навичок відповідно до інтересів і потенціалу учнів.

Творчий підхід у навчанні співу передбачає розвиток креативного мислення учнів через інноваційні методи, серед яких технологічні інновації (аудіо- та відеоаналіз, онлайн-платформи, Spectrographic Voice Analysis, VoceVista), інтеграція різних жанрів і стилів (джазу, попмузики та фольклорних стилів; використання техніки класичного бельканто в сучасних естрадних жанрах), імпровізація як засіб розвитку творчого мислення, тілесно орієнтовані методи співу (Alexander Technique, Feldenkrais Method), та психоемоційні методи (емоційна візуалізація, тілесно-орієнтована психотерапія). Ці підходи сприяють вільному самовираженню учнів і вдосконаленню їхніх вокальних навичок відповідно до сучасних вимог.

Отже, комплекс наукових підходів — гуманістичного, культурологічного, компетентнісного, особистісно-орієнтованого та творчого — виступає теоретичною та методологічною основою для нашого дослідження. Ці підходи є ключовими для розробки методики організаційно-методичних засад навчання співу в закладах мистецької освіти України та Ізраїлю, що забезпечує інтеграцію різних культурних традицій, розвиток індивідуальних здібностей учнів та підвищення якості їхньої виконавської майстерності.

ЛІТЕРАТУРА

Зязюн, І. (2008). *Філософія педагогічної дії*: монографія. Київ; Черкаси: ЧПУ ім. Богдана Хмельницького.

Отич, О. (2005). *Мистецтво у змісті професійної підготовки майбутнього педагога професійного навчання*. Полтава: Інтер Графіка.

Падалка, Г. (2010). *Педагогіка мистецтва* (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України.

Пєхота, О. (2004). *Освітні технології*: навч.-метод. посіб. Київ: А.С.К.

Сікорський, П. (2021). *Основні педагогічні підходи та їх вплив на формування навчальних технологій*. Освітні обрії, 1(52),с. 96–100.

Шевченко, А. (2020). *Формування вокально-джазової культури підлітків на заняттях з естрадного співу*: дис. … канд. пед. наук: 014 – Середня освіта (Музичне мистецтво). Суми.

Цзілун, Д. (2018). *Методика формування навичок естрадного співу в учнів молодшого шкільного віку*: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.02. Суми.

Estill Voice International. (2010). *Estill Voice Training Certification Program*.

Ilari, B., Chen-Hafteck, L., & Crawford, L. (2013). *Singing and cultural understanding: A music education perspective*. International Journal of Music Education, 31(2), 201-216.

Raphaeli, G. (2008). *As Man Sings. (The Experience of Free Voice)*. Hardof. (Hebrew)

Riggs, S. (1992). *Singing For The Stars: A Complete Program For Training Your Voice*. NY: Alfred Music.

Людмила КАСЬЯНЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, професор;
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»

ПРАКТИЧНІ ПОРАДИ МЕТОДУ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ УЧНЯ (ПРОСТІ ВІДПОВІДІ НА СКЛАДНІ ПИТАННЯ)

У навчанні гри на будь-якому інструменті завжди взаємодіють три невід'ємні елементи: застосування того чи іншого методичного підходу у вирішенні певних проблем; практичне освоєння методології для впровадження поставлених завдань та, нарешті, педагогічний досвід, який ґрунтується на постійному пошуку та вдосконаленні як методики, так і практики.

Теорія від практики відрізняється тим, що теорія ставить вчителю завдання - що треба робити, а індивідуальна практика кожного вчителя має відповідати на питання - як це зробити.

Якщо, своєю чергою, умовно розділити процес навчання на складові, виділяються кілька напрямів – загальна музична підготовка (знання гармонії, музичної форми, жанрових особливостей тощо.); розуміння стилістики творів різних композиторів та різних епох; технічна підготовка, що необхідна до виконання музичного твору.

Кожному з цих напрямів приділяється особлива увага на заняттях історії музики, сольфеджіо, гармонії, теорії виконавства та інше. На уроках з фаху тією чи іншою мірою педагог звертається до всіх цих питань, щоб наблизити учня до характеру та музичного змісту того чи іншого твору. Чимало часу приділяється технічній підготовці, яка потрібна для реалізації творчих планів. Учень постійну чує опіку свого вчителя, і це дуже добре.

Проте, є дуже важливі сторони навчання, яким не завжди приділяється достатня увага. Це підготовка учня-артиста, здатного до самостійної роботи, здатного реалізувати все, що намічено під час занять в моменті виступу на концерті, підчас іспиту або на конкурсних прослуховуваннях. Як часто можна спостерігати розчарування молодого педагога, який «вклав» у учня всі необхідні знання та вміння, але в момент виступу все сиплеться як «картковий будиночок». В таких ситуаціях часто виникають питання, відповіді на які педагог постійно шукає, але не завжди знаходить.

На жаль, питанню методології формування артистичних якостей учня приділяється недостатня увага. Найчастіше теоретичною базою цього напряму у музичній освіті є лише вивчення досвіду видатних виконавців: його біографії, творчого шляху, особливостей його розвитку як музиканта тощо. Ці знання важливі, але недостатні для формування особистої виконавської практики для кожного окремого учня, тому що тільки власний досвід може бути базою для створення методу розвитку його особистої художньо-виконавської творчості.

Ми розглянемо кілька питань, які найчастіше задає собі молодий педагог, та запропонуємо поради, що допоможуть знайти правильні відповіді в напрямку формування виконавських навичок і артистичних якостей учня вже на початковому етапі навчання. Поради, які, поряд з професійною підготовкою гри на будь-якому інструменті, допомагали б постійно стимулювати музично-художню активність учнів.

Пропонуємо відповіді на запитання, що на думку автора є найважливішими в педагогіці.

1. Що стимулює і викликає бажання учня взагалі будь-що робити на уроках музики?

Дуже важливо, щоб учень поважав і любив учителя! Особливо діти, які ще не мають суто професійних амбіцій і намагатимуться зробити для улюбленого вчителя те чи інше завдання. Але при цьому, слід завжди дотримуватися правила проведення уроку: не нудно, не важко! Тобто постійно на заняття дозувати завдання і стежити за зворотною реакцією учня. Наприклад, один любить запитання, а інший може від них замикатися. Здібності учнів різні, тому необхідний індивідуальний підхід, а отже -

індивідуальна методика для кожного! Універсальна методика - це помилка! Бажання учня – ось іскорка, яка допоможе вчителю легко працювати з учнем над вправами, освоїти новий твір і, нарешті, підготувати учня до публічного виступу.

2. Які завдання ставити перед учнем, щоб виконання цих завдань постійно стимулювало музичну творчість?

Діти люблять робити подарунки вчителям. Замість квітів вчитель може сказати учневі, що найкращий подарунок - це самостійно вивчений твір. Можна не цілий, а лише маленький фрагмент, але так, щоб у вчителя не знайшлося жодного зауваження: ні за текстом, ні за артистичним втіленням, тобто виконання всіх без винятків вказівок у тексті - динаміки, темпу, артикуляції тощо. Можна запропонувати що-небудь скомпонувати, якщо в дитини є інтерес до композиції. Такі "подарунки" для вчителя особливо приємні після перерви в заняттях: канікул, свят..., але тільки за бажанням! Жодної обов'язковості! Подібна практика можлива вже з першого року навчання.

3. Які дії вчителя пробуджують інтерес до музики взагалі і до конкретного твору зокрема?

Ніколи не задавати твір просто як завдання. Важливо, щоб учневі хотілося вивчити п'єсу, щоб вона подобалася, щоб було до неї емоційне ставлення. Для цього потрібно запропонувати, тобто зіграти (!) учневі, кілька творів на вибір. Я це називаю аукціон. Нехай учень сам вибере! Якщо твір, у процесі роботи над ним, виявиться занадто важким для учня, необхідно його замінити (знову на вибір)! Важке завдання може нашкодити - блокувати художньо-артистичні цілі. Не всі люблять долати труднощі. На будь-якому рівні навчання (від початківців до аспірантів) учитель має сам вивчити твір, який задає, щоб завжди бути авторитетним прикладом для учня!

4. Як постійно розвивати в учня артистичні якості, тобто художнє виконання?

Артистизм - це теж уміння, якого необхідно навчити учня. Будь-який твір, який уже вивчено, необхідно здавати артистично, тобто влаштувати для учня прослуховування в класі - з виходом, поклоном і оплесками. Добре, якщо ці прослуховування будуть у присутності інших учнів або батьків. Необхідно постійно розвивати навичку художньої презентації своєї роботи навіть у класі. Тоді виступ на сцені не буде емоційним стресом. Артистизм, як вираження музично-художньої творчості, для учня стає нормою!

5. Як постійно стимулювати самостійність і водночас творче втіленням?

Із самого дитинства привчати учнів, що на перший урок новий твір слід приносити з виконанням усього, що написано в нотах. Наприклад, якщо учень вже знає позначення в нотах динаміки, аплікатури, артикуляції тощо, то не слід йому дозволяти ігнорувати це. Уже підчас першого читанню твору (самостійно, або під наглядом вчителя) швидкий твір має гратися в рухливому темпі, нехай окремо кожною рукою. Краще маленький фрагмент

твору, але на високому рівні музично-художньої підготовки! Кожен наступний твір має показувати, насамперед самому учневі, як багато чого він уже навчився. Дуже шкідливо щоразу повертатися на рівень 1-го класу, коли дорослі учні (5-6 клас) на першому занятті грають у дуже повільному темпі "одні ноти" - а музики немає!

6. Які заходи можуть стимулювати самостійну концертно-мистецьку діяльність студентів?

В університеті та академії студентам можна запропонувати самостійно організовувати концерти на основі вже наявного власного репертуару, що був граний на минулому екзамені. Повторити без втручання педагога! Це може бути сольний концерт, або концерт за участю кількох студентів, навіть інших педагогів (звісно, за згодою). Такі самостійні концерти корисно робити на самому початку кожного семестру. Особливо це важливо, коли йдеться про підготовку до конкурсів, фестивалів... Ця концертна практика дає змогу привчати студентів до творчої готовності в будь-який момент! Не може бути періоду в роботі студента без творчого вдосконалення - а саме, ситуації, коли нічого не вміє грати через те, що: один твір ще не вивчив, а інші вже не пам’ятає.

7. Які критерії оцінювання стимулюють творче ставлення до музики?

Критерії оцінки гри учня - це дуже важливий інструмент у роботі педагога! Саме педагогічні критерії оцінки виконання - як на кожному занятті, так і на іспитах - формують професійні та музично-художні якості учнів. Пріоритет в оцінці мистецьких завдань чи технічної майстерності залежить від того, що в цей момент необхідно стимулювати в розвитку учня на кожному етапі його навчання. Іноді слід посварити за технічні помилки, але іноді закрити на них очі, підкреслюючи високий рівень художнього виконання. Не може бути критеріїв однакових для всіх і загальних на всі часи!

Наталія ЙОРДАН
здобувачка другого рівня вищої освіти
кафедри режисури та хореографії
Львівського національного університету імені Івана Франка;
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри режисури та хореографії
Олександр ПЛАХОТНЮК

РОДИННО-ОБРЯДОВІ СВЯТА ЗАКАРПАТТЯ У ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Досліджуючи родинно – обрядові свята Закарпаття, можна відчути значний вплив релігійних та побутових моментів на їх формування впродовж становлення сучасної України, які стали цікавинкою колоритного регіону. В

ході аналізу звичаїв, традицій та обрядів визначено декілька традиційних подій, які зберігаються в сьогоденні не тільки у рукописах чи книжках, а й були втілені засобами хореографічного народного мистецтва.

Ключові слова: *хореографічне мистецтво, народні традиції, культурна спадщина, винозбирання*

Постановка проблеми. Традиції та обряди Закарпаття, особливо родинно-обрядові свята, є невід'ємною частиною культурного надбання регіону та всієї України. Однак, із розвитком сучасного суспільства та глобалізаційними процесами, постає загроза втрати автентичності цих традицій, які передавалися з покоління в покоління. Важливим стає дослідження й збереження цих звичаїв, а також їх адаптація в умовах сучасності. Особливо це стосується хореографічного народного мистецтва, яке часто використовується як засіб відтворення культурних обрядів, таких як свято винозбирання чи різдвяні традиції. Проблема полягає в тому, як зберегти унікальну культурну спадщину Закарпаття та забезпечити її живу присутність у сучасному культурному просторі через обряди та мистецтво, зокрема хореографію.

Мета. Метою дослідження є вивчення родинно-обрядових свят Закарпаття та їхнього впливу на культурне середовище регіону, а також аналіз засобів збереження та відтворення цих традицій через хореографічне народне мистецтво. Особлива увага приділяється виявленню способів, завдяки яким автентичні звичаї можуть бути адаптовані та інтегровані в сучасну культурну практику, зберігаючи при цьому свою унікальність та значущість.

Завдання.

- дослідити історію виникнення та розвитку родинно-обрядових свят Закарпаття;
- визначити ключові чинники, що сприяють збереженню традиційних свят регіону;
- розглянути приклади мистецьких постановок, що відображають закарпатські звичаї.

Аналіз дослідження. У процесі дослідження родинно-обрядових свят Закарпаття було виявлено, що ці традиції є глибоко вкоріненими в релігійних і побутових аспектах життя регіону. Їх формування тісно пов'язане з історичними обставинами, етнічними впливами та річним календарним циклом. Аналіз показав, що навіть у сучасних умовах ці обряди залишаються важливими елементами культурної ідентичності місцевих жителів.

Значним аспектом дослідження стало вивчення ролі хореографічного мистецтва у відтворенні та популяризації цих свят. Хореографічні постановки, такі як «Ой на горі винобрання» та «Виноградна лоза», продемонстрували, як можна успішно адаптувати народні обряди до сучасного культурного контексту через мистецьке втілення. Такі проєкти не тільки зберігають автентичні ритуали, але й роблять їх привабливими для широкої аудиторії, зокрема для молоді.

Виклад основного матеріалу. Закарпаття – це край, де переплелися і збереглися культурні традиції багатьох народів, створивши неповторний симбіоз обрядовості, що відображається у всій повноті в родинних святах місцевих жителів.

Звичаї, обряди та традиції на Закарпатті поділені за певними факторами:

− Пов’язані з історією їх виникнення і призначення;

− Пов’язані з різними періодами річного етнографічного кола;

− Повязані з церковно – календарними та світськими святами;

Звичаї та обряди, які мають взаємодію з предметами, явищами тощо [4].

Свято винозбирання, відоме також, як виноградарське свято або жнива винограду, є одним з найбільш колоритних та очікуваних подій в культурному календарі Закарпаття. Це не просто аграрний обряд, пов'язаний із збором урожаю винограду, але й величне народне гуляння, що відзначає кінець літнього сезону та початок осінніх свят.

Воно не лише відображає багатство та різноманіття виноградарської традиції Закарпаття, але й зміцнює спільноту, об’єднуючи людей навколо спільної праці, святкування та вдячності за дари землі.

Святкування винозбирання починається з ранкових годин, коли виноградарі разом із допоміжними працівниками та родинами вирушають на виноградники для збору врожаю. Виноград збирається вручну, щоб зберегти його цілісність та якість, які є ключовими для виробництва високоякісних вин [3].

Після збору врожаю виноград переносять у спеціально відведене місце для чавлення. Традиційно виноград чавили босими ногами в великих дерев’яних чи кам’яних тавах (ємностях). Цей метод дозволяє бережно виділити сік з ягід, не пошкодивши при цьому кісточок, що мінімізує витяг гірких речовин у майбутнє вино. Чавлення винограду є справжнім святом, до якого можуть долучитися як дорослі, так і діти. У процесі чавлення учасники заходять у тави та починають обережно топтати виноград, перетворюючи його на мезгу. Цей процес може супроводжуватися співами, музикою та танцями, перетворюючи працю на веселе дійство. [3].

Один у із хореографів Закарпаття, заслужений працівник культури України Михайло Шютів взявши за основу саме цю традицію разом з директором та художнім-керівником Наталією Петій-Потапчук у 2012 році здійснили вокальну – хореографічну постановку під назвою «Ой на горі винобрання» в Заслуженому академічному Закарпатському народному хорі, де дуже вдало поєднано спів, танець та музику які відображають тонкощі цього дійства. Ця композиція прикрашена цікавим реквізитом, та сценками, кожний елемент якого яскраво підкреслює етапи цього свята у звичайному житті. [2].

Згодом у 2021 році, до 30-річчя Незалежності України було створено мистецький проєкт «Виноградна лоза», заслуженими працівниками культури України, викладачами тоді ще Ужгородського інституту культури і мистецтв

Михайлом Шютівом, Іриною Шевцовою та Єлізаветою Бабяк , де прийняли участь студенти спеціальності «Хореографія». Проєкт відображає забави молоді під час збирання винограду, розкриваючи особивості цього свята, та його унікальність. [1].

Висновок. Отже, слід зазначити, що родинно-обрядові свята Закарпаття є важливим елементом культурної спадщини регіону, який потребує постійної уваги та збереження. Дослідження показало, що ці традиції, глибоко вкорінені в релігійних і побутових аспектах життя, зберігають свою актуальність і сьогодні, попри виклики модернізації та глобалізації. Хореографічне народне мистецтво, яке використовується для відтворення і популяризації обрядів, відіграє ключову роль у збереженні культурної спадщини, допомагаючи адаптувати її до сучасного культурного простору. Це дозволяє не лише зберегти автентичність обрядів, але й залучити до них нові покоління, забезпечуючи їх подальший розвиток та популяризацію.

ЛІТЕРАТУРА

1. «Виноградна лоза» Режим доступу https://youtu.be/OxETs2bQJb4?feature=shared

2. «Ой на горі винобрання» Режим доступу: https://youtu.be/_zh9qxg2mmA?feature=shared

3. Глагола І. «Виноградарство Закарпаття»/Навчальний посібник, Ужгородський видавничо-виробничий комбінат «Патент» м. Ужгород 1994 р. – 135 с.

4. Чорі Ю. Від роду до роду: Звичаєво-обрядові традиції Закарпаття Передмова М. Митровки.Ужгород: Вид-во В.Падяка, 2001. 168 с.

Маргарита НЕЖИВЯСОВА,
здобувачка другого рівня вищої освіти;
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук,
Захар ДУБОВИЙ

ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗАСОБАМИ ІНОВАЦІЙНИХ ВОКАЛЬНИХ МЕТОДИК

Естрадний вокал – складний жанр, який вимагає від виконавця поєднання високої технічної майстерності, емоційної виразності, харизми та вміння спілкуватися з аудиторією [4]. Формування виконавської компетентності з естрадного вокалу у здобувачів вищих навчальних закладів є важливим завданням сучасної музичної педагогіки, оскільки ця компетентність забезпечує здатність майбутнього виконавця успішно

функціонувати у професійній сфері. У сучасних умовах вирішальну роль у цьому процесі відіграють інноваційні методи, що дозволяють значно підвищити ефективність вокального навчання.

Виконавська компетентність визначається як інтегральна характеристика виконавця, яка охоплює вокальні прийоми, музичну інтерпретацію, сценічну майстерність та емоційну виразність [2]. Для здобувачів вищої освіти у галузі естрадного вокалу ключовими компонентами компетентності є - вокальна техніка(розвиток діапазону голосу, контроль дихання, інтонування, робота з мікрофоном); інтерпретація музичних творів(здатність передавати зміст твору через вокальне виконання); емоційна виразність (вміння донести до слухача емоційний заряд композиції); сценічна майстерність(впевнене перебування на сцені, взаємодія з аудиторією, харизма).

Використання інноваційних методик є ключовим фактором формування виконавської компетентності сучасних вокалістів. Серед таких методів можна виділити наступні:

•*Цифрові технології.* Аудіо- та відеозаписи виступів, які студенти можуть використовувати для самостійного аналізу. Перегляд записів дозволяє оцінити власні помилки та досягнення, виправити технічні моменти; Мобільні додатки для тренування голосу, такі як програмне забезпечення для контролю інтонації та дихання; використання технологій караоке для вдосконалення сценічної майстерності та взаємодії з мікрофоном.

•*Індивідуалізація навчання.* Для розвитку кожного здобувача важливий індивідуальний підхід до навчання естрадного вокалу з урахуванням його природних здібностей, вокального типу та музичних уподобань. Інноваційні методи передбачають адаптацію програми навчання до конкретних потреб виконавця. Такі як, персональні вокальні тренування з урахуванням індивідуальних можливостей та стилістичних уподобань здобувача; гнучкі педагогічні стратегії для опрацювання певних аспектів виконання- дикція, ритміка, тембральна виразність.

•*Вокальна акустика* .Найвагоміші сучасні методики навчання вокалу – це EVT (Estill Voice Training), CVT (Complete Vocal Tehnique) SLS (Speech Level Singing) . Вони сприяють формуванню виконавської компетентності студентів музичних спеціальностей. Ці методики розглядаються як інноваційні та ефективні інструменти для розвитку вокальних навичок, зокрема в естрадному вокалі. Estill Voice Training (EVT) базується на науково-дослідницькому підході до вокальної педагогіки та фізіології голосу. EVT пропонує вокалістам детально керовану систему, яка дозволяє чітко розділити роботу різних частин голосового апарату, забезпечує контроль над м'язами, які відповідають за фонацію, варіативність у вокальному тембрі та стилі, що дозволяє адаптувати голос до різних жанрів естрадного вокалу. EVT особливо корисна для виконавців, які хочуть уникнути перевантаження і пошкодження голосу, оскільки дозволяє

зрозуміти, як правильно користуватися голосовим апаратом для досягнення бажаного звукового результату без шкоди для здоров'я. Complete Vocal Technique (CVT) розроблена датською співачкою та педагогом Катрін Садолін, є однією із най комплексніших підходів до навчання вокалу . Ця методика базується на поділі вокальних технік на чотири основні режими: *Neutral* (М'який, неагресивний звук), *Curbing* (Злегка приглушений звук із більшою концентрацією енергії, ніж у *Neutral*), *Overdrive*(Потужне, відкрите звучання з великою гучністю і енергією), *Edge*(Найагресивніший режим, при якому звук стає гострим і пронизливим). CVT зосереджується на навчанні вокаліста свідомо контролювати ці режими, дозволяючи виконавцям змінювати свій вокальний стиль відповідно до вимог композиції чи жанру. Вокалісти, які використовують CVT, можуть безпечно виконувати різноманітні звукові ефекти, зберігаючи при цьому здоров’я голосових складок, оскільки техніка дає детальні інструкції щодо правильного дихання, позиції голосу та контролю голосових режимів.

Speech Level Singing (SLS) — це інноваційна вокальна методика, розроблена Сеттом Ріггсом, яка націлена на розвиток природного та ефективного вокального виконання без напруження голосових складок. Вона спрямована на створення збалансованого звукоутворення шляхом підтримки стабільної позиції голосу, що дозволяє співати в будь-якому регістрі та стилі без зміни напруги м'язів або надмірного тиску. Ключовий принцип техніки полягає в тому, що вокаліст може співати на «мовному рівні» — природно і безперервно, як він говорить, незалежно від висоти чи гучності звуку. Це дозволяє уникнути перенапруження голосу та полегшити виконання навіть найскладніших вокальних завдань. Методика SLS спрямована на досягнення рівномірного поєднання грудного та головного регістрів голосу, що дозволяє вокалісту використовувати широкий голосовий діапазон без відчуття переходів чи «розривів». Це знижує ризик втоми та пошкодження голосових складок. Однією з переваг методики Сетта Ріггса є заснованість на природній роботі голосових складок, що сприяє збереженню здоров'я голосового апарату. Використовуючи відповідні технічні вправи, вокалісти можуть уникнути перенапруження, яке часто є причиною пошкодження голосу. Викладачі відзначають, що використання SLS допомагає усунути "розриви" в діапазоні та дозволяє співати природно навіть на високих нотах.[1]. Speech Level Singing (SLS) - це ефективна та інноваційна методика, яка допомагає вокалістам досягти професійного рівня виконання без шкоди для здоров'я голосу. Її адаптивність до різних жанрів і стилів робить цю методику важливою складовою сучасної вокальної педагогіки. Методики EVT і CVT сприяють розвитку ключових аспектів виконавської компетентності, таких як технічна майстерність, психофізіологічна стійкість, виразність та стиль.

- *Інтердисциплінарний підхід.* Інтердисциплінарна інтеграція сприяє різнобічному розвитку здобувача. У навчанні естрадного вокалу важливо враховувати вплив таких дисциплін, як Психологія виконання (розвиток

стійкості до стресу та впевненості на сцені), Мовознавство (вивчення фонетичних особливостей різних мов для правильної інтерпретації іноземних пісень), Акторська майстерність(здатність поєднувати вокал з жестами та мімікою для створення повноцінного сценічного образу).

Формування виконавської компетентності здобувачів вищої освіти в галузі естрадного вокалу потребує використання інноваційних методів, що забезпечують ефективний розвиток технічних та емоційних навичок. Використання цифрових технологій, індивідуальних підходів та міждисциплінарної інтеграції сприяє створенню умов для всебічного розвитку виконавця, здатного адаптуватися до сучасних вимог естрадної сцени. Інноваційні методи, такі як використання аудіовізуальних технологій, спеціальних додатків та індивідуальних стратегій навчання, дозволяють підготувати висококваліфікованих спеціалістів, готових до успішної професійної діяльності у сфері естрадного вокалу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Riggs, S. (2008). Singing for the Stars: A Complete Program for Training Your Voice. Alfred Music Publishing.

2. Бочкарьова Л.В. Сучасні вокальні методики у вищій музичній освіті. Харків: Видавництво ХНУМ, 2020.

3. Іваненко С.О. Психологія музичного виконання. Київ: Видавництво НМАУ, 2018.

4. Клімов В.П. Розвиток сценічної майстерності у виконавців естрадного жанру. Київ: Музична Україна, 2021.

МУ СЮЄЦЗЯО,
здобувачка другого рівня вищої освіти;
Державний заклад
«Південноукраїнськийнаціональний
педагогічний університет імені
К.Д. Ушинського»;
ШИП Сергій,
доктор мистецтвознавства, професор

ФОРМАЛЬНІ ТА ЗМІСТОВНІ ВЛАСТИВОСТІ СТИЛЮ МОДЕРН У МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

У процесі роботи над темою «Методика підготовки майбутніх викладачів вокалу до інтерпретації модерних творів» було встановлено, що в трактуваннях терміна «модерн» принципово різняться два підходи. Відповідно до першого, під *модерном* розуміють стан європейського мистецтва епохи «Fin de siècle» (або «декадансу»), що представлений безліччю стильових напрямів, течій і персональних манер (творчість прерафаелітів, символістів, імпресіоністів тощо). При цьому деякі дослідники

вважають *модерн* першим історичним етапом подальшої тривалої епохи модернізму. В іншому трактуванні, *модерн* – це стиль, який проявляється в різних видах мистецтва і характеризується комплексом формальних і змістовних індивідуально-типових властивостей. Така точка зору має досить переконливе обґрунтування, якщо йдеться про архітектуру, образотворче та прикладне мистецтво. Вона стає менш переконливою, коли предметом суджень є твори музики. Для цієї сфери значно важче визначити релевантні ознаки модерного стилю, що ускладнює стильову атрибуцію конкретних творів. Проте невпинні спроби окреслити формальні та смислові ознаки стилю модерн (або *сецесії*, як даний стиль часто позначається в українській спеціальній літературі) свідчать про наявність об'єктивних психологічних підстав для подібних дослідницьких інтенцій.

Очевидно, що у педагогічному дискурсі модерн може трактуватися подвійно, у залежності від дидактичних завдань, або як загальна і в певному сенсі методологічна категорія історії художньої культури, або як конкретний мистецький стиль. Саме таке уявлення про модерн має бути сформоване у майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вищої педагогічної освіти. Воно дозволяє розглядати художні явища у великому масштабі історичного процесу, і водночас виявляє свою прагматичну цінність у аналітичних дослідженнях і неупереджених естетичних оцінках конкретних музичних творів.

Важливими освітніми завданнями вчителя музичного мистецтва є словесна (понятійна) та музично-виконавська інтерпретація художніх творів. У вирішенні складного завдання інтерпретації модерних творів вчитель може орієнтуватися на наступні положення:

1) Модерні (сецесійні) твори виконують виразну гедоністичну функцію. Вони спрямовані на пробудження у перцепієнта яскравого гедоністичного переживання, відчуття задоволення від сприйняття й осмислення форми. Цей специфічний «формалізм» вимагає від виконавця особливої уваги до звукового оформлення музичної композиції, до всіх деталей і властивостей форми, які надають їй привабливості, краси, здатності викликати почуття естетичної насолоди.

2) Модерні твори найчастіше легко, але при тому поверхово сприймаються широкою публікою. Втім, вони у більшості випадках розраховані на аристократично витонченого, досвідченого, кваліфікованого слухача, який здатен зрозуміти ті непомітні, або навмисно приховані митцем символічні смисли форми, що не «лежать на поверхні». Тому мистецькі артефакти модерну вимагають від учителя-інтерпретатора великої загальнокультурної ерудиції, зокрема знайомства з тезаурусом культурних символів епохи «Fin de siècle» (міфологічних, релігійних, ідеологічних, літературних, мистецьких), уміння розуміти й пояснювати символічний зміст словами та реалізувати це розуміння в музичному виконанні.

3) Музичні твори модерну вимагають особливої уваги музиканта-інтерпретатора до таких властивостей форми і змісту, як: а) якість звукового

матеріалу (тембрально-динамічні, регістрові, артикуляційні засоби, колорит співзвуч); б) виразна гнучкість, візерунчастість, орнаментальність мелодійних ліній; в) динамічне, артикуляційне, темпове і тембральне нюансування.

4) Модерні художні твори часто бувають пов'язані з національним фольклором. Цей зв'язок особливо яскраво виражений в творах українських композиторів (В. Барвінського, В. Витвицького, М. Колесси, С. Людкевича, Н. Нижанківського, В. Косенко, Л. Ревуцького). При виконанні таких фольклорно мотивованих творів коректним рішенням музиканта-виконавця є підкреслення насамперед естетичних передумов звернення композитора до етнічно-національних елементів. Можуть бути використані, приміром, засоби автентичного інтонування. Виправданим підходом до інтерпретації є демонстрація умовності стильового втілення етнічно-національного матеріалу.

5) У виконанні модерних творів, що особливо стосується вокальної музики, слід прагнути синергії всіх виражальних засобів, їхнього поєднання в цілісному образі мистецького акту. Ідеться про синергію музичної інтонації та акторських засобів виразності – просодії словесного мовлення, міміки, пластики тіла, а також і одягу, зачіски, макіяжу. Виконавець має постати перед слухачами не в образі вчителя, який демонструє учням навчальний матеріал, і не в образі артиста-виконавця, а в ролі типового представника творчої інтелігенції епохи декадансу, аристократа духу, витонченого стиліста, майстра художньої містифікації.

Ірина МАТУЛІНА,
здобувачка другого рівея вищої освіти;
Державний заклад «Південноукраїнський
національний
педагогічний університет імені
К.Д. Ушинського»;
Юлія ВОЛКОВА,
кандидат педагогічних наук

СОЦІАЛЬНІ ФУНКЦІЇ ХОРЕОГРАФІЇ В СУЧАСНОМУ СУСПІЛЬСТВІ

Анотація. Стаття присвячена вивченню соціальних функцій танцю, та їх значенню в суспільстві. Розглянуто на прикладі таких танців, як сальса, бачата, танго, як танець стає засобом інтеграції культур, підтримки соціальних зв’язків та інструментом соціальних перетворень. Окремо підкреслюється роль танцю в політичних процесах, де він стає формою вираження ідеологій та засобом колективної дії.

Ключові слова. Соціальні функції танцю, соціальні танці, соціальні зв’язки та групи, комунікація, сальса, бачата, танго, політична роль танцю.

Abstract: This research examines the social functions of dance, focusing on its role in cultural integration, social bonding, and social transformation. Through a case study of salsa, bachata, and tango, the paper explores how dance can serve as a means of bridging cultural divides and fostering collective identity. Additionally, the study highlights the political dimensions of dance, examining its use as a tool for ideological expression and social mobilization.

Key words. Social functions of dance, social dances, social connections and groups, communication, salsa, bachata, tango, political role of dance.

Постановка проблеми. Функціонуючи як засіб комунікації, соціальної інтеграції та самовираження, танцювальна культура у всі часи відігравала важливу роль у житті людини. Як один із видів мистецтва, хореографія не є автономною, незалежною сферою від соціальних, політичних обставин суспільства. Сучасне суспільство, перебуваючи в умовах цифрової реальності, глобальних трансформацій та інформатизації, потребує міжособистісної взаємодії, живого спілкування, що сприяє актуалізації та розвитку соціальних форм хореографії. Популяризація в останнє десятиріччя соціальних напрямів хореографії є показником прагнення сучасного суспільства створювати особливий простір для міжособистісної взаємодії, соціальної адаптації, сумісного творчого руху.

Аналіз актуальних досліджень. Тема впливу хореографії, як виду мистецтва, на суспільство, розкривалась упродовж XX ст. європейськими та вітчизняними вченими, митцями (Ж. П. Сартром, Т. Адорно, В. Беньяміном, Б. Брехтом, Д. Хартфілдом, Г. Ейслером, О. Довженком, Ф. Кричевським) та є актуальною в наш час. У своїй статті І. І. Герц називає танець «засобом засвоєння соціокультурного досвіду» (Герц, 2021), «специфіку розвитку соціальних танців на сучасному етапі» аналізує Р. А. Гриценюк (Гриценюк, 2020), А. М. Дончак висвітлює реабілітаційні аспекти соціального танцю (Дончак, 2019), Д. І. Шариков пише про популяризацію соціальних танцювальних стилів в Україні (Шариков, 2013). Дослідники Джудіт Ханна Лінн (Лінн, 1987), Ендрю Хьюіт (Хьюіт, 2005), Гелен Томас (Томас, 2002), Анжел Кінтеро-Рівера (Кінтеро-Рівера, 2011), Джоанна Босс (Босс, 2008), Рафаель Реймос (Реймос, 1978) розглядали танець як універсальний засіб невербальної комунікації, аналізуючи його соціальні функції у різних культурах та суспільствах. Науковці приділяють увагу розкриттю теми впливу танцю на національну і культурну ідентичність, а також його соціальні функції у контексті різних історичних періодів.

Мета статті. Проаналізувати ключові соціальні функції хореографії в умовах сучасного суспільства, дослідити вплив хореографічного мистецтва на процеси комунікації та соціальної взаємодії у сучасному суспільстві.

Виклад основного матеріалу

Мистецтво виконує низку важливих функцій, які впливають на особистість і суспільство в цілому. Є. Подольська, В. Лихвар, Д. Погорілий виділяють основні функції мистецтва:

1. Виховна функція. Мистецтво формує цілісну особистість, впливаючи на душу і розум людини. Воно не лише передає знання, а й формує естетичні і моральні цінності, дозволяючи людям переживати різноманітні емоції і досвіди, що сприяє їхньому розвитку.

2. Компенсаторна функція. Ця функція дозволяє людям переживати емоції, яких їм бракує в реальному житті. Мистецтво може слугувати формою релаксації та емоційного відновлення, допомагаючи зняти стрес і напругу. Наприклад, мелодрами часто використовуються для емоційного виходу.

3. Суспільно-перетворюча функція. Мистецтво має потенціал змінювати суспільство, спонукаючи людей до активних дій і соціальних змін. Через художні твори люди отримують можливість усвідомити проблеми суспільства і долучитися до їх вирішення.

4. Естетична функція. Ця функція полягає в створенні естетичного досвіду, який збагачує духовне життя людей. Мистецтво підносить естетичні цінності, формуючи уявлення про красу та гармонію.

5. Інформаційна функція. Мистецтво може також виконувати роль комунікатора, передаючи соціальні й культурні меседжі через образи та символи. Це допомагає людям зрозуміти соціальні процеси та культурні контексти (Є. Подольська, В. Лихвар, Д. Погорілий, 2009).

Хореографія в сучасному суспільстві, як і мистецтво в цілому, є поліфункціональним, виконує низку важливих функцій, які виходять за межі естетичної сфери. Дж. Лінн, Е. Хьюіт, Г. Томас визначають наступні функції танцю:

1) *комунікативна* – танець є потужним засобом невербальної комунікації. Рухи, жести, ритми та міміка можуть передавати емоції, ідеї, соціальні ролі та взаємодії між танцюристами або між танцівниками та публікою. Танці можуть використовуватися для передачі культурних або соціальних повідомлень;

2) *соціальна* – танець є засобом соціальної взаємодії, який об’єднує людей, формує соціальні зв’язки та групи. Він використовується на різних соціальних заходах, таких як свята, весілля, фестивалі, і часто виконує роль соціальної інтеграції, зокрема серед різних етнічних або культурних груп;

3) *психологічна та емоційна функція* – танець дозволяє людині висловити свої емоції, відчути катарсис і досягти психологічної розрядки. Через рухи можна позбутися стресу, накопиченої напруги або агресії, а також знайти гармонію з власним тілом. Танець часто розглядається як терапевтичний засіб у психотерапії (танцювально-рухова терапія);

4) *економічна функція* – танець також є частиною індустрії розваг, туризму та масової культури. Бальні танці, шоу-програми, фестивалі та інші заходи стають засобом заробітку для професійних танцюристів та індустрії загалом;

5) *фізіологічна та оздоровча функція* – танець є фізичною активністю, яка допомагає підтримувати здоров’я та фізичну форму. Він зміцнює м’язи,

покращує координацію, рівновагу і загальний стан організму. Окрім цього, регулярна практика танцю покращує серцево-судинну систему, дихальну функцію та підвищує витривалість (Дж. Лінн, 1987; Е. Хьюіт, 2005; Г. Томас, 1995).

Танцювальне мистецтво є потужним засобом соціальної комунікації, інструментом для інтеграції різних культур і груп населення, а також платформою для самовираження та побудови ідентичності.

Більшість науковців розглядає танець як важливе досягнення людства та унікальний соціокультурний феномен. Німецький дослідник К. Бюхер, стверджує, що ритмічні танцювальні рухи первісних людей походять від ритму сумісної фізичної праці (Бюхер, 1923).

Об'єднуючись, учасники танцювальної дії завжди обмінюються енергіями та смислами, на підтвердження приведемо слова О. Чепалова: «танець у соціокультурному плані є тим об'єднуючим принципом і живою енергією, що наповнює кожен прояв буття живильним становленням, реалізуючи на власному прикладі діалектичний синтез особистості та її виражального потенціалу» (Чепалов, 2018).

Танець розглядається як один із способів спілкування. Але не варто брати в основу ідентифіковану відому вербальну систему, це більш комплексна та неідентифікована парадигма засобів, за допомогою яких можна донести інформацію до співрозмовника. Різноманіття танцювальних діалектів або стилів відкриває широкий спектр фізичних комунікативних можливостей, особливо на рівні сприйняття, оскільки кожна танцювальна мова або стиль по-різному впливають на аудиторію. Це залежить від багатьох чинників, які можуть виходити за рамки самого танцювального твору (Плеві, 2009).

Особливе місце в соціокультурному просторі сучасності займають соціальні танці (англ. social dance), які є не тільки формою фізичної активності, але й способом побудови соціальних зв'язків. У наш час соціальні танці, зокрема сальса, бачата, кізомба, танго та інші, набули величезної популярності по всьому світу, ставши частиною глобальної молодіжної субкультури. Вони виконують важливі соціальні функції, такі як інтеграція різних етнічних та культурних груп, підтримка комунікації між людьми та створення спільноти на основі схожих інтересів. Вони поєднують у собі елементи традиційних танцювальних технік різних народів і сучасні культурні тренди, створюючи особливий та культурного обміну.

Сальса, коріння якої сягають іспаномовного Карибського басейну, пережила потужний процес глобалізації, перетворившись на явище світового масштабу. Незважаючи на те, що цей стиль зазнав значного впливу американської культури, його витоки лежать в афрокарибських традиціях (Кінтеро-Рівера, 2011). Сальса – це сучасна інтерпретація багатих латиноамериканських музичних традицій. Хоча молодь обожнює її енергійні ритми, старші покоління зберігають вірність класичним жанрам, таким як

мамбо та ча-ча-ча, які стали невід'ємною частиною їхньої культурної спадщини (Реймос, 1978).

Швидкі рухи сальси, ритмічна музика та близький контакт партнерів створюють атмосферу святкування та радості. У ній люди можуть знаходити новий спосіб спілкування та комунікації один з одним. Сальсу можна танцювати в будь-якому віці та з будь-яким рівнем фізичної підготовки, існує безліч шкіл та клубів, де можна оволодіти навичками виконання соціального латиноамериканського танцю. Це робить її загальнодоступним та популярним соціальний стилем танцю серед різних (за віком та танцювальними навиками) верств населення. Тому аргументовано можна довести, що сальса виконує соціальну функцію в суспільстві.

Бачата – це стиль, який постійно перебуває в процесі формування. Він відображає динаміку соціальних змін і боротьбу за самовираження. Виникнувши як виклик традиційним цінностям, бачата стала рушійною силою культурних трансформацій (Ернандез, 1998). Хоча бачата і не досягла такої ж міжнародної популярності, як реггі чи сока, вона стала важливим елементом музичної культури Домініканської Республіки. Цей жанр, що виник на основі болеро та ранчери, дозволяє досліджувати різноманітні теми, від кохання та розлуки до соціальних проблем (Ернандез, 1998).

Танго, що зародилося в нетрях Буенос-Айреса та Монтевідео понад століття тому, перетворилося на справді глобальне явище. Від буенос-айрських танцмайданчиків до токійських клубів, від сайгонських вулиць до скандинавських містечок – танго підкорило світ своєю унікальною музикою та здатністю адаптуватися до різних культур. Його гнучкість дозволяє бачити в ньому і символ аргентинської ідентичності, і частину світової культурної спадщини (Гортзен, 1999).

Соціальні танці – невід'ємна частина циркулювання взаємодії між людьми у різних соціальних групах, і дослідниця Х. Томас наголошує на тому, що танці інтегруються у повсякденні соціальні взаємодії. Однак, сприйняття танців може значно відрізнятися залежно від культурних особливостей та соціальної належності людини. Формалізовані танці можуть бути не такими привабливими для тих, хто відчуває себе маргіналом у відповідній соціальній групі (Томас, 2002).

Сальса, бачата, танго і т.д. формують спільноти, об'єднані однаковими інтересами та цінностями. Хоча кожна громада вважає свою танцювальну форму найкращою, всі вони сприяють соціальній взаємодії та створенню міцних зв'язків. При цьому, деякі танці, такі як творчі, більш сприяють інклюзивності та подоланню соціальних бар'єрів (Томас, 2002). Танець – це не просто мистецтво руху, а багатогранний феномен, що пронизує всі сфери людського життя. Це інструмент комунікації, який дозволяє виражати емоції, ідеї та переживання без слів. Через рухи, жести та міміку танцюристи можуть передавати складні повідомлення, які будуть зрозумілі представникам різних

культур. Танець об'єднує людей, формує соціальні зв'язки та групи, стаючи важливим інструментом для інтеграції різних культурних та соціальних груп. Він також відіграє важливу роль у збереженні культурної спадщини. Багато традиційних танців передаються з покоління в покоління, зберігаючи історію та цінності певного народу. Сучасні соціальні танці, такі як сальса, бачата та танго, стали глобальним феноменом, об'єднуючи людей з різних країн і культур. Вони є не тільки формою розваги, але й способом самоідентифікації та культурного обміну.

Танець відіграє надзвичайно важливу роль і в політичній сфері людського існування. Танець, колись обмежений вузькими рамками, тепер вийшов на передній план суспільного життя. Він став відображенням нашого глобалізованого світу, де все швидко змінюється і нічого не є стабільним. Проте, ця ефемерність, яка раніше була особливістю танцю, тепер стала загальною проблемою суспільства, що призвела до втрати стабільності, соціальних зв'язків та відчуття приналежності (Кляйн, 2011).

Дослідники Дж. Лінн, Е. Хьюіт, Г. Томас та ін. приділяли увагу тому, як танець може передавати культурні коди та соціальні норми, розглядали вплив соціальних і культурних процесів на розвиток танцю (Дж. Лінн, 1987; Е. Хьюіт, 2005; Г. Томас, 1995). В їх працях досліджено як танець інтегрується в різні аспекти суспільного життя і стає частиною масової культури. Таким чином, танець є одним із способів вираження суспільних ідеологій, а рухи людського тіла не тільки відображають соціальні структури, а й можуть їх відтворювати та змінювати.

Політичні дії, організація мас, демонстрації та громадські протести можуть бути розглянуті як «хореографія», де кожен учасник виконує певну роль і рухається відповідно до встановленого ритму або ідеології. Е. Хьюіт підкреслює, що соціальні танці можуть бути засобом впорядкування політичного тіла суспільства, де рухи тіл відображають політичні ідеали та механізми контролю (Хьюіт, 2005). Хьюіт вказує на те, що демократичні процеси можна порівняти із соціальним танцем, у якому всі учасники мають можливість рівноправної участі. Соціальні танці, такі як свінг чи сальса, представляють демократичні цінності, оскільки танцюристи взаємодіють як партнери, змінюють ролі та спілкуються через рухи, що створює колективну та рівноправну форму комунікації (Хьюіт, 2005).

Дж. Лінн зазначає, що соціальні танці можуть бути засобом об'єднання людей навколо спільних ідей або політичних цілей. Танцювальні флешмоби, акції та фестивалі можуть мобілізувати спільноти та об'єднати різні соціальні групи задля досягнення спільної мети. Соціальні танці можуть бути частиною політичних рухів за права людини, національне визволення чи інші соціальні перетворення (Лінн, 1987).

Мистецтво танцю – це потужний інструмент соціальної взаємодії, який дозволяє людям виражати себе без слів. Аби зрозуміти його роль, потрібно

дослідити, як невербальні сигнали впливають на наші стосунки з іншими людьми (Плеві, 2009).

У даному дослідженні виявлено, що невербальні сигнали танцю мають потужний вплив на стосунки між людьми. Танець, як форма невербальної комунікації, дозволяє передавати емоції, ідеї та соціальні ролі без використання слів, що сприяє глибшому взаєморозумінню. Через рухи, жести та ритми танець може формувати соціальні зв'язки, створювати атмосферу довіри та підтримки, а також впливати на взаємодію між індивідами різних соціальних і культурних груп. Це допомагає людям долати бар'єри в спілкуванні та краще розуміти одне одного на емоційному рівні.

Висновок. Сутність соціальної функції хореографії в умовах сучасного суспільства полягає в її здатності об'єднувати людей, сприяти побудові соціальних зв'язків та культурному обміну. Хореографія не лише виражає творчість, а й слугує інструментом соціальної адаптації. Соціальні танці, такі як сальса та бачата, є ефективним засобом інтеграції в мультикультурному суспільстві, сприяючи взаєморозумінню між різними етнічними групами.

Хореографічне мистецтво має значний вплив на процеси комунікації та соціальної взаємодії в сучасному суспільстві. Невербальні сигнали, які передаються через танець – рухи, жести, ритми – сприяють комунікації на глибшому рівні, ніж вербальне спілкування, дозволяючи людям взаємодіяти емоційно та інтуїтивно. Танці забезпечують платформу для взаєморозуміння, самовираження та емоційної розрядки, що робить їх важливим інструментом для зміцнення соціальних зв'язків і культурної комунікації в сучасному світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Andrew Hewitt. *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement*. Duke University Press, 2005.

2. Andrew Plevey. (2009). The communicating dance. Retrieved from https://ro.ecu.edu.au/theses_hons/1320

3. Ángel G. Quintero-Rivera. Cultural Struggles for Hegemony: Salsa, Migration, and Globalization. *Latin American Perspectives*, Vol. 38, No. 2, (2011).

4. Chris Goertzen, María Susana Azzi. Globalization and the Tango. *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 31 (1999).

5. Gabriele Klein. Dancing Politics: Worldmaking in Dance and Choreography. Emerging Bodies: The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography, 2011.

6. Hanna, Judith Lynne. *To Dance Is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. University of Chicago Press, 1987.

7. Helen Thomas, Lesley Cooper. Dancing into the Third Age: Social Dance as Cultural Text. Research in Progress. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 20, No. 1 (2002).

8. Rafael Ramos. Salsa's Roots. *Umoja Sasa*, Vol. 4, No. 1 (1978).

9. Герц І. І. Танець як засіб засвоєння соціокультурного досвіду. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 2. С. 199-204.

10. Гриценюк Р. А. Соціальні танці в соціокультурному просторі XXI ст.: спортивно-змагальний аспект. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2020. Вип. 38. С. 79-84.

11. Дончак А. М. Психолого-педагогічні, реабілітаційні та методичні аспекти функціонування соціального танцю в Україні. Актуальні питання мистецької освіти та виховання: зб. наук. праць. 2019. №1. С. 240–248.

12. Подольська Є. А., Лихвар В. Д., Погорілий Д. Є.. Соціальні функції мистецтва. Культурологія: Стислий курс. Навчальний. Київ, (2009).

13. *Чепалов О. І. Філософія танцю*. Передовий досвід українських учених. Танцювальні студії. 2018. Вип. 2. С. 10-17.

14. Шариков, Д. І. (2013). Мистецтвознавча наука хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії. Київ. КиМУ, Частина ІІІ.

ХАО ШУАН,
здобувачка освітнього другого ступеня вищої освіти;
Державний заклад «Південноукраїнський
національний
педагогічний університет імені
К.Д. Ушинського»;
Світлана ІРИГІНА
кандидат педагогічних наук, доцент

WAYS TO DEVELOP THE MUSICAL AND PERFORMING CULTURE OF FUTURE VOCAL TEACHERS PERFORMING CULTURE IS A HOLISTIC COMMUNICATION SYSTEM

The performing culture of students of higher art education institutions is formed mainly in the classes of ‘Solo Singing’ and ‘Work with a concertmaster on vocal repertoire’. It is in these disciplines that the student studies in depth the history of writing a vocal work, the composer's biography, the era, the events that pursued the composer at that time, the conditions that contributed to the writing of the work; and also tries to reproduce the idea that the author wanted to convey to the listener. According to the contemporary scholar N. Kosinska, performance culture is ‘a set of personal and professional qualities that involve the ability to emotionally perceive vocal music, to understand its artistic and figurative content and to demonstrate the ability to evaluate it as an aesthetic phenomenon, to master vocal techniques in the process of vocal and performance activities...’ [1].

A. Mykhaliuk defines performing culture as ‘...an integrated professional andpersonal property that characterises a high level of mastery of artistic knowledge, musical and performing skills, pedagogical competences, which is expressed in the ability to aesthetically and artistically grounded interpretation of

the content of a musical work and provides personal professional and creative growth' [2].

Thus, by synthesising the knowledge of scholars on the definition of performing culture, it is possible to specify the concept of performing culture and emphasise its important influence on the process of formation of future vocalists, which takes place through the mastery and use of a set of scientific, methodological, vocal and performing knowledge, skills and abilities.

LIST OF REFERENCES

1.Косінська, Н. Л. (2017). Сутнісна характеристика сценічно-образної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Journal *«ScienceRise: PedagogicalEducation». 2017. №10 (18)*. 4–8.

2. Михалюк, А.М. (2014). *Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва*. (Автореф.дис. канд. пед.наук) К., НПУ імені М.П. Драгоманова. 22 с.

Артем КРИКІН,
Державний заклад
«Південноукраїнський національний
університет імені К. Д. Ушинського»;
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного
мистецтва і хореографії
Ольга ВОРОНОВСЬКА

СПЕЦИФІЧНІ РИСИ ПРОЯВУ АРТИСТИЗМУ ВИКОНАВЦЯ-СПІВАКА

У статті розглядаються специфічні риси прояву артистизму виконавця-співака, які формують його сценічну ідентичність та визначають вплив на слухачів. Артистизм співака не обмежується лише вокальними здібностями, а включає широкий спектр елементів, що сприяють емоційному та естетичному сприйняттю виступу.

Артистизм виконавця-співака — це складний і багатогранний феномен, що охоплює не лише технічні навички, а й емоційну глибину, творчий підхід та здатність до комунікації з аудиторією. Він виявляється в умінні передавати емоції та створювати зв'язок із слухачами, що робить виступи не лише технічно досконалими, але й емоційно значущими.

Цей артистичний прояв ґрунтується на поєднанні музично-інтелектуальних, вокально-технологічних і творчо-комунікативних аспектів. Музично-інтелектуальні навички забезпечують розуміння структури твору,

дозволяючи виконавцеві вносити власні інтерпретації. Вокально-технологічні здібності, включаючи контроль над голосом і технічні прийоми, дають змогу досягати різноманітності звучання, в той час як творчо-комунікативні властивості дозволяють артисту взаємодіяти з публікою, створюючи емоційний зв'язок.

Дослідники О.Гришина, В.Гришина та О.Юрчук розглядають феномен артистизму виконавця як особистісну потребу у самовираженні та самовдосконаленні. Разом з тим, вони вважають, що артистизм виражає «здатність комунікативного впливу на слухацьку аудиторію шляхом зовнішнього вираження внутрішнього змісту художнього образу твору» (1, с.193). Встановлення зорового зв’язку, використання жестів і усмішок дійсно допомагає створити відчуття, що виконавець звертається безпосередньо до кожного слухача. Це робить аудиторію частиною шоу, забезпечуючи інтерактивність виступу. Без харизми все це стає набагато складнішим. Артистичний виконавець завжди притягує увагу, а без цього зорового контакту та виразності виступ може виглядати плоским і відстороненим. Харизма дозволяє артисту не лише спілкуватися з аудиторією, а й створювати емоційний зв’язок, що робить виконання запам’ятовуваним.

Впевненість у собі відіграє величезну роль у сценічній харизмі. Артисти, які вірять у свої здібності, виглядають більш привабливими та переконливими. Це не лише про те, як вони співають, але й про те, як вони поводяться на сцені — їхня постава, жести та рухи можуть підкреслити цю впевненість.

Унікальний стиль і образ виконавця також важливі. Це може бути як візуальний аспект — костюми, макіяж, так і особливості виконання — інтерпретація пісень, манера спілкування. Усе це формує загальне враження і допомагає артисту виділитися на фоні інших.

Нарешті, емоційна виразність — це те, що робить виконання живим. Виконавці, які можуть передати широкий спектр емоцій, від радості до смутку, здатні захопити слухачів і зробити їх учасниками емоційної подорожі.

Для багатьох артистів мистецтво стає не лише професією, а й способом знайти своє місце у світі, висловити свої думки, почуття та переживання. Саме через виступи вони реалізують свої внутрішні прагнення, формують свій творчий світ і знаходять зв'язок із аудиторією. Виконавець, володіючи цією здатністю, не просто виконує пісню; він перетворює її в живу історію, що відгукується в серцях слухачів. Через нюанси виконання, інтерпретацію тексту та емоційний підхід артист здатний впливати на аудиторію, викликаючи в них співпереживання, радість, сум або натхнення.

Таким чином, артистизм стає не лише засобом самовираження, а й важливим інструментом для комунікації з публікою. Це взаємодія, яка дозволяє артисту та слухачеві створити спільний простір, де музика стає містком між їхніми душами, дозволяючи кожному відчути себе частиною

чогось більшого. Творчість співака стає відображенням не лише його особистості, але й колективного досвіду, культурних традицій і емоцій, які резонують в суспільстві.

Одним із найважливіших аспектів артистизму є музикальність артиста, яка становить основу його творчого вираження. Музикальність включає не лише здатність виконувати ноти, але й чуття ритму, гармонії та мелодії, що дозволяє співакові глибше відчувати твір. Це вміння сприймати музику не лише як набор нот, а як живий організм, що дихає емоціями. В.Чень визначає артистизм як вищий рівень мистецької зрілості співака, який проявляється в сформованих музично-інтелектуальних, вокально-технологічних і творчо-комунікативних властивостей (2, с.91).

Технічна майстерність є однією з найважливіших складових артистизму виконавця-співака. Вона охоплює широкий спектр навичок, які дозволяють артисту реалізувати свій творчий потенціал на сцені. По-перше, контроль над голосом — це фундаментальний аспект, що включає вміння регулювати тон, об’єм та тембр звучання. Це дозволяє виконавцеві не лише відтворювати ноти з високою точністю, але й передавати різноманітні емоції, адаптуючи звучання під конкретний твір.

Правильна артикуляція є ще одним важливим елементом технічної майстерності. Виконавець повинен чітко вимовляти слова, щоб слухачі могли зрозуміти текст пісні. Це особливо актуально для жанрів, де лірика має великий емоційний або концептуальний зміст. Чітка артикуляція сприяє створенню більшої виразності виконання та допомагає слухачам зануритися у зміст твору.

Динаміка — це здатність варіювати силу звучання, від тихих, ніжних моментів до потужних, емоційних кульмінацій. Вміння контролювати динамічний спектр дозволяє артисту створювати драматургію в музиці, підкреслюючи важливі моменти в композиції. Це також може бути використано для створення контрасту між різними частинами пісні, що робить виконання ще більш захопливим.

Використання різноманітних вокальних прийомів, таких як глісандо, фальцет, вібрато та імпровізація, також відіграє важливу роль у формуванні артистичного виконання. Ці прийоми допомагають співакові додати унікальність та індивідуальність своєму стилю, дозволяючи виділитися серед інших виконавців. Наприклад, вібрато може надати звучанню емоційної насиченості, тоді як імпровізація дозволяє артисту вносити елементи несподіванки та креативності.

Загалом, технічна майстерність виконавця-співака є комплексним поєднанням контролю, точності та виразності, що дозволяє реалізувати його творчі задуми на сцені. Ці навички, поєднуючись з емоційною складовою та артистичним вираженням, створюють яскраве та незабутнє виконання, яке залишає слід у серцях слухачів.

Таким чином, артистизм є результатом інтеграції цих трьох складових, які разом створюють потужний ефект на публіку. Співак, що досяг цього

рівня зрілості, здатен не лише виконувати музику, а й перетворювати її на живий, емоційний досвід, що запам'ятовується. Ця здатність підкреслює значення мистецтва як засобу спілкування та вираження внутрішнього світу артиста.

Отже, дослідження специфічних рис прояву артистизму виконавця-співака свідчить про те, що артистизм є складним та багатогранним явищем, яке складається з різних елементів. Хоча вокальні здібності залишаються важливими, саме емоційна виразність, сценічна присутність та комунікація з аудиторією відіграють ключову роль у формуванні успішного сценічного образу. Таким чином, артистизм виконавця-співака не лише підвищує рівень виконання, але й значно впливає на сприйняття музики слухачами, підкреслюючи необхідність комплексного підходу до розвитку виконавських навичок у сучасному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гришина О., Гришина В., Юрчук О. (2021). Артистизм як особистісна характеристика виконавця-піаніста. *Педагогіка.* Вип.3, ч.1. С. 192–198.

2. Чень В. (2017). Специфіка й структура виконавського артистизму майбутніх викладачів вокалу та педагогічні принципи його вдосконалення. *Психолого-педагогічні науки.* No 1. С. 90–95.

ХУ СЯОСЯ,
здобувачка другого рівня вищої освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський
національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського».
Науковий керівник: кандидат педагогічних наук,
Захар ДУБОВИЙ

РОЗВИТОК АРТИСТИЗМУ СТУДЕНТІВ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ У ФАХОВІЙ ПІДГОТОВЦІ

У професійних підготовці студентів музично-педагогічних спеціальностей важливе місце посідає проблема формування артистизму – професійної якості, що сприяє її успішній самореалізації та творчому вирішенню професійних завдань. Артистизм передбачає не лише досконале оволодіння предметом викладання, зокрема музичною педагогікою, сучасною дидактикою, педагогічною психологією, а й певною мірою мистецтвом акторської майстерності. Саме артистизм є найбільш значущим із цілого ряду якостей, що характеризують постать педагога-музиканта, оскільки є показником рівня його музичної і духовної культури, значення

чого на сучасному етапі важко переоцінити (І. Альохіна, І. Зязюн, Н. Матеш, В. Симоненко та ін.).

Проблема формування артистизму та оволодіння акторсько-сценічними вміннями майбутніми вчителями завжди залишається актуальною, оскільки поставлений голос, добре розвинене мовлення, природні та невимушені жести, висока комунікативна культура є невід'ємними складовими педагогічної майстерності. Водночас, особливого значення артистизм набуває у діяльності педагогів художньо-естетичного циклу, зокрема вчителів музики, відповідальних за розвиток образного мислення учнів, а також за їхнє емоційно-естетичне та моральне вдосконалення (Т. Скорик, 2022).

Між тим, у практиці професійної підготовки майбутніх учителів музики має місце ряд суперечностей, з-поміж яких найбільш значущими є ті, що вбачаються між сучасними вимогами до професійної майстерності педагогів-музикантів та відсутністю конкретних технологій, що забезпечують її формування в стінах закладу освіти.

Загалом артистизм може бути розглянутий як здатність спричиняти комунікативний вплив на аудиторію шляхом зовнішнього висловлювання внутрішнього змісту художнього образу на основі перевтілення (Скорик, 2022, с. 89). Між тим, з огляду на специфіку професії, артистизм педагога у більшості досліджень розглядається як складова професійної компетентності, оскільки дозволяє педагогам більш ефективно взаємодіяти з учнями, збагачувати навчальний процес творчими елементами та сприяти розвитку в них емоційної чутливості й естетичного сприйняття. Тож, артистизм – це не тільки природний дар, а результат копіткої праці, розвитку здібностей до вільного творчого перевтілення й входження в мистецький образ, до яскравого розкриття своєї особистості (Клубкова, 2019).

Основні аспекти артистизму майбутнього педагога охоплюють:

– акторську майстерність, тобто оволодіння акторською технікою, емоційною виразністю і сценічною поведінкою;

– педагогічну майстерність;

– емоційно-вольові якості, які допомагають студентам долати сценічну тривогу та покращувати навички взаємодії з аудиторією;

– досвід роботи з різними жанрами музичного мистецтва;

– досвід імпровізації та музично-творчої й творчо-педагогічної діяльності.

У системі підготовки студентів музично-педагогічних спеціальностей існує чимало можливостей розвитку артистизму. Це, зокрема, робота в хоровому класі, адже хоровий спів – це не тільки колективне виконання музики, але й глибоке емоційне переживання, яке вимагає від студентів високого рівня художньої виразності та сценічної присутності. Виконання хорових творів вимагає від студентів здатності до емоційного самовираження, яке відчувається через голосовий спів і взаємодію з іншими хористами. На заняттях студенти навчаються виражати емоції, які

відповідають характеру музичних творів, що виконуються. Окрім цього хорові заняття вимагають від студентів розвитку сценічної дисципліни – правильної постави, виразу обличчя, рухів тіла. На заняттях хорового співу студенти розвивають здатність до творчої інтерпретації музичних творів, додання власних відтінків у виконання через варіювання темпу, динаміки, або навіть підходу до виконання окремих партій . (Багрій, Т. (2018).

Удосконалення й розвиток артистизм дістає на заняттях з вокалу. Вокал як вид мистецтва вимагає не лише технічної майстерності, але й здатності до глибокого емоційного самовираження. Важливо навчити студентів не просто правильно співати, а й донести до слухачів сенс та емоційне наповнення твору. Задля цього педагог з вокалу повинен забезпечити емоційне занурення студента у зміст твору. Через серію вправ вокаліст має навчитися проникати в сутність, усвідомлювати емоційний зміст і драматургію кожного твору. Це потребує не тільки роботи над технікою, але й розвиток здатності до емоційної емпатії та переживання. На заняттях з вокалу студенти до того ж навчаються використовувати динаміку, тембр і різні вокальні прийоми для створення виразного образу. Водночас відбувається й розвиток сценічної культури: рухів, міміки, жестів, що допомагають створювати цілісний артистичний образ, підкреслювати емоційний посил твору та утримувати увагу аудиторії. Заняття вокалом дозволяють студентам сформувати здатність вносити до виконання свій власний творчий почерк, здійснювати імпровізацію, адаптувати виконання до своїх вокальних особливостей, що підкреслює їхню індивідуальність як артистів. Ці елементи формують у студентів не тільки технічну майстерність, а й повноцінний артистизм, необхідний для успішного сценічного виступу та подальшої педагогічної діяльності.

Розвиток артистизму студентів музично-педагогічних спеціальностей є важливим завданням на заняттях з фахових дисциплін та у позааудиторній роботі, що вможливлює інтеграцію теоретичних знань із практичними навичками та розвиток їх індивідуальності як артистів і майбутніх майстерних педагогів.

На заняттях з фахових методик студенти вивчають теоретичні і практичні аспекти розвитку артистизму і до того ж – розробляють методики навчання, які поєднують технічні прийоми з творчими вправами задля стимулювання художнього мислення та артистичних якостей своїх майбутніх учнів. Майбутні педагоги-музиканти оволодівають мистецькою педагогікою, засвоюють методику роботи з різними віковими групами учнів, зокрема у підготовці концертних програм, оперних або театральних постановок. Студенти вчаться керувати колективною творчою роботою та розвитком сценічних навичок учнів.

Сучасна система професійної підготовки в розвитку артистизму значну роль відводить проєктній діяльності. Студенти розробляють і впроваджують власні методичні проєкти, пов’язані з організацією творчих заходів, де вони

використовують знання з педагогіки та теорії музичного мистецтва для досягнення освітніх цілей.

Зі свого боку, позааудиторна робота забезпечує закріплення та поглиблення якостей артистизму студентів, формує досвід музично-творчої діяльності. Участь у культурних заходах, таких як творчі вечори, концерти, театральні постановки, конкурси, надають студентам можливість експериментувати з різними музичними стилями, розвивати сценічну впевненість та самовираження. Робота у складі творчих гуртків, вокальних ансамблів або інструментальних студій дає змогу студентам реалізовувати свій артистизм у неформальному середовищі, де вони можуть вільно досліджувати свій творчий потенціал і працювати над власними проєктами.

Отже, у контексті оновлення освітніх систем виникає необхідність у підготовці фахівців, здатних не лише викладати музику, але й бути носіями високих художньо-естетичних цінностей, спроможних передати своїм учням не тільки технічні аспекти музичного виконання, але й глибокий емоційний і художній сенс музичних творів. Розвиток артистизму є важливою складовою підготовки студентів музично-педагогічних факультетів як у навчальному процесі, так і в позааудиторній роботі. Заняття з вокалу, хорового співу та фахових методик сприяють формуванню емоційної виразності, сценічної культури та індивідуальності майбутніх педагогів. Позааудиторна робота через творчі проєкти, гуртки та суспільно корисну діяльність надає студентам можливість реалізовувати свій творчий потенціал у неформальних умовах. Фахові методики допомагають студентам розробляти педагогічні підходи, що інтегрують розвиток артистизму з викладанням музичних дисциплін. Між тим, лише цілісний підхід до розвитку артистизму забезпечує підготовку компетентних педагогів, здатних ефективно передавати мистецькі та педагогічні знання своїм учням.

ЛІТЕРАТУРА

1. Багрій, Т. (2018). Артистизм як вияв творчого начала майбутнього педагога-музиканта в диригентсько-хоровій діяльності. *Молодь і ринок*. 2018. № 5 (160). С. 134–138. doi: 10.24919/2308-4634.2018.133924

2. Клубкова, С.А. (2019). Артистизм майбутнього вчителя музичного мистецтва як компонент готовності до хормейстерської діяльності. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання.* 2019. Вип. 1–2 (13–14). С. 178–188. doi: 10.24139/978-617-7487-53-0/2019-01-02/178-188

3. Скорик, Т.В. (2022). Основи професійної успішності педагога-музиканта: навчальний посібник. Чернігів: Десна Поліграф, 2022. 156 с.

Ольга ГОРБАТЮК,
здобувачка другого рівня вищої освіти,
Одеська національна музична академія імені А.В. Нєжданової;
науковий керівник, доктор мистецтвознавства,

професор ЧЕРНОІВАНЕНКО А.Д.

ІНТЕРПРЕТАЦІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ ЯК КОМПОНЕНТ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ВИКЛАДАЧА БАНДУРИ

Професійна підготовка творчо орієнтованого викладача бандури неможлива без актуалізації феномену «інтерпретація», як багатогранного музично-педагогічного явища, що охоплює процес розуміння, тлумачення, втілення задуму у виконанні музичного твору.

Згідно з Енциклопедією музики, інтерпретація музичного твору – це творчий процес, спрямований на « виявлення та втілення в музиці внутрішньої суті твору через індивідуальне бачення виконавця» (Енциклопедія музики, 2020). Музична інтерпретація передбачає індивідуальне трактування (прочитання) музичного твору, яке залежить від знань, виконавського досвіду, музичної культури та емоційного стану виконавця-інтерпретатора.

В музичній педагогіці інтерпретація – це не лише засіб передачі художньо-образного та емоційного змісту музичного твору, але й ефективний інструмент навчання, поглиблення знань та формування творчих і технічних навичок юних бандуристів.

Аналіз наукового доробку вчених з визначеної проблеми доводить необхідність цілеспрямованого розвитку інтерпретаційних навичок у здобувачів, майбутніх викладачів бандури. Розглянемо кілька ключових аспектів:

1. Гарний інтерпретатор досконало володіє своїм інструментом, його техніка виконання має бути на такому рівні, щоб не обмежувати інтерпретаційні можливості, дозволяючи зосередитись на художньо-образному та емоційному змісті музичного твору. Для бандуриста – це різноманітні технічні прийоми, від тонких нюансів дотику до струн до складних ритмічних структур. Технічна сторона повинна стати «невидимою» в процесі гри,тоді виконавець буде здатен зосередитись на вираженні музичного змісту.

2. Інтерпретація вимагає не лише технічної майстерності, але й глибокого емоційного занурення. Як зазначає І. Колесник, «емоційна глибина інтерпретації є тим чинником, який перетворює звичайне виконання у мистецтво, надаючи музиканту можливість передати особистий емоційний досвід» (Колесник, 2018).

3. Знання історичних і культурних епох, стилістична обізнаність та широка мистецька ерудиція – є важливими елементами інтерпретації. Бандура – це інструмент, що тісно пов'язаний із традиційною українською музикою. Проте сучасні виконавці-бандуристи виконують твори, як композиторів-класиків, так і сучасних митців. Важливо, щоб майбутній викладач-бандурист розумів стилістичні особливості музичних жанрів різних культурних епох, традиції та міг передати ці знання учням. Н. Котенко

переконує, що «стилістична грамотність виконавця дозволяє правильно ідентифікувати музичний стиль твору, що є необхідним для його інтерпретації» (Котенко, 2019).

Інтерпретація як музично-педагогічне явище є складним і багатогранним процесом художнього пізнання, оскільки активізує процеси музичного мислення «із всіма смисловими компонентами світогляду, світосприйняття та світовідчуття», процесом, який об'єднує технічне виконання, емоційне занурення та культурне розуміння музичного твору. О. Щолокова, Н. Мозгальова, І. Барановська підкреслюють, що інтерпретаційна діяльність пов’язана із створення художнього образу в свідомості людини, з проявом осягнення та власного ставлення до пізнаного (Щолокова та ін., 2019, с. 153).

Зазначимо, що інтерпретаційна компетентність важливий напрямок професійної підготовки викладача бандури. Інтерпретаційна компетентність об’єднує музичні знання, емоційне переживання твору, розуміння стилю та технічну майстерність. Формування інтерпретаційної компетентності потребує комплексного підходу в процесі навчання, оскільки має починатися ще на ранніх етапах музичної освіти. Однак найбільшого розвитку ця компетентність набуває у вищих закладах освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Енциклопедія музики. Київ: Видавничий дім, 2020.
2. Колесник, І. Емоційна складова в музичній інтерпретації: теорія і практика. Львів, 2018.
3. Котенко, Н. Стиль та інтерпретація в українському музичному виконавстві. Київ, 2019.
4. Щолокова О.П., Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. Інтерпретація музичних творів:методичний аспект. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.* Випуск 3 (128). Одеса, 2019. С, 151 – 158.

Володимир КЛЕЩУКОВ
кандидат мистецтвознавства,
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет ім. К.Д. Ушинського)

СПЕЦИФІКА МОВЛЕННЄВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ФАХІВЦІВ ТА ЇЇ ФОРМУВАННЯ В МЕЖАХ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ХОРЕОГРАФІЇ

У сучасному світі, де танець стає все більш популярною формою мистецтва, роль викладача хореографії виходить за межі простої передачі технічних навичок. Викладачі повинні володіти високим рівнем мовнокомунікативної та мовленнєвої компетентностей, що дозволить їм

ефективно взаємодіяти з учнями, мотивувати їх та створювати атмосферу довіри. Це не просто про вміння говорити, а про здатність слухати, розуміти та адаптуватися до потреби кожного учня.

За допомогою методу теоретичного узагальнення визначена роль мовленнєвої компетентності та її формування в межах професійної підготовки майбутніх викладачів хореографії, зроблено низку висновків про необхідність вдосконалення навчальних планів щодо формування риторичної особистості майбутнього викладача хореографії, обґрунтовано умови впровадження інтерактивних форм і методів з метою стимулювання позитивної мотивації до мовленнєвого розвитку і саморозвитку; моделювання професійних ситуацій для активізації мовнокомунікативної та мовленнєвої компетентностей фахівців під час взаємодії з учасниками навчального процесу.

Серед змін, які зазнає сучасна освіта в Україні та які спрямовані на вдосконалення якісних характеристик підготовки фахівців у різних галузях, особливої уваги набуває формування мовленнєвої компетентності у майбутніх викладачів, зокрема вчителів хореографії. Мовленнєва компетентність є важливим елементом професійної підготовки, оскільки вона впливає на ефективність спілкування в навчальному процесі, а також на формування риторичної особистості вчителя.

Про ключову роль мовленнєвої компетентності в межах впровадженням нових професійних стандартів підготовки майбутніх вчителів у відповідності до вимог сучасної освіти йдеться у пункті 15 Постанови Кабінету Міністрів України № 800 від 21 серпня 2019 р. «Про деякі питання підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників».

Питання формування мовленнєвої компетентності фахівців, зокрема як необхідної умови здобуття успіху у різних видах професійної діяльності було досліджено та розкрито в працях І. Беха, Н. Бібік, А. Богуш, Н. Волкової, О. Коваленко, І. Кочан, М. Лісового, М. Львова, Л. Мацько, С. Омельчука, О. Опалюк, А. Токарської тощо. Водночас аналіз наукових праць із порушеної проблеми дає підстави вважати, що лишаються нерозглянутими питання формування мовленнєвої компетентності майбутніх викладачів хореографії в межах їхньої професійної підготовки закладами вищої освіти.

Мовленнєва компетентність визначається як сукупність знань, умінь і навичок, що забезпечують здатність особи до продуктивної і рецептивної діяльності в усних і письмових формах спілкування (Ткачук О. С. (2009). Вона передбачає не тільки володіння мовними правилами, але й вміння адекватно використовувати мову в процесі роботи.

Мовленнєва компетентність необхідна викладачу хореографії для передачі знань, формування емоційного фону навчання та заохочення творчості учнів.

Важливим елементом професійної підготовки, який дозволяє студентам розвивати здатності до ефективного спілкування та аргументації в сучасних умовах стає риторизація освіти. Вона сприяє формуванню критичного

мислення і активному оволодінню комунікативними навичками (Мамчур Л. (2013).

Риторична компетентність передбачає не тільки усне мовлення, але й вміння слухати, аналізувати та адекватно реагувати на інформацію.

Доволі часто студенти-хореографи стикаються з труднощами у формуванні адекватної мовленнєвої поведінки (Богуш А. М. (2014). Серед поширених помилок можна виділити:

- невірну граматичну конструкцію;
- обмежений словниковий запас;
- невміння слухати та аналізувати інформацію.

Для виправлення цих помилок необхідно впровадження регулярних практичних занять, а це у свою чергу вимагає перегляду програм навчання, формування комунікативних навичок на всіх етапах підготовки фахівців, розробку нових методів викладання, а саме:

- тренінгів на розвиток мовленнєвої активності;
- практичних занять з акцентом на риторику (інтерактивні методи навчання);
- формування груп для обговорення й аналізу помилок (освіта у формі дебатів);
- моделювання професійних ситуацій (ситуаційні ігри).

Доходимо висновку, що формування мовленнєвої компетентності повинно здійснюватись через інтеграцію мовленнєвих, риторичних та професійних навичок у навчальний процес.

Саме це дозволить створити умови для практичного застосування мовних навичок у реальних ситуаціях, підвищить впевненість у собі та підготовленість до викладання. Внаслідок цього у студентів мають розвитися вміння мовленнєвого самовираження, що є основою для формування їхньої особистої професійної ідентичності.

Отже формування мовленнєвої компетентності у майбутніх викладачів хореографії є надзвичайно важливим процесом, який потребує системного підходу і комплексної роботи всіх етапів професійної підготовки. Вдосконалення знань у сфері риторики та розвиток мовленнєвої активності забезпечать успішне виконання професійних функцій у майбутньому. Чітке усвідомлення значення мовленнєвої компетентності та впровадження нових форм навчання дозволять підготувати якісних фахівців, здатних до продуктивної комунікації та ефективних професійних дій.

Таким чином, дослідження специфіки мовленнєвої компетентності, її складників та впливу риторизації на професійну підготовку викладачів хореографії виявляє важливі аспекти, які мають значення для подальшого розвитку педагогічної практики та навчальних програм.

ЛІТЕРАТУРА

Богуш А. М. (2014). Комунікативно-мовленнєвий супровід професійно спрямованного мовлення майбутніх фахівців дошкільної освіти. Збірник

наукових праць Херсонського державного університету. Педагогічні науки. Вип. 65. - С. 220-224.

Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2014_65_44.

Мамчур Л. (2013). Формування мовно-риторичної компетентності майбутнього вчителя-словесника. Проблеми підготовки сучасного вчителя, 8 (2), 182–186.

Ткачук О. С. (2009). Мовно-мовленнєва компетенція на уроках української мови в початкових класах. Вісник Житомирського державного університету, 44, 156–159.

ЛІН ЦЗЮАНЬ
здобувач другого рівня вищої освіти
Державний заклад «Південноукраїнський
національний
педагогічний університет імені
К.Д. Ушинського»;
Марина ДЕМИДОВА, кандидат пед наук, доцент

DEVELOPING THE PERCEPTION OF MUSIC BY ROMANTIC COMPOSERS IN FUTURE PIANO TEACHERS

In the early nineteenth century, romanticism in music developed in close connection with other trends in painting, literature, and theatre, which was reflected in the development of musical forms in piano literature. Romantic music is characterised by a deep interest in the human being, which is reflected in the glorification of the personal. The increased attention to human feelings in the content of this musical style caused a change in the artistic images of love that became prevalent. The idea of the synthesis of arts in the Romantic period dominated aesthetics.

We can present our understanding of Romantic piano works as musical pieces that can be performed on the piano and were specially written for the piano by Romantic composers, which are distinguished by the characteristic features of figurative content, musical form; timbre and harmonic sound, agog and articulation techniques of their reproduction on the piano and correspond to the traditionally established ideas and emotional feelings of the Romantic style for musicians-performers who play them on the piano. Let us present the peculiarities of perception of music by romantic composers that we have identified: the need to present one's emotions more than intellectual capabilities; romantic music, with its content and emotional and stylistic message, causes a variety of emotional and sensual responses of the pianist; enrichment of the repertoire promotes and encourages the disclosure and enrichment of the pianist's emotional palette, and indirectly - the expansion of one's own perception of the experience of applying an emotional response to musical works by romantic composers during their study and performance.

The professional purpose of piano training for higher education students at universities has a wide range of applications. This includes the acquisition of higher performance qualifications (concert, competitive performance), experience of independent creative activity (lectures, concerts, concertmaster and ensemble activities, etc.)

LIST OF REFERENCES

1.Мозгальова, Н. Г., & Барановська, І. Г. Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. Актуальні питання мистецької освіти та виховання, 1-2(13-14), 2019). С. 119-128.

2.Трубнікова Д.О. Філософський та педагогогічний аспекти проблеми формування аксіологічної сфери майбутнього вчителя музичного мистецтва. Засоби навчальної та науково-дослідної роботи, 2021, Вип. 57. С. 74

ЯНЬ ВЕНЬМЕЙ
здобувачка другого рівня вищої освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»;
Оксана ГОРОЖАНКІНА
кандидат педагогічних наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ У ТВОРЧОСТІ КИТАЙСЬКОЇ ПІАНІСТКИ ВАН ЮЙЦЗЯ

Анотація. *У статті аналізується виконавський стиль видатної китайської піаністки Ван Юйцзя на прикладі деяких творів композиторів-романтиків. Зокрема наголошується, що її виконавська інтерпретація творів Ф. Шопена, Р. Шумана та Й. Брамса звучить цілком оригінально, з авторською індивідуальністю та поєднує в собі характерні риси «азіатського стилю» виконавства з елементами європейського піанізму.*

Ключові слова: *виконавська інтерпретація, китайська піаністка-віртуоз, композитори-романтики.*

Abstract. *The article analyzes the performance style of the outstanding Chinese pianist Wang Yujia on the example of some works of romantic composers. In particular, it is emphasized that her performance interpretation of the works of F. Chopin, R. Schumann and J. Brahms sounds completely original, with the author's individuality and combines the characteristic features of the "Asian style" of performance with elements of European pianism.*

Keywords: *performance interpretation, Chinese virtuoso pianist, romantic composers.*

Відома сучасна китайська піаністка-віртуоз Ван Юйцзя навчалася у американського піаніста Гері Граффмана, який, в свою чергу, був

вихованцем Володимира Горовиця. У своїй виконавській діяльності всесвітньо відома виконавиця поєднує характерні риси «азіатського стилю» виконавства (з його ознаками блискучого, яскраво-концертного, надзвичайно високотехнічного типу фортепіанної гри) з елементами європейського піанізму, для якого притаманні глибина інтерпретації, прагнення втілення характерно-індивідуального авторського стилю.

Вказані виконавські риси Ван Юйцзя особливо яскраво проявлені у виконанні камерно-інструментальних творів композиторів-романтиків – «Креслеріани», Симфонічних етюдів, Фортепіанного концерту Р. Шумана, циклу з 24 прелюдій для фортепіано Ф. Шопена, циклів фортепіанних мініатюр Й. Брамса, такі як Балади (ор. 10, 1854 р.), Фантазії (ор. 116, 1891-92 рр.), Рапсодії (збірка фортепіанних п'єс, ор. 118, 1892 р.) та Інтермеццо (ор. 119, 1892 р.).

Відносно виконання вищевказаних творів Р. Шумана виконавицею з Китаю, вкажемо на акцентування в них стихійно-романтичних, типово шуманівського рвучко-пристрастного типу образності, на відміну від більш традиційного виконання фортепіанних творів німецького композитора-романтика, для якого типове поєднання стриманого пориву та підкресленого мозаїчно-витонченого, дещо капризного, нестійкого та тонкого втілення його дуже своєрідного музично-образного світу.

Інтерпретація Ван Юйцзя відомих шопенівських прелюдій характеризується цікавим і неординарним відчуттям фортепіанних мініатюр польського фортепіанного генія. Специфіка втілення китайської піаністки різноманітних арабесок кожного з твору циклу Шопена присутня в тому, що замість традиційної слов'янсько-ліричної лінії втілення музичних образів польського композитора, виконавиця підкреслила присутню в його творчості французьку тенденцію зовнішньо-зображального та піднесено-польотного образного світу композитора (згадаємо французькі генетичні коріння батька Шопена).

Виконавська інтерпретація фортепіанних творів Й. Брамса, частина яких відносяться до раннього періоду творчості, інша частина – до пізнього, вразила слухачів тонким проникненням в особливий світ брамсівського стилю, який характеризується концентрованістю музичної думки, що втілюється на різних рівнях музичного мислення композитора (інтонаційному, ладо-гармонічному, фактурному та інших), виразністю глибоко прихованої, стриманої ліричності, тонкої чуттєвості та глибиною образів. Всі вказані риси фортепіанного стилю німецького композитора у повній мірі відобразилися у енергійному, повнозвучному, і, водночас, лірико-романтичному виконанні відомої китайської піаністки.

Таким чином, на прикладах виконання фортепіанних творів європейських композиторів-романтиків XIX століття відомою сучасною китайською піаністкою Ван Юйцзя, ми можемо говорити про формування своєрідної китайської фортепіанної виконавської традиції, сутність якої полягає в типово східному, орієнтальному втіленню романтичної

програмності, для якої характерні узагальнена, деякою мірою відсторонена та споглядальна образна природа.

Вероніка БОНДАР
здобувачка другого рівня вищої освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський
національний педагогічний університет
імені К.Д. Ушинського»;
науковий керівник: кандидат педагогічних
наук, доцент Тетяна ОСАДЧА

ФОРМУВАННЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ХОРОВОМУ СПІВУ

Анотація. *Автором розглянуто питання формування ціннісних орієнтацій учнів у процесі навчання хоровому співу. На основі аналізу науково-педагогічної літератури автор робить висновок, що ціннісні орієнтації є системою стійких установок особистості, що визначають її ставлення до навколишньої дійсності та спрямованість її діяльності на задоволення вищих потреб і досягнення життєвих цілей. Автор вважає, що знайомлячись з народною пісенною творчістю, з пісенною спадщиною українських композиторів як минулого, так і сучасності, учні збагачують свій духовний світ, розвивають естетичні смаки та формують національну свідомість. Емоційно-естетичне переживання хорових творів сприяє інтеріоризації моральних цінностей учнями та їх інтеграції в систему особистісних орієнтацій.*

Ключові слова: *хоровий спів, ціннісні орієнтації, морально-духовні якості, особистість, музичне мистецтво України.*

FORMATION OF VALUE ORIENTATIONS OF STUDENTS IN THE PROCESS OF LEARNING CHORAL SINGING

Abstract. *The author considered the issue of the formation of students' value orientations in the process of teaching choral singing. Based on the analysis of scientific and pedagogical literature, the author concludes that value orientations are a system of stable attitudes of an individual that determine his attitude to the surrounding reality and the orientation of his activities to satisfy higher needs and achieve life goals. The author believes that by getting acquainted with folk song creativity, with the song heritage of Ukrainian composers both past and present, students enrich their spiritual world, develop aesthetic tastes and form national consciousness. The emotional and aesthetic experience of choral works contributes to the internalization of moral values by students and their integration into the system of personal orientations.*

Keywords: *choral singing, value orientations, moral and spiritual qualities, personality, musical art of Ukraine.*

На сучасному етапі розвитку українського суспільства спостерігається стійка тенденція до зростання ролі мистецтва як інструменту формування всебічно розвиненої особистості. Спрямованість на формування духовної культури, розвиток творчих здібностей та реалізацію індивідуального потенціалу є пріоритетним завданням закладів загальної середньої освіти та позашкільних закладів освіти художньо-естетичного спрямування. Музично-естетична діяльність в закладах освіти відіграє ключову роль у формуванні художнього світогляду, розвитку музично-естетичного смаку та збагаченні духовної сфери особистості. Серед різноманітних музичних дисциплін, вокально-хорове мистецтво традиційно вважається найбільш доступним для широкого кола людей.

Хоровий спів являє собою колективну творчу діяльність, спрямовану на реалізацію музичного задуму через взаємодію диригента та хору, що сприяє розвитку особистості кожного учасника. Участь у хоровому колективі сприяє всебічному розвитку дитини, формуючи її особистість, збагачуючи духовний світ, розвиваючи художньо-естетичні смаки, формуючи ціннісні орієнтації.

Важливість вокально-хорового мистецтва у розвитку людини підкреслювали такі видатні педагоги та митці як А. Авдієвський, М. Дилецький, З. Кодай, М. Колесса, М. Лисенко, Т. Овчиннікова, О. Ростовський, К. Стеценко, К. Пігров та інші відзначали, що хорове мистецтво відіграє ключову роль у вихованні молоді, збереженні культурних традицій і розвитку музичної освіти.

Проблема формування ціннісних орієнтацій особистості є одним з центральних питань філософської, психологічної, педагогічної думки. Поняття «цінність» тлумачиться як сукупність моральних та естетичних норм, що визначають суспільні ідеали і слугують критерієм оцінки поведінки індивіда; позитивне та негативне розуміння речей, подій, духовних витворів суспільства або окремої людини; категорія, що відображає антропологічний, соціальний та культурний вимір явища; категорія, що відображає суб’єктивну значущість об'єктів зовнішнього світу для індивіда, зумовлену його потребами, інтересами та ціннісними орієнтаціями тощо (Трофімов, 2000, с. 67).

І. Бех трактує цінності як систему стійких уявлень про добро і зло, справедливість і несправедливість, які визначають поведінку індивіда та соціальних групп (Бех, 2012, с. 10).

С. Гончаренко визначає ціннісні орієнтації як результат взаємодії особистих потреб і соціальних цінностей (Гончаренко, 1997, с. 367)

С. Драч зазначає, що саме сформовані у індивіда ціннісні орієнтації мають суттєвий вплив на її уміння й навички проєктувати своє майбутнє і можуть бути основою для прийняття нею життєво важливих рішень (Драч, 2010, с. 28).

Отже, аналіз науково-педагогічної літератури дозволив зробити висновок, що ціннісні орієнтації є системою стійких установок особистості, що визначають її ставлення до навколишньої дійсності та спрямованість її діяльності на задоволення вищих потреб і досягнення життєвих цілей.

Змістовим ядром ціннісних орієнтацій учнів, на нашу думку, мають стати моральні якості, такі як повага до людської гідності, відповідальність, патріотизм, толерантність, милосердя і величезну роль у формуванні означених якостей відіграють шкільні предмети естетичного циклу - інтегрований курс «Мистецтво», зарубіжна та українська література, а також заняття мистецтвом у позанавчальний час та відвідування позашкільних закладів освіти естетичного спрямування.

Головною метою вокально-хорового навчання є формування гармонійно розвиненої особистості, здатної до глибокого емоційного переживання музики та творчого самовираження. Хоровий спів є ефективним засобом розвитку особистості школяра, який сприяє формуванню його творчого потенціалу, естетичних смаків та громадянської позиції.

В. Молодиченко та М. Білецька зазначають, що хорова музика виконує ряд морально-виховних функцій, серед яких найбільш важливими є:

– світоглядна функція – формування системи моральних цінностей і норм особистості;

– функція традиції – традиції виконують функцію культурної пам’яті, зберігаючи і передаючи духовний досвід суспільства через покоління, адаптуючись до нових соціокультурних реалій.

– цілеспрямовувальна функція – через ціннісні та змістові компоненти визначаються стратегічні цілі виховної діяльності;

– активізувальна функція – стимулює розвиток вольових якостей особистості та мобілізує її внутрішні ресурси;

– компенсаторна функція – забезпечує емоційну декомпресію та когнітивну дистракцію, дозволяючи людині відволіктися від стресових факторів (Молодиченко, Білецька, 2016, с. 77).

Музичне мистецтво володіє величезним морально-естетичним потенціалом. Знайомлячись з народною пісенною творчістю, з пісенною спадщиною українських композиторів як минулого, так і сучасності (Н. Леонтовича, М. Лисенека, Я. Степового, К. Стеценко, Л. Ревуцького, Л. Дичко, М. Скорика та ін.), учні збагачують свій духовний світ, розвивають естетичні смаки та формують національну свідомість. Слід зазначити, що тексти хорових творів несуть в собі глибокий моральний зміст. «Вербова дощечка», «Щедрик», «Котику сіренький», «Дударики», «Зоре моя вечірня», «Думи мої», «Садок вишневий коло хати» та цілий ряд інших хорових творів сприяють формуванню морально-етичних цінностей та розвитку емпатії.

Підсумовуючи зазначимо, що емоційно-естетичне переживання хорових творів сприяє інтеріоризації моральних цінностей учнями та їх інтеграції в систему особистісних орієнтацій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бех, І. (2012). Духовні цінності як надбання особистості. *Рідна школа*, № 1–2, 9–12.
2. Гончаренко, С. У. (1997). *Український педагогічний словник.* Київ: Либідь.
3. Драч, С. В. (2010). Ціннісні орієнтації студентської молоді українського суспільства: сутність та динаміка. *Збірник наукових праць Хмельницького інституту соціальних технологій Університету «Україна»,* 2, 26–30.
4. Молодиченко, В., Білецька, М. (2016). Вплив української духовної музики на процес формування ціннісних орієнтацій старших підлітків. *Науковий вісник Мелітопольського державнего ппедагогічного університету,* 2 (17), 75–79.
5. Трофімов, Ю. Л. (2000). *Психологія:* підручник для студ. вузів. Київ: Либідь.

ЛІ КАЙЦЗЯНЬ,
здобувач другого рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського;
науковий керівник
Олена РЕБРОВА

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ ОБРАЗ ЯК ХУДОЖНЬО-МЕНТАЛЬНИЙ РЕСУРС КОМПОЗИЦІЙНО-ПОСТАНОВОЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Хореографічний образ – основа творчості балетмейстера-постановника. Творча ідея балетмейстера може виникати завдяки різним чинникам. Специфічна художня ментальність хореографії ґрунтується на особливому типі хореографічного мислення, що поєднує різні модуси уявлень: музичних, платично-інтонаційних, зорових, кінестетичних, життєво-реалістичних. Це й відрізняє такий тип художнього мислення від мислення музиканта, актора, митця. Феномен художньої ментальності з погляду О. Реброві (2023) – таке явище, що охоплює «…просторові та часові координати розвитку мистецтва, що певним чином позначається на особливому досвіді його осягнення, спілкування та створення» (Реброва, 2023, с.285). Виходячи з цього, в проєкції на творчу особистості художня ментальність це не лише тип образного мислення, а й відповідний тип художнього сприйняття. Якщо мислення хореографа-постановника є достатньо ризомним, нелінійним, то й здатність сприймати явища, що стають основою хореографічного образу також є нелінійним. Балетмейстер одразу відчуває всі складні властивості образу, його характер, специфічні рухи, міміку. Інколи одразу виникає уявлення щодо музичного супроводу. Воно може бути неконкретним, умовним, або, навпаки, щось знайоме, що сприймається за ознаками

стереотипу. Адже в художній ментальності такі явища як стереотипи відіграють важливе значення.

Стереотипи не варто інтерпретувати як щось нетворче, стандартне. Вони відіграють свою важливу функцію у формуванні адекватного сприйняття мистецтва, а через це й картину світу. Мистецтво та його твори завжди містять в собі певний символізм, який поступово сприймається як ознака стереотипу. Просто знаки, коди, символи вже не я загадковими, вони сприймається свідомістю поза міркувань та невизначеності. Такі стереотипи стають атрибутами мови мистецтва і мають свої прояви в різних жанрах і видах мистецтва.

У мистецтві танцю достатня кількість різноманітних лексичних одиниць, що мають смислове стереотипне уявлення. Наприклад, «намисто» в українському танці, коли руки кладуть на груди біля шиї, сприймається як повага, прохання, душевність і духовність.

Отже, підсумовуючи феноменологію хореографічної ментальності вкажимо, що вона також ґрунтується на специфічному хореографічному мислення балетмейстера або танцівника, специфічній полімодальності сприйняття танцю та сформованих стереотипів у розумінні і потрактуванні хореографічних лексем. Це суголосно й с потрактуванням музичної ментальності в дослідження Л. Джулай (Джулай, 2002). Музичну ментальність дослідниця також розглядає як трикомпонентну структуру музичного мислення, сприйняття та стереотипів.

Відповідно до питання структури художньої ментальності О. Реброва вказує на наявність таких атрибутів, як «…художня картина світу, художній метод, художній текст, мова мистецтва (система символів, образів, знаків, художніх кодів), стереотипи, які виникають у галузі мистецтва в певному історичному культурпросторовому діапазоні, система цінностей (смаки, уподобання, потреби тощо) (Реброва, 2023, с. 285). Але у пропонованому переліку відсутній художній образ, як такий феномен, що концентрує в собі і мислення, і сприйняття (зовні або рефлексійно), і стереотипи, які є у підсвідомості хореографа, але які талановита особистість завжди прагне зруйнувати. Стереотипи нібито створюють суперечності між уявним і бажаним, що сприймається усіма і може сприйматися протилежно митцем, зокрема й балетмейстером.

Наведемо приклад. У нашій композиційній постановці «Душа поета: пам’яті Лі Бо» передається внутрішня духовна боротьба поета, його емоції і роздуми про сенс життя. Ці душевні страждання поет намагається подолати за допомогою бокалу вина. Стереотип сприйняття вина як руйнівної сили не дає змоги перевести його в площину творчості. Але Лі Бо гарний поет, він філософ, мандрівник, він співчуває людям, замислюється над їхнім життям, замислюється над проблемами руйнівних сил також. Передати страждання поета в танці дуже складно. Але треба створити його образ, який він, якою буде його міміка, його рухи, як передати пластикою тіла філософські роздуми та душевні страждання. Інколи додаються певні компенсатори, якісь

предмети, які допомагають це зробити. У такому випадку бокал білого вина може бути сприйнятий не стереотипно, а філософськи.

Отже, художній образ в хореографічно-ментальній проєкції – це складносинтезований феномен, продукт творчої уяви хореографа-постановника, яка ґрунтується на сприйнятих явищах, відчутих супереченостях, бажанні подолати стереотипи і втілити цей спресований емоційно-творчий конгломерат почуттів, ставлень, цінностей, уявлень в конкретний сценічний персонаж, який стає насіємо цього складного художньо-ментального процесу хореографічно-постановочної дії.

ЛІТЕРАТУРА

Джулай, Г. (2003). *Музична ментальність: соціально-філософський аналіз*. (Автореф. дис. канд філосо. наук). Південноукраїнський державний педагогічний університет (м.Одеса) ім. К.Д.Ушинського.

Реброва, О. (2023). Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва: [монографія]. Друге видання, перероб. і доп. Суми, ФОП Цьома.310 с.

ВАН ЦЗЯЛУН,
аспірант кафедри педагогіки
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

СВОЄРІДНІСТЬ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦТВА ДО ЗАСТОСУВАННЯ ПРОЄКТНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

На сучасному етапі розвитку вищої художньо-педагогічної та мистецько-педагогічної освіти підготовка майбутніх учителів образотворчого мистецтва до застосування проєктних технологій у професійній діяльності утруднюється недостатньою практичною підготовкою. Назване спричинюється фокусом на теоретичних аспектах без належної практичної підготовки, що може змінити здатність випускників ефективно використовувати проєктні технології у реальних сценаріях.

Будучі методом проблемного пізнання світу, проєктування та проєктувальна діяльність допомагає майбутнім учителям усвідомити значущість професійних знань у житті та освіті. Водночас, знання перестають бути магістральною метою, а поступово стають ефективним способом і формою професійної підготовки. У загальному вигляді проєктну діяльність в освітньому просторі можна розтлумачити педагогічну технологію, що ґрунтується на особистісно-зорієнтованому підході, на розвитку інтелектуально-творчого потенціалу, технічно-дизайнерських ресурсів майбутніх фахівців, уміння самостійно опрацьовувати різноманітну інформацією та здійснювати креативний науково-технічні пошуки.

Проєктна технологія є однією з інноваційних технологій освіти, навчання і виховання, що позитивно вливає на розвиток базових компетентностей учнів, а навчальне проєктування є комплексом пошукових, винахідницьких, дослідницьких, розрахункових, мистецьких та графічних видів навчальних робіт, що виконуються школярами самостійно (в парах, групах, індивідуально) з метою експериментально-практичного чи науково-теоретичного вирішення значущої для них проблеми.

Провідним завданням проєктної технології навчання слід вважати не пряме передавання студентам обмеженого обсягу тих чи тих знань, а набуття ними здатності здобувати знання самостійно та вміння застосовувати їх для розв'язання нових пізнавальних і практичних завдань.

Видами проєктів, що є найбільш розповсюдженими у вищій школі можна назвати: конструкційно-практичні проєкти (Construction and Practical Projects) – колажі, щоденники спостережень і вражень, створення ігор з подальшим їхнім описом; 2) ігрові та рольові проєкти (Role and Games Projects) – розігрування ділових та рольових ігор, вигадування власних п'єс, концертів, сценаріїв свят; 3) теоретико-інформаційні та пошуково-дослідницькі проєкти (Information and Research Projects) – вивчення локальних проблем, регіону або певної країни; іноземна мова і її використання як мови міжнародної комунікації; іноземні мови в житті людей; 4) проєкти для конкретного соціологічного спостереження (Survey Projects); 5) видавничі (поліграфічні, друковані, електронні) проєкти (Production Projects); 6) сценарні творчі проєкти (Performance and Organizational Projects) – вечори, стрім-шоу, трансляції в соціальних мережах; 7) креативно-творчі проєкти (Creative Works) у формі вільного художньо-творчого вигадування (розповідь, рольова гра).

На нашу думку, підготовленість майбутніх учителів образотворчого мистецтва до застосування проєктних технологій пов'язана із поняттям художньо-проєктної діяльності. Художньо-проєктна діяльність учителя образотворчого мистецтва є творчим процесом, що уналежнює низку послідовних етапів, з-поміж яких виокремлюються дві суттєво відмінні фази: формування проєктної ідеї, так звана «ідеальна» трансформація об'єктів та матеріалізація «ідеальних» побудов у знаковому матеріалі проєкту. У вужчому значенні художньо-проєктна діяльність направлена на організацію естетично-виразного та художньо-гармонійного предметно-просторового середовища.

Вміле використання педагогом-художником проєктних технологій у художньо-проєктній діяльності пов'язуємо із поняттям проєктної культури.

Зміст феномена «проєктна культура» на сучасному етапі його наукового опрацювання можна представити таким чином: синтетичний комплекс технологічних засобів і форм відтворення інституціонально-зорганізованої проєктної діяльності, що функційно зв'язана із підсистемами управління, прогнозування й планування і є специфічного роду виробництвом (відтворенням) проєкту (документація, план, алгоритм

виконання системи дій, результат), у змісті якого передбачено гіпотетичний результат дій і образ майбутнього об'єкта.

Отже, набуття майбутніми вчителями образотворчого мистецтва здатності використовувати проєктні технології навчання у сучасній школі продукує творчість та креативність майбутнього педагога-художника, який здатен до розуміння культурно-естетичних, візуально-комунікативних питань дизайнерської роботи, умінь накреслювати проєктно-просторові, художньо-образні, конструктивно-технологійні завдання, реалізувати їх шляхом застосування візуально-художніх засобів образотворчого мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ван Цзялун Проєктно-дизайнерська культура у площині професійної діяльності вчителів образотворчого мистецтва. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. Випуск №2. 2024. С.51-57.

2. Макар З. Ю. Специфіка викладання дисципліни проєктування для молодших спеціалістів спеціальності «Дизайн». *Науковий вісник НЛТУ України*. 2013. Вип. 23. С. 336-341.

Наталія АЛЕКСАНДРОВА,
канд. мистецтвознавства, професор;
Ождеська національна музична академія імені А.В.Нежданової

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СТРАТЕГІЯ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ МУЗИКОЗНАВЦІВ ДО ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В ЗАКЛАДАХ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Сучасна система вищої музичної освіти отримала у спадок від консерваторій 19-го століття комплекс дисциплін теоретичної підготовки музикантів до професійної діяльності. До цього комплексу звичайно входили такі предмети як сольфеджіо, гармонія, контрапункт і фуга. В консерваторіях радянських часів даний комплекс дисциплін залишився майже без змін у формах і методах навчальної роботи. Однак, до звичайних предметів підготовки композиторів та музикознавців усіх профілів (науковці, викладачі, критики, лектори) доєдналися нові практичні і теоретичні дисципліни: аналіз музичних творів, інструментознавство, інструментовка, читання партитур, музична акустика, музична психологія. До Другої світової війни характер викладання всього комплексу був незмінно традиційний за формами і методами, а також за якістю музики, на якій виховувалися фахівці.

Оновлення почалися у другій половині XX століття. Прогресивним викладачам було очевидно, що якість теоретичних дисциплін залишала бажати кращого. Варто оцінити процес оновлення з точки зору якості музичного матеріалу, на якому відбувалося засвоєння музично-теоретичних і музично-технологічних дисциплін…

Інструментовка, що орієнтувалася на романтичний оркестр (Римський-Корсаков, Рогаль-Левицький, Фортунатов).

Гармонія, яка викладалася за бригадникм підручником або Підручником Римського-Корсакова. Обидва не виходили за рамки класичної і ранішньої романтичної акордики

Однак вже у 70 роки набув поширення підхід до технологічних дисциплін, який набу назву «стильового». Виникли стильове сольфеджіо, стильова гармонія,. Поліфонія завжди була стильовою, але обмеженою тільки двома стилями поліфонія, орієнтована на «класичні» зразки препарований шкільний Палестрина і трохи спрощений І.С.Бах.

Але життя потребує подальшого руху в даному напрямку. Найширший обрій відкриває жанрово-стильовий підхід. За принципом культуровідповідності. Сьогоднішні фахівці будуть мати справу з широким світом явищ…

ВАН БІНЬ
(Україна, Одеса)
здобувач другого рівня вищої освіти,
Державний заклад
«Південноукраїнський національний
університет імені К. Д. Ушинського»
Ольга ВОРОНОВСЬКА,
кандидат мистецтвознавства, доцент

编舞艺术的艺术性和审美潜能
(ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА)

The article raises the problem of the artistic and aesthetic potential of choreographic art. The view of modern pedagogical science on artistic and aesthetic education through the means of art as one of the leading educational influences that contribute to the development of spiritual and moral potential, the formation of an optimistic worldview, and, finally, influence the formation of personality, is analyzed. The main issues of the process of artistic and aesthetic education of dancers by means of choreographic art in the context of modern pedagogy and art are outlined.

文章提出了舞蹈藝術的藝術和美學潛力的問題。現代教育學認為，透過藝術手段進行藝術和美學教育是主要的教育影響之一，有助於發展精神和道德潛力，形成樂觀的世界觀，並最終影響人格的形成，進行了分析。概述了現代教育學和藝術背景下透過舞蹈藝術對舞者進行藝術和美學教育過程中的主要問題。

У статті порушується проблема художньо-естетичного потенціалу хореографічного мистецтва. Проаналізлвано погляд сучасної педагогічної науки про художнє-естетичне виховання засобами мистецтва як одного з провідних освітніх впливів, що сприяють розвитку духовно-морального потенціалу, формуванню оптимістичного світогляду, та, нарешті, впливають на формування особистості. Окреслено основні питання процесу художньо-естетичного виховання танцівників засобами хореографічного мистецтва у контексті сучасної педагогіки та мистецтва.

席勒首次使用“美育”一词。
他提出美育不仅应被理解为培养理解艺术的能力，而且应被理解为培养一个全面的人。

根据国内外研究人员的基础研究成果，在现代科学知识概念的框架内对艺术和美育现象进行了界定。 因此，列维茨卡 认为艺术和审美教育"应被视为在确定个人能力、审美需求和兴趣的基础上促进个人发展的普遍手段 [Левицька, 2012, с.13].
贝兹克卢宾科认为“美育的最终目标是一个和谐的人格，一个全面发展的人，受过教育，有工作能力，有行善的愿望，懂得生活之美和艺术之美的人”[Безклубенко, 2000, с.26]。

作为一个可行的定义，我们给出这样的定义：艺术美育是对一个完整和谐发展的人格的教育，具有审美需要和创造能力的系统，审美意识的形成，以及对现实和艺术中的美的正确理解。

根據 Yu. Bludova 的說法，「美學教養、美學趣味和偏好的發展、區分真正美與廉價仿製品的能力 - 所有這些總是表明個人的高度精神發展」[Блудова 2015, с.66].

藝術美育要形成藝術品味，培養並提升對藝術美和生活美的美感意識，正確理解和評價美的能力。因此，研究者認為美感意識、美感感受、美感需求、美感、美感欣賞等概念是這個集體概念的組成部分。

美育是基於人類美學發展的自然可能性。然而，這些潛力只有透過教育才能轉化為實際能力。你可以擁有完美的聽力，卻聽不到貝多芬的音樂；擁有發達的身體，卻不會跳舞；擁有敏銳的視力，卻看不到藝術傑作。教育的目的在於「使人的情感人性化」。

在美育過程中，個體能力得以形成。創造能力的形成過程涉及在天賦、要求和興趣的基礎上組織藝術創造力，並考慮自己的傾向和願望。因此，美育是在與德育、勞動、法制、生態、體育、藝術等其他教育的密切互動中完成其任務的。美育被認為是與藝術教育相關的更廣泛的概念。藝術教育是藝術教育的一部分，是一種有目的的教育過程，旨在培養人們感知、感受、欣賞藝術、享受藝術的能力，並在創造性活動的過程中發展藝術和創造能力。

編舞藝術在個人獲得藝術和美學經驗方面發揮著特殊的作用。現代研究者將藝術美感經驗視為人類實踐的重要形式，在個體變化過程中活化主體的

潛能，認為創造潛能是透過人類活動，也就是透過舞蹈編排而顯現出來的。在掌握編舞藝術的過程中，個性的創造性可能性得以實現，其和諧發展，因為創作過程的一個重要特徵是影響結果的過程，而結果又反映在主體的創造力。

T.Serdyuk

發現了舞蹈藝術的美學和教育潛力，他指出，專家的專業培訓方向「以形成他們的藝術和美學經驗為導向，將在培訓過程中確保舞蹈專業精神、教學技能的完整性」。以及對舞蹈藝術的寶貴態度” [Сердюк, 2009, с.5].

编舞活动，就其本质而言，是一种创造性的审美活动。

它不仅教育和发展表演各种流派舞蹈的艺术技巧，而且还根据人们所理解的美法则培养习惯和行为规范。

编排活动具有与任何其他人类活动相同的一般特征。

同时，编舞活动也有其明确表达的具体特征，首先，这些是编舞领域成功发展创造性人格所必需的独立能力和身体数据。

编舞活动的第二个特点是它与音乐的联系，它会引起积极的情绪。

第三个特征是舞蹈艺术具有信息、交流和调节功能，刺激移情、增加、引导和改善联想联系的能力的发展，以及舞蹈艺术特有的自我表达和艺术交流的表现方式。

编舞领域的艺术活动创造的是生活现实的模型，而不是现实本身。

在编舞艺术中，艺术活动保留了其原有的同步性，即对世界的认识。

它对人的评价和交流是作为一种单一的整体活动呈现的，通过这种活动，人与外部世界、与现实进行互动，同时改变自己、改变自己的能力和内在精神世界。

这是因为在艺术和审美教育过程中，在以个性为导向的教育方面，舞蹈演员获得了个人意义、价值取向和对现实的主观态度。

当舞蹈活动的方法建立在揭示所研究对象的价值基础上时，舞蹈演员的艺术和审美教育最为有效。

为了实现对舞蹈演员进行艺术和审美教育的目标，仅仅使用传统的形式和方法是不够的，还需要对舞蹈活动进行特别的关注和组织，以实现舞蹈演员作者地位的形成。

我们认为，舞蹈演员在编舞活动过程中的作者地位，是指在巩固和展示其社会文化经验的过程中，在具有主观新颖性和相关性的创作产品中，建立起表达其对现实的审美态度的个性。

就舞蹈家在编舞课程中作者地位的形成而言，其艺术和审美教育的层次可定义为：最佳（综合）、专业和肤浅。

综合是由任何创作活动的本质决定的，是由表演者的个人立场、世界观、意识、经验、文化记忆、注意力、感知、联想、意志和创作欲望决定的。

在确定舞蹈艺术在舞蹈演员艺术和审美教育中的作用时，我们借鉴了从古至今的教师和哲学家的经验。

从艺术创作活动的整体性角度出发，我们认为舞蹈艺术创作活动是个体基于价值-
语义、作者立场进行创造性自我表达过程中，舞蹈艺术的感知、认知、表演和创作过程的整体统一体。

在编导课程中形成作者立场的编导艺术和审美教育内容的制定过程中，我们依赖 M.伊万丘克 所定义的 "教学一体化 "概念："它是将教学内容、形式和方法中相似的部分和要素有组织地连接起来，从而实现个人的自我发展" [Іванчук, 2004]。

在我们的研究框架内，T. 谢尔久克的观点令人印象深刻，他强调了通过以下方式形成未来编舞教师的艺术和审美经验作为其专业培训的必要组成部分的问题的相关性：

"通过多媒体培训使学生获得系统的舞蹈和专业教学知识；

引入综合戏剧化的方法，以培养未来教师对舞蹈艺术的情感和价值态度；

通过在专业培训过程中使用参考图和方法图，激活学生的编舞和制作活动 [Сердюк, 2009, с. 7]。

换言之，传统方法与创新方法的互动在舞蹈学科的教学中尤为重要。传统的培训方法包括学习舞蹈技巧的方法和建议、舞蹈组合的构建和学习以及舞蹈演员的整体审美发展。

创新方法包括以下内容：培养领导能力和沟通技巧的现代教学技术；创造性活动的教学方面；发展团队中人际沟通的方法；舞蹈团队集体创作产品过程中的整合；通过编舞创造艺术环境的方法。

参考文獻列表

Безклубенко С.Д. (2000). Фундаментальні категорії сучасної естетики. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності. Зб. наук. праць.* Київ : Знання. — 129 с

Блудова Ю. (2015). Художньо-естетичне виховання як один з основних чинників гармонійного розвитку особистості. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. Вип. 40. - С. 64-70. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pfto_2015_40_10

Іванчук М.Г. (2004). Інтегроване навчання: сутність та виховний потенціал. Чернівці: Рута.– 360 с.

Левицька В. (2012). Художньо-естетичне виховання молоді засобами мистецтва. *Вісник Львівської національної академії мистецтв.* Вип. 23. – С. 12-18.

Сердюк Т. (2009). Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів хореографії. Автореферат дис… канд.пед.наук. 13.00.04 – Теорія та методика професійної освіти. Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова. – 23 с.

ВАН ЮНЬЦЗЕ
здобувач другого рівня вищої освіти
Державний заклад «Південноукраїнський
національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»;
Марина ДЕМИДОВА
кандидат пед наук, доцент кафедри
музично-інструментальної підготовки

CONTENT AND STRUCTURE OF FUTURE VOCAL TEACHERS' SELF-IMPROVEMENT

In the first decades of the XXI century, self-improvement acquires a personality-oriented context, which adjusts it to the very process of self-improvement of future vocal teachers in the process of creating a creative design of their own perfect image.

Self-improvement is an activity that relies on one's own desire to build an image of a perfect specialist, a vocal teacher, to identify an individual trajectory of its achievement and to reflect on the results obtained. It should be noted that self-improvement by its essential features is based on personality-directed processes that are associated with the phenomenon of the self.

Thus, two approaches to understanding the essence of the future vocal teacher's self-improvement have been identified, namely:

1) individually created author's pre-drawing of the image of an ideal specialist;

2) thoughtful personal and professional changes that can occur with a future vocal teacher in the course of creative and independent activity and self-correction in the process of vocal training in a higher art education institution.

The process of generalising scientific approaches to phased self-improvement has made it possible to identify such stages as:

- actualisation of motivational processes,
- development of personal trajectories in vocal performance and vocal pedagogical activities,
- diagnostics of own actions and their reflection.

We have determined the structure of self-improvement of a future vocal teacher in the process of studying at the second educational and professional level - master's degree, which includes three interrelated and interdependent components:

1) motivational and volitional;

2) cognitive and strategic;

3) professional and effective.

The motivational and volitional component of future vocal teachers' self-improvement provides an incentive function to actualise creative and independent activity in the process of vocal training,

The cognitive-strategic component of future vocal teachers' self-improvement implements organisational and independent actions for self-development on the basis of self-diagnosis of individual singing potential, intentions and level of mastering professional competences.

The professional-resultant component of future vocal teachers' self-improvement ensures the formation of an adequate professional self-assessment of vocal achievements, identification of vocal and technical shortcomings and directions for their solution.

LIST OF REFERENCES

1.Kvas V. The problem of forming the readiness of future teachers for professional self-improvement. Scientific notes of KSPU. Series: Pedagogical Sciences. 2015. 141 (2). C. 120-123.

2.Novosadova S. Creative independence of the music teacher as a psychological and pedagogical problem. Psychological and pedagogical problems of rural school. 2016. № 55. C. 142-148

3.Defnition of SELF-IMPROVEMENT. Dictionary by Merriam-Webster: America's most trusted online dictionary. URL: https:// www.merriam-webster.com/dictionary/selfimprovement (date of access: 16.08.2022).

ДУН ЦЗІНЛІ,
здобувачка
другого рівня вищої освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський
національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
Наталя КЬОН
кандидат педагогічних наук, професор

ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ШКОЛЯРІВ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Стан розвитку сучасного суспільства постійно й закономірно підвищує вимоги до якості педагогічної діяльності, зокрема й за рахунок використання новітніх технологій. Музично-освітня галузь не є винятком, тому науковці активно досліджують питання, пов’язані з формуванням у майбутніх учителів не лише традиційних й широко відомих методик навчання, а й із їхньою здатністю розробляти та застосовувати інноваційні технології для підвищення ефективності викладання. Їх значущість визначається тим, що впровадження цифрових та інформаційних технологій має сприяти як активізації в школярів інтересу до занять, так і підвищенню ефективності педагогічної діяльності у справі розвитку музичних здібностей учнів, формуванню в них навичок сприймання, виконавства та музичної творчості, активізації їхнього комунікативно-художнього спілкування, а в цілому –

створенню інтерактивних уроків і формуванню сучасного середовища для творчого навчання.

Одним із найпоширеніших інструментів у розвитку музичних здібностей є застосування обладнання і програм, які збагачують можливості викладання навчального матеріалу та налагодження єдиного освітнього простору, активізують увагу учнів і навчають їх взаємодіяти під час занять. Так, для удосконалення музичного сприйняття вчителі часто застосовують мультимедійні презентації. Їх привабливе естетичне оформлення, лаконічно викладений зміст основних фактів і понять, доповнений звучанням кращих творів на певну тему, надихає вчителя на емоційну, натхненну розповідь, а учнів — на активне сприйняття як матеріалу в цілому, так і на слухання музичних творів, що пропонуються у відповідній презентації.

Ще одним потенційно корисним обладнанням є інтерактивні дошки, за допомогою яких викладачі можуть не тільки демонструвати свої презентації, а й активно застосовувати ігрові методики, наприклад загадки. Так, на дошці можуть демонструватися ритмічні такти різного кольору: вчитель грає один з них, а учні вгадують, який варіант було озвучено. Ще один приклад – гра на комбінування ритмічних структур, сутність якої полягає в поєднанні двох різних тактів у єдину фразу. Виконуючи такі вправи почергово, учні навчаються творчо комбінувати музичні елементи, а інші учні паралельно тренують своє музичне уявлення та вдосконалюють навички слухового аналізу.

Також доцільно використовувати для розвитку ритмічного та гармонічного слуху учнів у формі гри такі програми, як «Rhythm Cat» або «Tenuto». Застосування можливостей цих програм робить навчання захоплюючим, мотивує дітей до кращого засвоєння матеріалу та підвищує рівень їхньої музичної освіченості.

Цінними для діяльності вчителя є вміння користуватися нотографічними редакторами. Найбільш доступним з них є «MuseScore» — безкоштовна програма для створення, редагування та прослуховування нотних партитур. Учителі музики можуть використовувати її для розробки власних прикладів на розспіви, ритмічні вправи, аранжування мелодій через створення ритмічних партитур. До речі, цю партитуру вчителі можуть розробляти разом із учнями під час занять, демонструючи процес на мультимедійній дошці або за допомогою хмарних технологій з використанням учнями власних пристроїв. Це залучає школярів до колективної творчості.

Звернення до можливостей штучного інтелекту (AI) полегшує створення вікторин і кросвордів, розгадування яких також сприяє активізації музично-пізнавальної діяльності учнів. Проте слід враховувати, що, по-перше, вчителя необхідно вміти точно й чітко формулювати завдання, а по-друге, перевіряти коректність виконаного завдання, про що попереджається у самому «ChatGPT». Це підтверджує вимогу до вчителя набувати широкої музичної ерудиції й нести відповідальність за представлений матеріал.

Отже, застосування цифрових й інформаційних програм та інтерактивних технологій допоможе вчителям музичного мистецтва підвищити ефективність розвитку музичних здібностей школярів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко А. В. (2011). Інтерактивні технології в контексті професійної підготовки майбутніх учителів музики засобами мультимедіа. Психолого-педагогічні проблеми сільської школи: зб. наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини. Умань: ПП Жовтий,– Випуск 36. – С. 83-87.

2. Заря Л. О. (2008). Мультимедійне забезпечення уроків музики як умова формування музично-пізнавальних інтересів школярів. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Сер. 14: Теорія і методика мистецької освіти. К.: НПУ. С. 99-102.

3. Кьон Н.Г. (2024). Специфіка застосування штучного інтелекту як інструменту музичної освіти. *Штучний інтелект у вищій освіті: ризики та перспективи інтеграції: матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації,* 1 липня – 11 серпня 2024 року. Львів –Торунь : Liha-Pres. С. 169-173.

ЖАО ХУЕЙ
здобувача освітнього ступеня магістра;
Державний заклад «Південноукраїнський
національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
науковий керівник Марина ДЕМИДОВА

THE STRUCTURE OF MUSICAL AND AUDITORY IMAGINATION OF A FUTURE TEACHER OF ON THE SAXOPHONE

The structural components of musical and auditory imagination are directly related to the functional complex that provides the meaning and intentions of the performer and teacher of saxophone playing.

Research by contemporary scholars of musical and artistic activity reveals various functional areas. Among them are cognitive and heuristic, socially transformative, and aesthetic.

The functional complex of a saxophonist, which is manifested in the main components of musical and auditory imagination, is defined as a psychological sensory and cognitive formation of a musician. It is revealed in the system of the musician's actions, which are caused or motivated by a number of functions that are directly manifested in the professional activity of a saxophone teacher. The system of functions can include many multidirectional components. For our study, we consider it expedient to consider those that in the process of direct musical

individual self-improvement of the saxophonist or indirectly affect the improvement of the musical and auditory imagination of his students.

Among them: sensory and cognitive function (reveals musical and auditory imagination, makes it possible to create one's own artistic and imaginative mental projection of a musical work); reflective and prospective function (indicates the range of individual abilities, the specific instrumental significance of the saxophone as a musical instrument); historical and methodological function (encourages the study of the formation of teaching saxophone playing, the acquisition of music teaching methodological experience); performance function (demonstrates solo activity, orchestral and colouristic uniqueness of the saxophone as a musical instrument).

Musical and auditory imagination as a category of science contains several basic musical and psychological components, which in their content unity form an integrative phenomenon that functions in their interdependence. Among them are: musical memory, musical thinking, musical perception, associations, fantasy, characteristic musical and semantic representations, etc.

The structure of the key concept consists of the following components: sensory-cognitive (defines the subjective characteristics of the saxophonist as a teacher of saxophone playing), reflective-perspective (reveals a specific reflective and sharpened style of musical thinking, historical-methodical (reveals facts from the history of the formation of this musical instrument, stimulates the acquisition of knowledge about the specific role of the artistic value of the saxophone as a musical instrument), creative and performing (provides a way beyond the expected musical and auditory manifestations of saxophonists, brings the musician and the listener to new horizons of musical and auditory imagination).

LIST OF REFERENCES

1.Лі Еньхуй. Зміст поняття «музично-слухові уявлення» в сучасних наукових дослідженнях. Науковий часопис Національного педагогічного університету імена М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 2019. Вип.27. Київ : Вид-во НПУ. С. 32-38.

2.Чжан Цзянань. Методичні аспекти виконавської підготовки духовиків у процесі колективного музикування. Наукові записки. Кіровоград. держ. пед. ун-ту імені Володимира Винниченка. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка. 2015. Вип. 139. С. 238–241. (Педагогічні науки).

ЛО ШУЇ
здобувачка другого рівня вищої освіти
Державний заклад «Південноукраїнський
національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
ДЕМИДОВА М.Г.
кандидат пед наук, доцент

THE STRUCTURE OF TECHNICAL SKILLS OF THE FUTURE BACHELOR OF MUSICAL ART AS A PSYCHOLOGICAL PROCEDURAL CATEGORY

The formation of technical skills of future bachelors of musical art in the process of piano training requires the identification of the constituent elements of this phenomenon, as well as certain factors influencing this process. To solve the problem of developing the structure of future bachelors' technical skills, we identified external and internal factors. When determining the structure of technical skills, we understood that the method of theoretical modelling involved not only the reflection of each of the elements, the components we selected, but also the scope of their active application.

The formation of technical skills as a bachelor's educational task is influenced by the following external, objective factors

- the need to meet the requirements of adequate reproduction of the composer's artistic image and intention;

- adherence to the established, time-tested traditions of piano training in terms of hand placement, body position, theoretical provisions on gaining freedom of hands, technique as a consequence of compliance with a particular piano school and adherence to the appropriate methodology, piano tradition.

This process is also influenced by internal, subjective factors:

- pre-university piano training of the bachelor, the level of development of technical capabilities and the state of the piano apparatus in terms of its anatomical and physiological characteristics;
- the correspondence of the technical ability to interpret the artistic image of a work to each bachelor's own individual feelings.

To define the structure of future bachelors of musical art's technical skills, we assumed that the highest goal of their formation is to use them freely to create their own performing interpretation of piano pieces being performed, to present their creative projects to listeners (students, the public of all ages). Therefore, we have paid the greatest research attention to understanding these components of the structure of technical skills, highlighting them as the leading ones.

We distinguish the following components of performance and technical skills: technical-interpretation, performance-interpretation, independent-activity and methodological-directive components. Summarising the above, we can specify our component structure of the technical skills of the future Bachelor of Music.

The entire structural-component array has the subordination of its constituent elements to a specific main component. In general, it has several content elements.

The formation of technical skills is an important and necessary component of the piano training of future bachelors of musical art, which directly affects the quality of further reproduction of musical works, their artistic and figurative content. This process has certain traditions, achievements, stages, ways of forming different technical variants, and achieving the required result.

LIST OF REFERENCES

1. Demidova M., Levytska I., Novska O. The Category of Time in Musical Art. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. 9(1), 375-385. URL: http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/.

2. Ду Веньчен. Методична спрямованість формування виконавської техніки майбутнього музиканта-педагога у процесі фортепіанного навчання. *Проблеми сучасної мистецької освіти. Київ.* Вип. 21, 2023. 148 с. С 21-27.

ЧЖУАН ЦЗІНЬЇ
здобувачка освітнього ступеня магістра,
Державний заклад «Південноукраїнський
національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»
науковий керівник Марина ДЕМИДВА

CONCEPTUAL FOUNDATIONS OF IMPROVISATION IN SCIENTIFIC RESEARCH

Improvisation is considered to be an integral part of musical creativity, covering a wide range of genres and traditions. It is a dynamic process of instantaneous musical creation, where musicians have the ability to combine harmony, rhythm and melody. This phenomenon expands the boundaries of musical expression, deepening the understanding of the theoretical foundations of music and facilitating their practical application. In the context of academic discussion, improvisation is seen as an important aspect of the performing arts, requiring a high level of skill, creativity and emotional expression from the musician.

Improvisation has deep historical roots, which are subsidised by the most ancient traditions of different cultures. In the lives of Greek philosophers, improvisation occupied the highest level, they associated it with inspiration and the creative process. Socrates used improvisational dialogues as the main method of philosophical research. His teaching consisted of spontaneous, unprepared conversations that revealed deep philosophical truths. He believed that improvisational dialogue contributes to a deeper understanding and the discovery of the most intimate knowledge. Aristotle paid attention to the study of the impact of improvisation on the creative process, especially in poetry. His pupil Aristoxenus studied musical improvisation in detail, emphasising the importance of perception and memory for understanding melodies that constantly arise in the human mind.

K. Sawyer interprets improvisation as a kind of productive creativity that leads to the creation of such artistic objects as paintings, sculptures, architecture, poems and novels, theatre scripts and musical scores.

On this broad generalisation, improvisation in the arts is no different from improvisation in any other area of human mental activity, be it conversation, science, ethics, or any other spontaneous, creative activity.

Despite this emphasis on spontaneity, most theorists agree that improvisation is not an ad hoc activity; rather, it involves skill, preparation, planning, constraints, and anticipation. These scholars believe that any creativity and performance within an artistic discipline involves an awareness of the goals and parameters of the work of art or event, genre, school and style in which the activity is taking place.

In the musical field, the term ‘improvisation’ is used to describe various aspects of the creative process. One of them is the ability of a musician to operate with musical material during performance, which includes changing melodies, rhythms, harmonies, etc.

Improvisation was used not only in vocal music, but also in instrumental music. In the Middle Ages, musical instruments served to accompany vocals, but since the 13th century, they took turns. Both vocalists could improvise and instrumentalists could create melodies on the spot. Until the end of the fourteenth century, musicians learned mostly by ear. During the Renaissance, instrumental improvisation took on a higher level, but even in the Middle Ages, instrumentalists played improvised music for dances and ceremonies, with a certain basis as a structure for the dance.

Improvisation closely interacted with educational practices in the 16th - 18th centuries, when it became an integral part of the process of developing performing and composing skills.

The Romantic period in music was characterised by a desire for emotional expressiveness, individualism and the expansion of musical forms, yet composers sought self-expression and exploration of new harmonies and tonal structures.

Despite the difficulties of theoretical understanding, improvisation remains an important element of musical practice, contributing to the development of creativity, spontaneity and individual expression of the performer.

LIST OF REFERENCES

Kelchtermans, G., & Ballet, K. (2002). The micro-politics of teacher induction: A narrative-biographical study on teacher socialisation. *Teaching and Teacher Education*, *18*(1), 105–120.

Viitsenko, D. (2023). *Музична імпровізація: основні положення та базові підходи*. https://blog.monkeymusic.ua/ua/muzichna-improvizacija-osnovni-polozhennja-ta-bazovi-pidhodi/

Андрій КАРПОВ
здобувач другого рівня вищої освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Наталя КЬОН
кандидат педагогічних наук, професор

ПІДГОТОВКА ЕСТРАДНИХ СПІВАКІВ ДО КОНЦЕРТНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Естрадний спів — це особливий вид виконавської мистецької діяльності, який охоплює широкий спектр музичних стилів, від поп-музики до року, джазу й блюзу. Естрадно-виконавська діяльність об'єднує музику, танець, театралізацію: ця взаємодія з різними стилями і видами мистецтва збагачує естрадний спів, що робить його різноманітним, привабливим і популярним у широких верств населення (Н. Дрожжина, 2019). Виконавцям цей жанр надає можливості здійснювати яскраве враження на слухачів під час концертів і шоу, спілкуватися з аудиторією на емоційному рівні й потребує від сівака певної універсальності. Її досягнення потребує виховання у виконавців розвиненого художнього смаку, самовимогливості й здатності до постійного самовдосконалення, а також ерудованості в галузі як вокальної творчості, так і в суміжних видах мистецтва.

Отже, всебічній і повноцінній підготовці співака до виконавсько-концертної діяльності має сприяти його всебічний і гармонічний розвиток, а звідси – й цілеспрямоване формування означених вище компонентів вокально-виконавської майстерності. Адже, як зазначено в працях В. Антонюк (2016), Н. Кьон і Н. Овчаренко (2019), головним сенсом виконання вокальних творів є передача їх художньо-образного змісту, емоцій і почуттів, закладених автором у поетико-музичному тексті.

Завдяки цьому естрадно-співацька діяльність стає яскравим і доступним способом самовираження емоцій і почуттів, що налає їх особливої набуває привабливості і виконавців музичних творів, і для слухачів. 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 технічне завдання стає для частки співаків самими важливим, а оволодінню засобами змістової емоційності й досягненню художньої досконалості увага приділяється недостатньо (Ду Цзілун, 2018).

Отже, у вокально-освітньому процесі важливо передбачати всебічну підготовку виконавця до сценічних виступів і стимулювати здобувачів до оволодіння вокальною технікою як засобом утілення художнього сенсу виконуваного репертуару. У той же час необхідно враховувати й специфіку естрадного, розважально-масового жанру, який передбачає досягнення яскравого емоційного впливу на почуття й переживання слухачів, здатності виконавця захоплювати їх завдяки вмінню втілювати різноманіття емоційних відтінків у динаміці їх розвитку, ефективно застосувати елементи рухової пластики й досягати органічності у застосуванні зовнішніх засобів створенні певного образу, зокрема – костюму, макіяжу, зачіски, володіти в міру

вільною манерою сценічного поводження тощо. Адже, к зазначають фахівці, візуальний складник виконавського образу також важливий для створення позитивного враження на публіку й тим самим – для підвищення в артиста почуття впевненості на сцені й прояву натхнення. (Гунько Н.О., 2017)

Не меншої значущості набуває і виховання емоційно-вольової сфери співака, його загальної культури, вміння спрямувати свою енергетику на творчу комунікацію із слухачами і здійснювати на них позитивний художньо-сугестивний вплив. Відтак, вихід співака на сцену відзеркалює всі його властивості, особистісні риси і можливості як творчої особистості.

Це дозволяє стверджувати що зазначені аспекти підготовки майбутніх естрадних співаків до концертної діяльності – виховання художнього смаку, набуття мистецької, зокрема – музичної ерудованості, володіння як фонаційною технікою, так і виконавсько-виразними засобами інтонаційного й візуального характеру, вмінням поєднувати свої співацькі дії з руховою пластикою і хореографічними елементами спрямовувати свої творчо-вольові зусилля на створення переконливих й різноманітних художніх образів мають вирішальне значення для його концертно-виконавської діяльності й професійної успішності.

ЛІТЕРАТУРА

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

2. Дрожжина Н. (2019). Підручник для здобувачів ступеня магістра закладів вищої освіти культури і мистецтв III–IV рівнів акредитації,. Міністерство освіти і науки України Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків

3. Гунько Н. О. (2017). Інноваційні аспекти вокально-методичної підготовки виконавця до концертної діяльності. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету ім. В. Винниченка. Серія: Педагогічні науки*. № 155, 51–55.

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

Анастасія РЯБОКІНЬ,
здобувач другого рівня освіти,
Державний заклад
«Південноукраїнський національний
університет імені К. Д. Ушинського»
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
доцент
Ольга ВОРОНОВСЬКА

THE SCOPE OF THE LYRICAL SOPRANO IN WESTERN - EUROPEAN OPERAS OF THE NINETEENTH CENTURY

Annotation. *The purpose of the article is to study the specifics of the role of the lyric soprano in the opera genre of the 19th century in the Western European context, studying its musical and dramatic characteristics, as well as revealing images in the most outstanding works of this period. The article analyzes the roles of the lyric soprano in the operas of such composers as Giuseppe Verdi, Charles Gounod, Jacques Offenbach, and Georges Bizet, focusing on performance requirements, emotional expressiveness, and stylistic features of the voice.*

Мета статті: дослідження специфіки амплуа ліричного сопрано в оперному жанрі XIX століття в західноєвропейському контексті, вивчаючи його музичні та драматичні характеристики, а також розкриття образів у найвизначніших творах цього періоду. Стаття аналізує ролі ліричного сопрано в операх таких композиторів, як Джузеппе Верді, Шарль Гуно, Жак Оффенбах та Жорж Бізе, акцентуючи увагу на виконавських вимогах, емоційній виразності та стилістичних особливостях голосу.

Soprano is a relatively "young" voice in the history of singing. In the Middle Ages, the only sphere where professional music developed was the church, and women's voices were not allowed there. The church choir consisted of men and boys. As a result, the tessitura of the upper voice was about a sixth lower than in a modern mixed choir. The 18th century knows only four types of voices: soprano, alto, tenor and bass, interpreted extremely broadly. The terms "baritone" and "mezzo-soprano" appeared only at the beginning of the 19th century. The 20th century brings the division of votes to "role". Each of the voices can be lyrical, dramatic and lyrical-dramatic. Later, even narrower subdivisions appear in terms of timbre quality, technical features, and repertoire.

Vocal voices, like actors in movies, began to be considered not as material capable of any reincarnation, but as a type that is always used of the same quality. The lyrical soprano removes the burden of the romantic heroine's personality, allowing her to own the sound, personifying it and conveying a childlike clarity and freedom from the lustful vibrato of the cantilena in the middle and low registers. Lyrical soprano is the "deprivation" of the range from the strong notes of the first (especially in the minor) octave with a special kind of "lightness of floating" in the coloratura of the upper register, which is deprived of the heroic loading of the canto in favor of a sublime game detection.

The lyric soprano was one of the most sought-after roles in the operatic world of the 19th century. This type of voice, distinguished by the beauty of timbre, flexibility and mobility, allowed to perform a wide range of roles, from young and gentle heroines to mature and passionate women. Lyrical soprano has its own feature such as a wide range. Due to its flexibility, it is used in all musical styles and genres. To successfully perform the repertoire of a lyric soprano, it is

necessary to have good technique and the ability to convey emotions through the voice. A lyric soprano should be able to sing beautifully and expressively both quietly and gently, and loudly and emotionally, emphasizing the features of the text and musical line.

Features of the lyric soprano:

• Soft and gentle timbre

• Good breath control, which conveys the flexibility of performing works

• Lyrical soprano manifests itself more in the low register, later expands on the upper notes.

A. Landgraf notes that the lyric soprano is one of the most common types of women's voices. The voice is exclusively female and has a characteristic romantic timbre.

From here it follows:

• flexible expressive attack - the opportunity to embody emotionality, multifacetedness of the human soul;

• sophistication and sensuality of sound tone;

• saturated overtones.

The repertoire of this voice type includes both classical opera arias and vocal works from other genres. The opera repertoire of the lyric soprano is quite large and includes works of different eras and styles. The classical opera repertoire includes arias and roles from the operas of G. Verdi, V. A. Mozart, G. Puccini, R. Strauss and other composers.

Characteristic roles of a lyric soprano:

• young girls in love. Often, the lyric soprano performed the roles of young heroines, full of dreams and feelings. For example, Lucia di Lammermoor in Donizetti's opera of the same name or Violetta in Verdi's "La Traviata".

• heroines with a strong character. Despite the tender nature of the voice, the lyric soprano could also perform the roles of women with strong character, capable of deep feelings and suffering. Such, for example, is the role of Leonora in Verdi's Troubadour. • dramatic roles. In some cases, the lyric soprano could perform more dramatic roles, especially in bel canto operas, where virtuoso voice control was required.

• coquettes and temptresses. The lyrical soprano was ideal for creating images of coquettes and seductresses, such as Zerlina in Mozart's "Don Giovanni".

• women from high society. Many lyric sopranos performed the parts of aristocratic women who lived in luxury and suffered from love disappointments.

The lyric soprano's vocal repertoire is not limited to opera works. They also perform songs, romances and song cycles. The repertoire includes works by composers of different eras, such as F. Schubert, R. Schuman, S. Rachmaninov and many others. The lyric soprano can perform baroque music, including arias by HF Handel and C. Monteverdi.

During the 19th century, the role of the lyric soprano gradually evolved. At the beginning of the century, the emphasis was on the virtuosity and technical

capabilities of the voice, and by the end of the century, dramatic expressiveness and the ability to convey the depth of characters became increasingly important.

Why was the lyric soprano so popular in the 19th century? Romanticism: The Romantic era, with its emphasis on feelings, emotions and individuality, created ideal conditions for the development of the lyric soprano.

Social changes: The expansion of the middle class and the growing interest in opera contributed to the popularization of this voice.

Development of the Opera Genre: Nineteenth-century operas often focused on love stories and dramatic situations, which were ideally suited to the capabilities of the lyric soprano.

The most famous lyric soprano singers who had a successful career in their time: • Angela Georgiou - Romanian singer, performed various parts in theater performances. Bright roles of Mimi from the opera "Bohème" by G. Puccini and Violetta from the opera "La Traviata" by G. Verdi.

• Renata Tebaldi is an Italian opera singer, one of the greatest lyric soprano performers of her time. Her voice was tender and sensual, thanks to the roles of Mimi from the opera "Boheme" by G. Puccini and Violetta from the opera "La Traviata" by G. Verdi, she became a recognized opera singer.

Conclusions. The lyric soprano in the operas of the 19th century often embodies the images of young, sensitive and dramatic heroines. This role is distinguished by expressiveness and the ability to convey deep emotional states of the characters. Composers used the lyric soprano voice to create images that combine vocal grace with dramatic intensity.

LIST OF REFERENCES

Ван Мінцзе (2018). Партії сопрано в ліричних операх Р. Вагнера, Дж. Верді і П. Чайковського. *Музичне мистецтво і культура*, (26).

Ван М.інцзе(2018). Лірика й аріозність у вибудові жанру ліричної опери. *Музичне мистецтво і культура*, (4)30.

Даунінґ А. (1997). Вокальна типологія та розвиток амплуа сопрано в європейській опері XIX ст. *The Music Review*, 56(4), 347-365.

ЧЖАН ЮЕЯН,
здобувач другого рівня освіти, Університет Ушинського;
Ольга ВОРОНОВСЬКА,
кандидат мистецтвознавства, доцент

中国当代作曲家为两架钢琴创作的作品作为钢琴合奏发展的原创方向
(ТВОРИ СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДЛЯ ДВОХ ФОРТЕПІАНО ЯК САМОБУТНІЙ НАПРЯМОК У РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО АНСАМБЛЮ)

В статті висвітлено особливі якості китайського фортепіанного ансамблю. Виходячи з цих особливостей, зроблено висновок, що у Китаї у XXI столітті відбувається активізація творчої роботи зі створення творів для двох фортепіано із яскравим національним стилем. Виявлено, що китайські композитори, згуртовані єдиними естетичними ідеалами, провели масштабну роботу з кореляції виразних можливостей жанру фортепіанного ансамблю та багатовікової національної музичної традиції.

文章突顯了中國鋼琴合奏團的特殊品質。
基於這些特點，可以得出結論，21世紀的中國，對兩種具有鮮明民族風格的鋼琴作品的創作力度正在加強。據透露，中國作曲家在單一的美學理想下聯合起來，對鋼琴合奏流派的表現可能性與數百年的民族音樂傳統之間的關聯進行了大規模的工作。

在 21 世纪的第一个十年中，中国两架钢琴作品被展示给国际社会，其特点的结合使它们理所当然地被认为是钢琴合奏发展的原始方向。

可以得出结论，中国钢琴合奏具有许多特殊品质：

- 音乐内容通过国家世界观的棱镜体现出来，其特有的情感微妙和比喻特异性，这不可避免地导致与美术、诗歌或传统音乐剧的联系;
- 合奏总是旨在再现中国生活中的任何主题/画面（在历史或现代背景下）;
- 主题的基础是民族作品的音乐材料，具有复杂的特征风格特征，主要是模态;
- 主题的基础是民族作品的音乐材料，具有复杂的特征风格特征，主要是模态;

研究人员认为，中国钢琴合奏的演变过程分为三个阶段：对该流派形成兴趣的阶段、创造性探索的阶段和密集发展的阶段。

钢琴合奏团积极适应中国艺术生活，希望将其与西方作曲和表演技巧（古典和前卫）相结合，赋予它们民族气息，为中国作曲家的钢琴合奏融入中国文化传统创造了条件。

从国家来源来看，21世纪的所有作品可分为三类：

1) 钢琴合奏改编的中国学术作品。这种方法使得许多原本用于独奏的作品可以

在新的演奏阵容中进行配音。首先，这揭示了著名音乐中的新色彩和具象方面。其次，它大大扩展了合奏曲目。

2)
以民间音乐为主题，作为包含传统文化价值的主题框架。这些作品具有鲜明的民族气息，当然，大众观众可以自由地感知。当代中国作曲家强调创新性地融入民族元素。他们使用稀有民间乐器的声音的模仿。这些技术可能很复杂，也可能很简单;有些以其高雅的风格而著称，有些则尚未达到艺术成熟。原因是大多数作品是由年轻一代的作曲家创作的，他们的技能还没有完全形成。

3)
将传统中国风格与现代西方技术和表现方式的结合。对于作曲家来说，重要的不是展示中国风味本身，而是揭示中国精神的魅力和吸引力。这种对传统思维方式的理解，可以称为“中国式”。

中国研究者刘小溪认为，“中国作曲家对欧洲学院音乐的体裁策略和结构模式的改编，是众多作品在文化对话的边缘取得平衡，并综合了中国传统音乐丰富的语调和西洋音乐的体裁和作曲参数” (Лю Сяоci, 2022, с.240)。

根据上述特征，我们可以得出结论，在 21 世纪的中国，创作具有鲜明民族风格的两架钢琴作品的创意工作正在加强。

中国钢琴合奏团满足了中国人的审美要求，并且由于存在独特的文化代码，满足了当地观众的需求。根据丹昭仪教授的说法，“中国钢琴合奏和二重奏的形式是一个追求完美和谐的过程” (Дань Чжаоi, 2013, с. 10), 这对现代中国具有特殊的意义，其中最重要的任务之一是创造一个和谐的社会。

中国近代史上最年轻的音乐学术流派的起源和演变历史表明，欧洲传统的许多主要流派——
歌剧、芭蕾舞、康塔塔、清唱剧、交响乐、器乐协奏曲——
在中国的发展道路正在实施。此路径的特点是:

- 掌握新事物的集体创造力;
- 深入研究欧洲成就 – 经典与现代;
-
将主题主义与中国语调相结合的愿望，以及西方作曲家的技巧和形式形成的成就;
- 必须要有软件，这成为实施中国题材和中国心理学的基础;
-坚守中国原汁原味的审美经典.

这样的作曲原则决定了适当的表演方法。只有在对西方形成的钢琴合奏音乐艺术的专业掌握的基础上，结合中国的世界观、对该国历史和文化的了解，才能解释中国钢琴合奏。

与此同时，今天的主要问题之一是中国钢琴合奏团数量少，其中并非所有合奏团都具有很高的艺术优势。然而，很明显，作曲家们在共同的审美理

想下，对钢琴合奏流派的表现可能性与数百年历史的民族音乐传统的相关性进行了大规模的工作。

參考清單

Дань Чжаоі (2013). Теорія навчання грі на фортепіано. Шанхай: Шанхайське музичне вид-во. – 198 с. 但昭义 但昭义钢琴教育文论 // 上海音乐出版社。上海，2013，198 页。

Лю Сяосі (2022). Дуети для янциня та фортепіано в сучасній китайській музиці: теоретико-виконавський погляд. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, (22). С. 238-253.

ЧЖОУ ЛІСІ
здобувач другого рівня освіти,
Державний заклад
«Південноукраїнський національний
університет імені К. Д. Ушинського»
Ольга ВОРОНОВСЬКА,
кандидат мистецтвознавства, доцент

聲樂文化表演的特點 巴洛克時期
(ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ ЕПОХИ БАРОКО)

文章考察了巴洛克時期聲樂文化的表演實踐。歌手聲音理想聽起來的主要標準和因素已經確定。巴洛克聲樂作品表演的藝術和風格方面是從巴洛克時代最重要的成就——一種特殊類型的歷史聲樂形成方法——美聲方法的角度來考慮的。分析了情感理論作為巴洛克音樂語義本質的藝術歷史作用。

У статті розглядається виконавська практика вокальної культури епохи бароко. Виявлено основні критерії та чинники ідеалу звучання голосу співака. Художньо-стилістичний аспект виконання вокальних барокових творів розглянуто в аспекті найважливішого досягнення епохи бароко - особливого типу історичного способу формування вокалу – методу belcanto. Проаналізовано художньо-історичну роль теорії афекту як смислової сутності барокової музики.

巴洛克時代並沒有持續足夠長的時間 - 17世紀末 - 18世紀上半葉。巴洛克時代導致了聲樂藝術空前的繁榮，這在很大程度上是由女高音和閹人歌手決定的。義大利音樂學院過去只是慈善機構，在 17 世紀變成了「培養歌劇明星的工廠」。對閹割者的需求非常高。巴洛克的演奏風格要求歌手具有強大的創造力、藝術性和技術性，以及對小細節的精心

處理：詳細的力度、節奏、音符中記錄的清晰度。巴洛克時期，花腔技法盛行。

在巴洛克表演實踐中，一個重要的面向是喉部移動和呼吸的協調，所有音域、花腔的掌握。總的來說，聲樂技巧方法的重建相對於器樂技巧來說是相當困難的。主要困難在於，儘管早在 16 世紀，就出現了記錄學習聲樂技巧的第一次嘗試（其中我們可以列舉 Tsarlino、Zacconi、Ganassi、Maffei、Bovicelli、等），學習實踐純粹是個人的正確演唱的技巧是由老師傳授給學生的，而演奏正確與否的標準就是老師的音樂耳朵。

歌手理想的聲音是在巴洛克歌手的工作實踐中形成的。因此，與早期一樣，文本的清晰度和清晰度以及聲音的聲學特性仍然是重要的標準。歌手聲音的聲音理想在很大程度上取決於閹人聲音的生理品質，這種聲音具有女性化的聲音和輕盈感，同時由於肺部的體積而具有男性化的力量，還應該指出的是從音色方面來說，tessitura 到假聲音域的過渡更加容易和平滑。有聲呼吸的一個特徵是使用主要的胸式呼吸。因此，理想的聲音聽起來部分接近樂器的聲音，而樂器的演奏力求實現理想的聲音。

因此，巴洛克最重要的成就之一就是形成了一種特殊類型的歷史發聲方法——美聲方法。烏克蘭研究員伊琳娜·德拉赫 (Iryna Drach) 將美聲定義為“一種歷史上定義的歌劇語調類型，它是在意大利形成的，是作曲和聲樂表演創造性活動最密切相互作用的結果” (Драч, 2018, с. 107). 所以，美聲唱法涉及作曲家和歌手的創意合作。

表演巴洛克作品的藝術和風格面向包括擁有完整的創作能力的問題。音樂文本應被視為作品創造性的個人風格轉變的基礎。裝飾在演奏實踐中對於展現藝術形象具有重要意義，在巴洛克音樂中大量的旋律重複的情況下，裝飾的使用是強制性的。

藝術和表演問題的核心是情感：情感和激情的真實體現是巴洛克音樂的紋理和有意義的本質。對於眾多修辭格的執行解釋來說，其主要目的是情感的體現，個別旋律的轉折和音程的語調、聲音的音色、重音等手段是非常重要的。對音樂和修辭形象的表演詮釋，作為情感的音樂體現的一種手段，以特殊的風格感和表達手段使用的正確性為前提。

巴洛克時代作曲家的動態指令將音樂家引導到所謂的「露台式」動態，即長時間保持相同的音量水平，並在部分邊界處從強音到鋼琴以及返回的意想不到的過渡。在巴洛克聲樂藝術中，有一些規則決定了這個時代的表演風格。關鍵是動態語音分配的技巧。為了解決這個問題，老師們制定了這樣的規則：在升的過程中，聲音的音量要稍微減小，即低音始終聽起來是全聲強音，而上音則應該是全聲強音。架輕柔的鋼琴。

巴洛克動態的特徵包括“迴聲效果”，它在重複一段音樂的一部分時使用，以傳達聲音空間的對比。迴聲效應不僅用於動態區分，即音量的對比分佈以改變材料，而且還用於與空間對比度相關的聲音顏色的變化。在聲樂練習中，這種技巧常常透過改變音域來表達 (Бень, 2007)。

對義大利美聲學派的歌手提出的一個非常重要的要求是聲音的靈活性。為了獲得靈活而有彈性的聲音，歌手必須練習messa di voce，這經常與mezza voce（低聲歌唱）相混淆。古代聲樂實踐中的“messa di voce”概念意味著對長音符進行圓角或動態著色的藝術。

顫音問題與力度問題直接相關，對於巴洛克的聲樂表演風格同樣重要。相對於文藝復興時期以旋律靈活性和情感表達為主要因素的演奏特點，隨著諧音風格的形成，旋律的表現力凸顯出來。

表演巴洛克音樂的技術、藝術和風格方面的交叉點是裝飾藝術。一方面，它源於透過音樂手段最大限度地細節化作品或其部分內容的願望，另一方面，它實際上是藉助基於技術複雜元素的裝飾手段系統來實現的。

巴洛克作品中裝飾的執行需要高水準的技術準備、輕盈和速度。兩種表演裝飾形式（單獨的、市場化的、聲音分離的和連奏的）需要輕鬆的呼吸和精確的語調。在製定元素時，即使是巴洛克大師也建議避免低聲歌唱，因為這會導致矯揉造作、違反技術性和聲音強度。

在巴洛克作品中，理解和正確選擇節奏佔有重要地位。巴洛克時期的大量音樂作品不包含作者的、有時是社論的速度標記。巴洛克時代的歌手可以輕鬆確定一首音樂的樂章，因為他們將其與舞曲進行比較，舞曲的圖像不僅在器樂中佔有特殊的地位，而且在巴洛克情感的聲樂中也佔有特殊的地位。節奏解釋被認為是傳達一系列圖像和情感的一種方式。

總結巴洛克聲樂旋律的原則，需要指出的是，一般來說，巴洛克音樂對於音樂形式的態度與我們所習慣的有很大不同。與後來的音樂風格相比，作曲家的地位和作用是相當有限且受管制的。相反，表演者的角色極為重要，而作品的藝術價值取決於表演者的藝術，但也受到一套原則和規則的限制。

參考清單

Бень С. (2007). Bel canto в еволюції оперного вокального мистецтва: розвиток тези та антитеза. *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського державного університету ім. Лесі Українки та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Луцьк. Вип. 1. С. 111–123.

Драч, І. С. (2018). Опера классического бельканто: парадоксы осмысления. *Ars inter culturas*, (1), 107-120.

XIE ZHOUXIANG
(Се ЧЖОУСЯН**)**

student of the second (master's) level of higher education of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
Supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences, associate professor,
Iryna LEVYTSKA

ВДОСКОНАЛЕННЯ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРІ НА ФЛЕЙТІ

Анотація. Автор розглядає питання вдосконалення виконавських умінь майбутніх бакалаврів у процесі навчання грі на флейті. На основі аналізу наукової літератури автор зазначає, що професійне володіння виконавськими вміннями дозволить здобувачам вищої освіти розуміти технічні та виразні аспекти гри на флейті під час виконання різних за стилями та жанрами музичних творів, експериментувати зі звучанням, використовуючи різноманітні виконавські прийоми і засоби для створення цікавих та оригінальних інтерпретацій, досягти високого рівня виконавської майстерності.
Ключові слова: виконавські вміння, духові інструменти, виконавська майстерність, музичне мистецтво, майбутні бакалаври.

IMPROVING THE PERFORMANCE SKILLS OF FUTURE BACHELORS IN THE PROCESS OF LEARNING TO PLAY THE FLUTE

Abstract. The author considers the issue of improving the performance skills of future bachelors in the process of learning to play the flute. Based on the analysis of scientific literature, the author notes that professional mastery of performing skills will allow students of higher education to understand the technical and expressive aspects of playing the flute during the performance of musical works of different styles and genres, to experiment with the sound, using various performing techniques and tools to create interesting and original interpretations, achieve a high level of performance.
Key words: performance skills, wind instruments, performance skills, musical art, future bachelors.

In the light of modern trends, when global transformations are taking place in all spheres of society, modernization processes are also taking place in art education. They are aimed at finding new approaches to the training of future bachelors, which will contribute to the formation of professional skills, among which instrumental and performance skills occupy an important place.

Researchers O. Dubaseniuk, I. Zyazyun, V. Kovalchuk, L. Kondrashova, N. Nychkalo, V. Radkevich, O. Sysoeva, N. Tarasevich, H. Trotsko, N. Khmil and others are paying considerable attention today. devoted to the issue of improving the training of future bachelors in institutions of higher education.

In the scientific research of M. Helis, M. Davydov, O. Yeremenko, B. Mikheev, O. Koryakin, G. Nikolai, N. Ovcharenko, G. Padalka, O. Skrypkina, O.

Soldatenko, M. Tkachenko, O. Shcholokova etc. reflected the problem of training future music teachers.

Separate aspects of the instrumental and performance training of future performers on wind instruments in art education institutions are devoted to the works of V. Hryshchenko, I. Kasilov, V. Labunets, V. Manilov, B. Mikheev, and others.

One of the components of the professional training of future bachelors is instrumental and performing training, the main task of which is the development of master skills and skills of playing musical instruments in students, as well as the formation of creative thinking skills, arrangement and composition of music

According to the definition of V. Khodorovsky, the instrumental and performing training of a future bachelor is «the process of becoming a musician who has rational ways of working with an instrument, competently reads the text of a musical work and knows how to carefully think through his own interpretation, synthesizing various performing traditions» (Ходоровський, 2021, с. 35).

According to S. Chernyak, instrumental performance training appears «as a holistic professional education that includes forms, methods and tools that meet specific performance requirements and are carried out in complex dependence on them» (Черняк, 2017, с. 146).

Therefore, the performing training of future bachelors is aimed at their professional mastery of a musical instrument, relevant theoretical and methodological knowledge, performing skills and abilities to create an interpretive concept of a musical piece and convey it to the listening audience (Мозгальова, 2010, с. 40).

According to S. Honcharenko, skills represent «the ability to properly perform certain actions based on the appropriate use of knowledge and skills acquired by a person» (Гончаренко, 1997, с. 56).

According to O. Oleksiuk, according to the types of musical activity, two groups of skills can be distinguished: the first – general, which are characteristic of all types of musical activity; the second – special, aimed for use in a specific type of musical activity (Олексюк, 2006, с. 99).

According to M. Malakhova, the performance skills of future musicians are «an integrative professional and personal education that forms the basis of the performance skills of an instrumentalist» (Малахова, 2021, с. 211).

Therefore, we understand the concept of «performing skills of future bachelors» as the ability to perform certain actions on an instrument, based on acquired instrumental knowledge and skills. Such skills include free and beautiful sound creation, sound management, articulation, reproduction of stylistic, genre and technical features of the work, phrasing, pure and emotional intonation, artistry and revealing the artistic image of a musical work.

Researcher M. Malakhova determined the structure of instrumental and performance skills, which are formed in the process of individual lessons in a

special instrument class, which is represented by the following interrelated components, namely:

– the ability to use the features of one's musical instrument (construction, technical and timbre-register capabilities) for the development of one's own performance skills;

– the ability to choose the optimal arrangement of the flutist, which are aimed at ensuring the effective formation of the musician's performance technique.

– technical skills of playing the instrument (mobility of fingers, coordination of hand functions, rationality of application, expressiveness and stylistic correspondence of strokes, dynamic flexibility of the performer, etc.);

– mastery of musical and expressive techniques (expedient use of various types of sound production and sound management, artistically appropriate combination of strokes, timbre variety, logical phrasing, agogic, intonation imagery, etc.);

– the ability to read sheet music;

– ability to transpose, select music by ear, improvisation;

– the unity of technical and artistic aspects in the interpretation of a musical work and the creation of an individual performance style;

– performance mobility and stage adaptability (ability to apply adequate performance methods and techniques in different situations, emotional stability, performance will, quick adaptation to the acoustic conditions of the concert hall, combination of instrumental and performance technique with artistry and stage culture) (Малахова, 2021. с. 78).

As I. Kasilov notes, properly planned work will contribute to the improvement and development of musical abilities and opportunities, and, in particular, the instrumental and performing skills of a future bachelor in the class of wind instruments, namely: physiological characteristics and features of the structure of the performing apparatus are key aspects for understanding and development performance skills of an instrumentalist; consistent expansion and complication of the repertoire is a necessary condition for the artistic and technical growth of an instrumentalist performer; focusing on genre and style aspects becomes important in the professional training of an instrumentalist, helping in the formation of one's own artistic style; the development of polyphonic thinking of the instrumentalist is important for a deeper understanding and reproduction of musical works; the systematicity of classes on a musical instrument become an integral part of the formation and improvement of the performer's instrumental skills (Касілов, 2017, с. 94).

Thus, professional mastery of performing skills by future bachelors will allow them to better understand the technical and expressive aspects of playing the flute while performing musical works of different styles and genres, experiment with sound, using various performing techniques and tools to create interesting and original interpretations, achieve high level of performance in musical art.

LIST OF REFERENCES

1. Гончаренко, С. У. (1997). Український педагогічний словник. Київ: Либідь.

2. Касілов, І. А. (2017). Специфіка професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до інструментально-виконавської діяльності. Неперервна професійна освіта: теорія і практика. Серія: Педагогічні науки, 1-2 (50-51), 93–98.

3. Малахова, М. О. (2021). Формування професійно-особистісних якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва у навчальному народно-інструментальному ансамблі. (Дис. ... канд. мист-ва). Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ.

4. Мозгальова, Н. Г. (2010). Змістове наповнення поняття «інструментально-виконавська підготовка» вчителя музики. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти, 9, 39–43.

5. Олексюк, О. (2006). Музична педагогіка: навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. Київ: КНУКіМ.

6. Черняк, Є. (2017). Теоретичні та практичні аспекти формування виконавської техніки майбутнього інструменталіста. Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка, 2, 144–¬148.

7. Ходоровський, В. (2021). Особливості інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва на заняттях концертмейстерського класу. Актуальні питання гуманітарних наук, Вип. 35. Т. 5, 34–41.

Tetyana OSADCHA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Conducting and Choral Training of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
Wu MENGZI
(У МЕНЦЗИ)
student of the second (master's) level of higher education of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

МЕТОДИ РОЗВИТКУ КРЕАТИВНИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. Автор розглядає методи розвитку креативних здібностей майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорової підготовки. Зазначається, що креативні здібності здобувачів вищої освіти на заняттях з дисциплін диригентсько-хорового циклу розвиваються за допомогою моделювання художньо-творчого процесу; інтонаційно-стильового осягнення музики; пластичного інтонування, а також

інноваційних методів, до яких автор відносить мотиваційно-навчальний, проблемно-пошуковий та інтерактивний.

Ключові слова: креативні здібності, диригентсько-хорова підготовка, методи навчання, майбутній вчитель музичного мистецтва.

METHODS OF DEVELOPING CREATIVE ABILITIES OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN THE PROCESS OF CONDUCTING AND CHORAL TRAINING

Abstract. The author considers the methods of developing the creative abilities of future music teachers in the process of conducting and choral training. It is noted that the creative abilities of students of higher education in conducting and choral cycle disciplines are developed with the help of modeling the artistic and creative process; intonation and stylistic understanding of music; plastic intonation, as well as innovative methods, to which the author refers motivational-educational, problem-searching and interactive.

Key words: creative abilities, conducting and choral training, teaching methods, future music teacher.

A significant role in the process of professional training of a future music teacher in Ukraine is assigned to the personality of the teacher. A music teacher is a bearer of general cultural spiritual and artistic values in the education of young people, which requires not only pedagogical talent and skill, but also pronounced musical abilities, thorough musical and pedagogical training, a high level of general and pedagogical culture, developed aesthetic tastes and a creative approach to educational process.

The development of creativity, as a personal trait of the future music teacher, at the current stage of the development of higher education is becoming more and more relevant, since the effectiveness of the future professional activity of the student of education depends not only on professional abilities and skills, but also on personal development.

The problem of development of creative potential, creativity of the future music teacher was considered by M. Biletska, I. Bobakov, V. Volkov, S. Denizhn, N. Zgurska, E. Yorkina, L. Kostenko, T. Kostogryz, L. Kotova, V. Krytskyi, I. Mogiley, I. Sipchenko, L. Shevchenko and others.

The formation of a creative personality at the modern innovative stage acquires special relevance and is a strategic goal of education. Thus, according to O. Oleksiuk, individual classes in professional disciplines, which use various methods of influence and active learning methods, have the most active influence on musical development, because a creative approach to the development of individuality is one of the tasks of art education (Олексюк, 2006, с. 76).

Creativity presupposes the presence of developed abilities, motives, knowledge and skills in a person, thanks to which a product is created that is characterized by novelty, originality, and uniqueness. Such personal qualities in their totality are called creative.

Well, according to R. Pavlyuk, creativity (from the Latin «creatio» – creation) is the creative abilities of an individual, characterized by the ability to produce fundamentally new ideas (Павлюк, 2007).

O. Loboda believes that creativity is a personally significant social quality that helps to realize «self-building». According to her, creativity is not a property of cognitive processes, but characterizes the highest possibilities of a person for full self-realization in all areas of his life, among which the professional sphere is defined by the majority of scientists as the leading one for the self-realization of an individual (Лобода, 2010, с. 63).

Creativity is one of the bright individual qualities of a person, a feature that determines a person's flexible and constructive perception, thinking and behavior. As a personal quality, creativity is reflected in all components of human behavior and activity and correlates with such individual features of mental processes (thinking, perception, imagination, feeling, emotions, will, memory, attention) that contribute to the achievement of creative results in activity.

As noted by I. Shevchenko, during the teaching of conducting and choral disciplines, it is advisable to use such principles of education as interdisciplinary connections, interactive learning, innovative visualization, creative development, etc. to activate the creative activity of students (Шевченко, 2013, с. 384).

The use of both traditional and innovative teaching methods is effective. Traditional methods include the following: modeling of the artistic and creative process; intonation and stylistic understanding of music; comparison of a new work with a previously written one; creation of compositions; live performance; plastic intonation; diving; gaming etc. Traditional methods are aimed at activating creative thinking, imagination and forming the ability of future teachers to be creative when creating their own musical works and choral arrangement of musical works using means of musical expressiveness.

The motivational-educational method involves the use of musical computer programs that record music files with notes, arrange and interpret choral works and songs from the school repertoire. This method with the use of multimedia tools is necessary when showing the animation of conducting schemes, listening to music audio files, performing choral works, and independent work of students.

The problem-search method facilitates finding information for writing annotations using Internet resources, creating multimedia presentations, performing creative tasks, and finding methods for practical work with the choir. It is used when searching for the necessary choral work performed by famous choral groups, independent selection of instrumental accompaniment to a modern song, creating one's own interpretation of vocal and choral works. This method promotes the development of students' creative thinking.

The interactive method is important in the creative interaction of a teacher with a student or a student with students during the study of vocal and choral

works. The interactive method leads to self-improvement and self-realization, promotes the development of creative abilities.

The creative method is necessary for the practical use of computer notation programs when writing notes, creating vocal and choral works using multimedia tools, as well as own chants, songs for students, interpretations of choral works. (Шевченко, 2013, с. 381).

Summing up, we note that the ability to invent original approaches in the process of solving a problem situation and producing new creative products is an important component of the professional training of a future music teacher. But, without a doubt, the marked development of creativity should take place in connection with the intellectual growth of the individual and the accumulation of musical experience, which will involve the improvement of the student's musical culture, the stimulation of flexibility of thinking, the desire to find new ideas and non-standard solutions. Creativity is a necessary component of the work of a future music teacher, that is why the formation of creativity is of great importance in the process of professional training.

LIST OF REFERENCES

1. Лобода, О. В. (2010). Креативність як основа психічного здоров'я особистості. Наука і освіта, 3, 61–64.

2. Олексюк, О. (2006). Музична педагогіка: навч. посіб. для студентів вищ. навч. закл. Київ: КНУКіМ.

3. Павлюк, Р. О. (2011). Креативність як складова частина професійної підготовки майбутніх учителів. Актуальні питання гуманітарних наук, 4, 56–69.

4. Шевченко, І. Л. (2013). Формування творчої особистості майбутнього педагога-музиканта. Наукові записки КДПУ. Серія: Педагогічні науки. КДПУ ім. В. Винниченка, 123, 380–384.

SUN YULAI
(СУНЬ ЮЙЛАЙ)
student of the second (master's) level of higher
education of the South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
Науковий керівник – кандидат
педагогічних наук, доцент,
Ірина ЛЕВИЦЬКА

FORMATION OF VOCAL COMPETENCE OF FUTURE BACHELORS USING MULTIMEDIA TECHNOLOGIES

Abstract. *The author revealed the potential of the competence approach in the dimension of psychological and pedagogical sciences. The essence and component structure of the concept of "vocal competence of future bachelors" has*

been defined and scientifically substantiated. Emphasis is placed on the potential of introducing a competency-based approach to the training of higher education applicants. The peculiarities of the use of multimedia technologies in education, in particular in the process of vocal training of future bachelors, are revealed.

Key words: *competence, competence approach, vocal competence, multimedia technologies, students of higher education.*

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ ЗАСОБАМИ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

Анотація. *Автором виявлено потенціал компетентнісного підходу у вимірі психолого-педагогічних наук. Визначено та науково обґрунтовано сутність та компонентну структуру поняття «вокальна компетентність майбутніх бакалаврів». Акцентовано увагу на потенціалі впровадження компетентнісного підходу в підготовку здобувачів вищої освіти. Розкрито особливості застосування мультимедійних технологій в освіті, зокрема в процесі вокальної підготовки майбутніх бакалаврів.*

Ключові слова: *компетентність, компетентнісний підхід, вокальна компетентність, мультимедійні технології, здобувачі вищої освіти.*

The modern development of educational technologies and requirements for the training of highly qualified professionals in the field of musical art require new approaches to training and development of professional competencies. One of the topical topics in this field is research on the formation of vocal competence by means of multimedia technologies. This issue becomes especially important in view of the rapid development of digital technologies and their integration into all spheres of education, including music.

Multimedia technologies open up new opportunities for improving the educational process, making it more effective, interactive and accessible. They allow you to create virtual learning environments, use audio and video materials, interactive simulators, software for voice analysis and many other tools that contribute to the development of vocal skills. This allows students to gain a fuller and deeper understanding of vocal technique, develop musical ear, and the ability to analyze and interpret musical works.

The relevance of the research is also reinforced by changes in the socio-cultural environment. Today's students are digital natives, for whom the use of technology in everyday life is the norm. They expect from the educational process the use of modern technological means that correspond to their learning and communication style. The introduction of multimedia technologies in vocal training makes it more attractive and motivating for students.

In addition, the study of the effectiveness of the use of multimedia technologies in the formation of vocal competence can contribute to the improvement of pedagogical methods. Analysis of the results of such studies allows us to identify the most effective technologies and teaching methods, adapt

them to the needs of different categories of students, and improve the quality of educational programs.

First of all, we note that the competence approach is an approach to education that focuses on the development of specific skills, knowledge and abilities that a person needs for successful activity in a certain field. It emphasizes the development of competencies that can be applied in practice, instead of only teaching theoretical knowledge.

Let's reveal some views on the content of vocal competence. Thus, Li Chunpeng defines vocal competence "...as a personal education that expresses the ability to vividly embody the artistic and figurative content of a musical work by using a combination of vocal and performing knowledge, abilities and skills, as well as the experience of an emotional and valuable attitude to vocal art" (Лі Чуньпен, 2014, с. 13-14).

We agree with the opinion of V. Kuzmichova that vocal competence is "... the ability to independently create, artistically interpretive and vocal-pedagogical activities aimed at improving the process of musical performance and methodical training" (Кузьмічова, 2021, с. 29).

It represents the interest of Yuyan Shaoqiang's research in the context of the formation of vocal professional competence of students of higher education. The author substantiates this phenomenon as "...a holistic and personal education that combines the erudition of a specialist, related to vocal-performing and vocal-pedagogical activities, mastery of the basics of vocal-performing skills and the ability to use one's own assets in the process of teaching singing schoolchildren" (Юйань Шаоцян, 2022, с. 169).

Jans Inshi expresses the opinion that vocal performance competence arises in the process of music pedagogy and is a key element in the preparation of students of higher education. This competence involves not only knowledge of theoretical aspects of music, but also the ability to emotionally and professionally perform musical works. Of course, it is difficult to imagine a teacher who only theoretically talks about art, but cannot provide an example of performing even a simple musical composition. That is, practical performance skills are necessary for a teacher to inspire and motivate his students (Янс Інші, 2019, с. 260).

Thus, vocal competence is defined as a set of knowledge, skills, and abilities necessary for the effective performance of vocal works and the expression of emotions and feelings through singing. The importance of vocal competence lies in its impact on performance quality, audience perception, and the performer's ability to effectively express themselves through music. Based on the analysis of specialized scientific literature, the component structure of the given definition was clarified, which consists of cognitive-analytical, socio-communicative, personal-reflective and motivational-active components.

Since the topic of the research concerns multimedia technologies, we note that they are a powerful educational and educational resource during vocal training through multi-channel stimulation and visualization of the process - multimedia

tools involve auditory, visual and motor channels of information perception, which contributes to better memorization and understanding of educational material.

Programs such as Celemony Melodyne allow you to visualize sound information as notes, which helps students see and correct their mistakes in intonation and other aspects of singing.

Also, thanks to multimedia tools, feedback is provided, which allows students to monitor their vocal activity, compare results and improve themselves. Self-improvement is also facilitated by the use of recordings of the performances of famous performers, educational videos and audio exercises, which give students the opportunity to get more examples for imitation and analysis.

Multimedia tools allow you to partially transfer long technical exercises to independent work, which frees up time in classes for a deeper mastery of vocal skills. At the same time, programs can be customized to the individual needs of each student, providing a personalized approach to learning.

Since the introduction of multimedia technologies adds new methods and forms of work to traditional training, it contributes to a more comprehensive development of vocal abilities.

Thus, the formation of vocal competence of future bachelors by means of multimedia technologies is an important stage in the training of professional performers. The integration of traditional teaching methods with new technologies not only increases the quality of education, but also promotes the development of students' creative abilities. This allows them to become competitive specialists in the modern musical environment, ready for new challenges and opportunities.

LIST OF REFERENCES

1. Кузьмічова, В. А. (2021). Формування вокальної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва в класі «Постановка голосу». *Professional Art Education*, 2 (1), 28-34.

2. Лі, Чуньпен. (2014). *Методика формування вокальної компетентності майбутніх учителів музики*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

3. Юйань, Шаоцян. (2022). *Формування вокально-фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва на засадах здоров'язбережувальних технологій.* (Дис. ... доктора філософії). ПНПУ імені К. Д. Ушинського, Одеса.

4. Янс, Інші. (2019). Формування вокально-виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва – психолого-педагогічна проблематика. *Науковий вісник мну імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки,* 4 (67), 257-262. Відновлено з: http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/ped-visnik-67-2019-48.pdf.

NI YUANXI
(НІ ЮАНЬСІ)

student of the second (master's) level of higher
education of the South Ukrainian National
Pedagogical University named after
K. D. Ushynsky
Науковий керівник – кандидат педагогічних
наук, доцент Ірина ЛЕВИЦЬКА

FORMATION OF VOCAL SPEECH CULTURE OF FUTURE ART SCHOOL TEACHERS

Abstract. *The author considers the process of formation of vocal and speech culture of future teachers of art schools. Theoretical foundations, including linguistic, sociolinguistic, psycholinguistic, pedagogical and vocal aspects, as well as approaches to the development of professional communicative and vocal skills, are analyzed. The components of vocal and speech culture are singled out. Pedagogical and artistic principles are revealed, on the basis of which the formation of vocal and speech skills that make up vocal and speech culture is based.*

Key words: *culture, speech, communication, speech culture, vocal culture, vocal-speech culture, future teachers of art schools.*

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-МОВЛЕННЄВОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Анотація. *Автором розглядається процес формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх викладачів мистецьких шкіл. Проаналізовано теоретичні основи, зокрема лінгвістичний, соціолінгвістичний, психолінгвістичний, педагогічний та вокальний аспекти, а також підходи до розвитку професійних комунікативних та вокальних навичок. Виокремлено компоненти вокально-мовленнєвої культури. Розкрито педагогічні та художні принципи, на основі яких базується* формування *вокальних та мовленнєвих умінь, що складають вокально-мовленнєву культуру.*

Ключові слова: *культура, мовлення, спілкування, мовленнєва культура, вокальна культура, вокально-мовленнєва культура, майбутні викладачі мистецьких шкіл.*

In today's world, vocal activity becomes not only an artistic expression of talent, but also an important communication tool. In creative collectives, such as ensembles, choirs, performers should improve their vocal and speech culture. One of the key tasks in vocal activity is to ensure the clarity and intelligibility of vocal expression. Vocal diction involves a high degree of expressiveness of words, obeying the requirements of musical interpretation. Even if the performer has an excellent voice and technique, his performance loses artistic value if the text is

unclear or incorrectly performed. Ensuring the expressiveness of vocal performance becomes an urgent task, since the perception of musical material by the audience depends on it. Therefore, not only the actual performance of the music, but also the quality of the speech interpretation of the text, which requires studying the culture of the vocal language and observing the appropriate standards of diction and expressiveness, is becoming relevant today.

For a future art school vocal teacher, it is important to have a deep understanding and practical skills in vocal and speech culture. First, it involves the ability to teach students the correct pronunciation and expressiveness of words in musical performance. The teacher must provide students with tools to develop clear diction and intelligibility of vocal expression. In addition, it is important to teach students the culture of vocal language so that they can effectively communicate their musical ideas and emotions through performance. Vocal diction and expressiveness skills will provide a foundation for future performers and teachers, helping them to teach music with a high degree of professionalism and emotional conviction.

First of all, we should note that culture is an extremely multifaceted phenomenon, which includes a set of material and spiritual achievements of humanity, forming social identity, regulating behavior and ensuring communication between people. One of the key aspects of culture is language, which acts as the main means of communication and transmission of knowledge, values and traditions.

The speech culture of an individual in the scientific discourse is considered as a complex concept that includes knowledge, abilities, skills and values related to speech and communication in various socio-cultural contexts. It is determined not only by the ability to speak a language, but also by the ability to use linguistic means to achieve a goal in communication, taking into account cultural nuances and social characteristics. Usually, the speech culture of an individual is considered from different points of view, namely:

1. Linguistics studies speech culture from the point of view of language means, language structure and their use in communication. They analyze lexical and grammatical features of speech, language strategies and communication styles.

2. Sociolinguistics examines the relationship between speech and social factors such as class, status, ethnicity, etc. She studies how the sociocultural context affects speech behavior and speech practices.

3. Psycholinguistics investigates speech culture from the point of view of its development, studying the processes of speech perception and production, the influence of cognitive factors on speech and psychological aspects of speech behavior.

4. Ethnolinguistics studies the relationship between language and culture in specific ethnic groups. They explore speech practices, communication traditions, and cultural representations related to language.

In general, the speech culture of an individual is considered as a complex and multifaceted phenomenon that reflects the influence of language on identity,

social interaction and cultural values of an individual.

Liu Maoni's research is of interest, which defines "vocal-speech culture" "...as a personally significant quality of a specialist, characterized by a fusion of acquired and improved individual-personal and professional qualities in the aspect of vocal-technological achievements..." (Лю Маоні, 2018, с. 47). In addition, Liu Maoni emphasizes that this quality "... is a unifier of the pedagogical and performing components of the professional training of the future music teacher, as a carrier and repeater of artistic values" (Лю Маоні, 2018, с. 47).

L. Kosiak believes that "the vocal and speech culture of an individual is a multidimensional, complex concept that includes a set of qualities of a person's speech culture in the process of his creative vocal activity, determines the level of vocal and speech skill of an individual, which is based on the aesthetic and physical capabilities of the voice mechanism and determines the intonation expressiveness of vocal speech" (Косяк, 2018, с. 81).

Vocal and speech culture is a complex formation that includes various components:

1. Phonetic component:

- the correct pronunciation of sounds ensures the clarity and correctness of the sound of individual phonemes. Vocalists must accurately reproduce sounds for the intelligibility of the text of works;

- compliance with the rules of literary pronunciation.

2. Articulating component:

- diction is important for clear and understandable singing;

- working on the correct pronunciation of words and emphasis ensures the correct accentuation in words, and also helps to correctly interpret the text and convey emotional accents.

3. Intonational component:

- variations in tone, pitch, voice strength;

- helps convey emotions by changing the tone and pitch of the voice;

- correct breathing ensures stable and controlled sound.

5. Auditory component:

- important for accurate intonation and singing in harmony;

- the development of musical hearing provides the ability to intonate;

6. Methodical component:

- use of phonetic and vocal exercises: improvement of technical and expressive aspects of speech and singing;

- development of technical skills and expression of performance.

- adaptation of methods to the individual needs of the acquirer.

Thus, the sound culture of the language plays an important role in the formation of the personality and professional competence of the future teacher, ensuring the effectiveness of his speaking activity and contributing to the transmission of cultural values.

It should be noted that vocal culture is a complex concept that includes technical, expressive, stylistic, cultural and pedagogical aspects. These elements interact and create a basis for a high level of vocal artistry.

The formation of vocal and speech skills, which make up vocal and speech culture, is possible only under the conditions of compliance with certain pedagogical and artistic principles. We consider the main principles of forming the vocal and speech culture of future teachers of art schools to be: 1) activity, which involves stimulating students to active and conscious independent learning; 2) emotionality, which provides emotional saturation of the educational process; 3) artistic and creative orientation, which involves regular involvement of students in creative self-expression in vocal activities.

Therefore, the vocal and speech culture of future teachers of art schools consists of phonetic, intonation, articulation, auditory and methodical components, which can be formed as a result of using certain methods and techniques of work on improving vocal and speech skills, in the process of working on vocal works and during interaction between members of vocal and choral groups, with the audience, with students.

LIST OF REFERENCES

1. Косяк, Л. І. (2018). Специфіка формування вокально-мовленнєвої культури майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія : Педагогічні науки,* 170, 81-84. Відновлено з: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2018_170_18.

2. Кравченко, І. Ф. (2015). *Мовна культура: від теорії до практики.* Львів: ЛНУ імені Івана Франка.

3. Лю, Мяоні (2018). Педагогічні умови формування вокально-мовленнєвої культури студентів факультетів мистецтв. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти,* 25, 46-50. Відновлено з: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2018_25_11.

4. У, Сюань (2020). *Підготовка майбутніх магістрів музичного мистецтва до формування вокальної культури школярів засобами технології партисипації*. (Дис. … докт. філософії: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). ПНПУ імені К. Д. Ушинського, Одеса.

LIANG WEIHONG
(ЛЯН ВЕЙХУН)
student of the second (master's) level of higher education of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент, Тетяна ОСАДЧА

FORMATION OF STAGE AND PICTURE CULTURE OF FUTURE BACHELORS IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING

Abstract. *The author considered the problem of formation of stage-figurative culture of future bachelors in the process of vocal training. The content of the phenomenon of stage culture is revealed, as well as its features in the context of vocal training. The essence of the concept of "scenic culture" and its component structure are defined.*

Key words: *stage culture, stage-figurative culture, professional competence, vocal training, students of higher education.*

ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНО-ОБРАЗНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. *Автором розглянута проблема формування сценічно-образної культури майбутніх бакалаврів у процесі вокальної підготовки. Виявлено зміст феномену сценічної культури, а також його особливості в контексті навчання вокалу. Визначено сутність поняття «сценічно-образна культура» та його компонентну структуру.*

Ключові слова: *сценічна культура, сценічно-образна культура, професійна компетентність, вокальна підготовка, здобувачі вищої освіти.*

The relevance of the research topic is determined by several important aspects. First of all, modern requirements for the training of professionals in the field of musical art require a high level of scenic culture. It is an important component of the professional competence of vocalists, which allows them not only to technically perform musical works, but also to convey an emotional and meaningful context through a stage image. Secondly, vocal training involves not only the development of voice data, but also the formation of a complete image of the performer, which includes expressive means, stage behavior, emotional expressiveness and individuality. This allows you to achieve a deeper interaction with the audience and create unforgettable performance images. Thirdly, in the conditions of modern globalization and cultural exchange, the importance of scenic culture as a means of communication between different cultures is growing. The high level of this culture contributes to the enrichment of national art and its integration into the world cultural space. In addition, insufficient attention to the formation of stage-figurative culture in the process of vocal training can lead to the loss of unique national features of performing arts and a decrease in the competitiveness of graduates of higher education institutions in the labor market.

As you know, stage art is divided into certain types, namely: theatrical art (dramatic, comedic, tragic and other types of performances); musical arts (covers opera, musicals, concerts, orchestral and chamber performances). orchestics; circus art; performative art (includes performances, installations, street performances and

other forms of art that go beyond the traditional stage and use new forms of interaction with the audience).

We agree with the opinion of D. Pogrebnyak, who adheres to the point of view that "the concept of "stage culture" is quite comprehensive and covers heterogeneous processes and individual events, artistic trends and activities of artists related to stage art" (Погребняк, 2018, с. 85). The author also substantiates the essence of stage culture in the context of musical art and believes that such a phenomenon "...encompasses artistic erudition, a set of physical, moral and spiritual qualities, knowledge and awareness of artistic traditions, the presence of pedagogical experience, which ensures the successful translation of the content of musical works..." (Погребняк, 2018, с. 85).

O. Churikova-Kushnir and Z. Sofronii believe that the isolation of the phenomenon of stage culture "...is due to the specificity of musical activity and the dialectical connection with all elements of personal culture (moral, aesthetic, mental, speech, etc.), since it is an integral indicator of other types of cultures that are related to performing arts" (Чурікова-Кушнір, Софроній, 2021, с. 234).

So, stage culture is an important component of musical education, especially for future vocalists. It covers a wide range of integrative knowledge, skills and abilities that help vocalists perform effectively on stage and interact with the audience.

Thus, "scenic culture is an integral personal quality, formed professional competencies, abilities and qualities, creative approach and performance skills in the field of vocal art" (Косінська, 2017, с. 4).

The formation of scenic culture should be a complex process and cover various aspects of education:

- it is necessary to ensure the high quality of vocal technique, as it is the foundation for the further development of the stage image;
- the inclusion of acting disciplines in the educational process will help students develop the ability for emotional expression and role play;
- a deep understanding of musical and literary works will help students create more convincing images;
- regular performances at concerts, participation in theater productions and competitions contribute to the development of confidence on stage and improvement of communication skills with the audience";
- inviting famous vocalists and directors to hold master classes and workshops gives students the opportunity to learn from professionals and learn from their experience;
- provision of psychological support to students to overcome stage fright and develop self-confidence;
- the use of video recordings for the analysis of student performances allows to analyze in detail their mistakes and achievements;
- innovative technologies, such as VR simulators of stage performances, can help students adapt to different conditions and situations on stage.

On the basis of the analysis of scientific literature, the component structure of stage-figurative culture was singled out: motivational-sensual, intellectual-cognitive, creative-active.

The motivational-emotional component covers the positive direction of personal changes of higher education graduates, the actualization of professional motives, the development of artistic and musical values and personal meanings. It includes the content, quality and dynamics of students' emotions and feelings about their profession, their needs and social attitudes to active cognitive activity in the field of musical art, creative self-development, respectful attitude to cultural heritage and patriotic feelings. This component also reflects the emotional attitude to different national musical cultures and to the profession of vocal teacher in general.

The intellectual-cognitive component is based on the acquisition of a complex of knowledge in the field of music pedagogy, understanding the essence of the creativity of a teacher-musician, the peculiarities of music-pedagogical activity and communication. It includes knowledge of historical and stylistic features of musical works, the ability to analyze and interpret musical works taking into account the specifics of vocal teaching.

The creative activity component combines the development of abilities and skills necessary for successful professional activity. It promotes the active and purposeful participation of students in various types of musical activities, the transformation of acquired knowledge and skills into personal achievements of everyone. This component includes the artistic and aesthetic activity of the individual in musical and pedagogical activities, as well as their self-realization in creative activities, which contributes to the formation of bright and original stage images.

Stage-figurative culture is a complex and multifaceted phenomenon that combines a number of components: technical skill (possession of vocal skills, knowledge of breathing techniques, articulation and diction, which allow to create high-quality sound); emotional expressiveness (the ability to convey through voice and facial expressions the emotional state of the characters, feelings and mood of the piece being performed); stage behavior (the ability to stand confidently on stage, use body movements, gestures and facial expressions to create a coherent image); artistic interpretation (the ability to understand and convey the meaning of a musical work, its artistic idea, style and era); psychological preparation (development of inner confidence, overcoming fear of the public, adjusting to a positive emotional state during the performance); creativity and individuality (the ability to find a unique approach to each work, to show one's own style and personal charisma).

In the modern educational process, the formation of scenic culture is an important task, as it directly affects the professional competence and competitiveness of graduates. The integration of these components into the educational process helps future professionals to develop a harmonious stage image that will meet high artistic standards and be interesting to modern audiences.

Thus, scenic culture is an integrative phenomenon that combines technical skill, emotional expressiveness, stage behavior, artistic interpretation, psychological preparation and creativity of the performer, ensuring a harmonious and expressive performance on stage.

For future vocalists, scenic culture is an important element of professional competence. Since every performance is not just a performance of a piece of music, but a communication between the performer and the audience, it is the stage image that helps to establish a deep connection with the audience. The ability to create a convincing stage image contributes to the performer's success on stage and his professional growth.

LIST OF REFERENCES

1. Косінська, Н. Л. (2017). Сутнісна характеристика сценічно-образної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. *Journal «ScienceRise: Pedagogical Education»*, 10 (18), 4-8.

2. Погребняк, Д. П. (2018). Аналіз стану сформованості сценічно-виконавської культури вчителів музичного мистецтва в процесі художньої творчої діяльності. *Молодий вчений,* 6 (58), 84-87.

3. Чурікова-Кушнір, О., Софроній, З. (2021). Формування сценічної культури у майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях хорового класу. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*, Том 2, № 2 (101), 232-241.

LIU ZIHAN
(ЛІУ ЦЗИХАНЬ)
student of the second (master's) level of higher education of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
Науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент
Тетяна ОСАДЧА

ARTISTIC AND CREATIVE POTENTIAL OF FUTURE BACHELORS IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING: THE ESSENCE OF THE CONCEPT

Abstract. *The article examines the essential aspect of the artistic and creative potential of future vocalists. Based on the analysis of the philosophical, psychological-pedagogical and musicological literature on the problem, it is proved that the artistic and creative potential is the category that represents the possibility of realizing the individual in the conditions of creative activity, has a worldview orientation, determined by the individual and psychological*

characteristics of the individual, is formed in the progress of formation life, creative experience.

Key words: *creativity, artistic and creative potential, future specialists in the field of musical art, vocal training.*

ХУДОЖНЬО-ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ: СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ

Анотація. *У статті досліджується сутнісний аспект художньо-творчого потенціалу майбутніх вокалістів. Базуючись на здійсненому аналізі філософської, психолого-педагогічної та музикознавчої літератури з проблеми доведено, що художньо-творчий потенціал є тією категорією, яка представляє можливість реалізації особистості в умовах творчої діяльності, має світоглядну спрямованість, зумовлена індивідуально-психологічними особливостями особистості, формується в прогресі становлення життєвого, креативного досвіду.*

Ключові слова*: творчість, художньо-творчий потенціал, майбутні фахівці в галузі музичного мистецтва, вокальна підготовка.*

The essence and content of the artistic and creative potential of an individual is a rather complex and diverse problem. Its disclosure involves a deep and comprehensive analysis of philosophical, psychological-pedagogical and musicological literature, the study of artistic and creative potential as an active and creative activity. The problem of the inner potential, the undiscovered artistic and creative possibilities of an individual person and culture as a whole was of interest to ancient thinkers, including Plato, Socrates and others, who believed that the "world of ideas" - the emotional inner state of the individual - is primary. That is, at the basis of any person are laid those potential opportunities that are formed in the form of ideas within the individual, they are the ones that determine his fate (Лосєв, 1974).

Ancient philosophical thought about human potential and abilities found its continuation in the Middle Ages as well. Reflecting on education, Christian pedagogy raised the question of the dependence of the disclosure of a person's potential on his faith in God. And if at the center of ancient culture there was a person with all his passions and defects, then in the Middle Ages God was the center of the universe, and the perfection and upbringing of an individual personality was tested only by this criterion.

The ideas revealed in German classical philosophy were of particular importance for the study of the problem of the inner potential of the individual. I. Kant, for whom man, his inner and outer world were the alpha and omega of all teaching, believed that before solving the problems of existence, morality or religion, it is necessary to investigate the possibilities of human knowledge and establish the limits of its development. The necessary conditions of knowledge,

according to I. Kant, are laid down in the mind itself and form the basis of knowledge (Кант, 2004).

But philosophical thought cannot be considered outside the context of people's understanding of their historical past. Ukrainian philosophy was mostly concerned with the problems of studying man and his development. Feeling the influence of world philosophical thought, she studied the problems of human life.

These problems interested H. Skovoroda, who argued that human thought develops according to the same laws, and the difference between people is determined only by the degree of their awareness of this or that issue. Therefore, it can be argued that regardless of nationality, individual and age characteristics, the development of the individual's potential is a complex process that requires skillful leadership.

Ivan Franko made a significant contribution to the development of creativity. In his work «From the Secrets of Poetic Creativity» he draws attention to the role of the subjective factor in creating a creative moment. Sincere, friendly support, a professional approach and kindling the fire of creative inspiration in the heart and soul are factors that shorten the time of formation of creative personalities (Франко, 2013).

Analyzing and summarizing their statements in this area, it can be stated that *creativity is the self-expression of a person, the maximum possible, the deepest penetration into objective reality.*

The concept of «creativity» is very broad and multifaceted. In the psychological reference dictionary, creativity is characterized as an activity, the result of which is the creation of new material and spiritual values. The product of creativity is characterized by novelty, originality, uniqueness (Приходько, Юрченко, 2020).

The meaning of the modern philosophical concept of the nature of creativity is determined by the fact that the prerequisites of human creativity are such properties of matter as activity and reflection. A manifestation of the activity of matter is development, which can be seen as a capacity similar to creativity, which exists in the very basis of matter. Creativity differs from forms of development inherent in inorganic matter, just as psychological forms of reflection differ from forms of reflection in inanimate nature. Creativity is the highest and most specific form of development. The ability to be creative arises as a result of improving the forms of reflection, that is, consciousness (knowledge) is the basis and starting point of creativity. Creativity is again one of the main functions of consciousness. Only human consciousness is capable of creating something new by reflecting an object that did not exist in nature itself. Gradually developing, reflection acquires at the highest level, that is, at the level of human consciousness, a qualitatively new parameter – the ability to be creative. Creative activity becomes an attribute of reflection that has reached the level of conscious human activity. Ascending forms of reflection at the level of an individual subject - feeling, perception, imagination - can be contrasted with corresponding forms of creative activity - imagination, fantasy, intuition. The new is a reflection of the ideal. Reflection is the basis, the

foundation, the basis of creativity, and creative activity is the ability of a person to improve his reflective abilities.

Creativity is manifested in various spheres of human activity: science, technology, art. Creativity in music is of special importance. The basis of musical culture is a deep artistic and creative potential. The created works have a certain artistic and aesthetic value, they carry the information that helps to understand one's thoughts and feelings, caused in the process of perceiving and understanding the heard work.

The meaning of music and its potential have been thought about since ancient times. According to Pythagoras, music purifies the soul, brings thoughts and feelings into harmony. Plato, Aristotle, Aristoxenus believed that singing takes a person to heaven, has a divine, magical character. In the Middle Ages, music was widely used by the church, which, realizing its emotional potential, formed religious feelings and adjusted the soul and heart to a humble mood. Gradually, its religious-educational and spiritually instructive potential became more and more understood. But it was in the Middle Ages, as a result of increased interest, that the role of folk and secular genres of music in society began to increase.

A special place in treatises of the XVII-XVIII centuries. given to listeners, experienced critics with musical taste, philosophers - those who can judge music "with enlightened minds, not separated from a sensitive heart". At the same time, the listener is seen as the supreme judge who determines the fate of the work, and composers and performers are forced to reckon with the audience, trying to please them, therefore, the music must be such as to satisfy the requests, tastes and interests of the listeners.

Romantics sought to overcome the prose of life. The magical power of creative subjectivity was supposed, in their opinion, to cancel unattractive reality. Romanticism opened wide opportunities for the creative search of scientists, artists, musicians who were looking for answers to vital problems. G. Hegel, studying the aesthetic foundations of romanticism, called music the most romantic art, asserting that the true element of music is the inner formless feeling that can manifest itself not in the external and its reality, but only with the help of a quick external sign that disappears in its manifestation and itself eliminates itself Its content is spiritual subjectivity, in its immediate, subjective inner unity, the human soul, its material is sound, its form-making is configuration, consonance, division, connection, opposition, contradiction in the decomposition of sounds (Гегель, 2019).

The closeness of music and philosophy was considered by O. Losev. He always claimed that outstanding musical creations are permeated with the mood of the era of its creator, carry the emotional potential that the composer laid down, the artistic semantic image that reveals the essence of the work. The researcher, like the symbolists, claimed that music can reveal the secret meaning of life, its true meaning. He believed that musical excitement is permeated with the joy and sorrow of love and beauty, it is a sweet torment, a painful enjoyment of life. Makes you feel cherished, personal, brings you into ecstasy, makes you suffer. To live

musically, according to O. Losev, means to be both bright and joyful in sorrow, to hide eternal sorrow, the longing of the World Soul in the midst of triumph (Лосєв, 1974).

On the basis of the above, it can be concluded that the *artistic and creative potential is the possibility of the future realization of the individual in the conditions of creative activity, a category that has a worldview orientation, determined by the individual and psychological characteristics of the individual, is formed in the progress of the development of life, creative experience*.

Therefore, artistic and creative potential, as an individual psychological feature of a person, is closely related to temperament, character, and abilities. It depends on the emotional and volitional sphere of the individual, the degree of his giftedness, the development of cognitive processes: thinking, feeling, perception, imagination, fantasy, memory. All of them directly affect the peculiarities of the formation of artistic and creative potential, make it possible to determine the content of professional training of specialists in the field of vocal art, the amount of necessary knowledge, abilities and skills, to develop the most effective method of developing the artistic and creative potential of future vocalists.

LIST OF REFERENCES

1. Гегель, Г. (2019). *Феноменологія духу.* Київ: Фоліо.

2. Кант, І. (2004). *Рефлексії до критики чистого розуму.* Київ: Юніверс.

3. Лосєв, О. (1974). *Музична естетика античного світу.* Київ: Музична Україна.

4. Приходько, Ю., Юрченко, В. (2020). *Психологічний словник-довідник.* Київ: Каравела.

5. Франко, І. (2013). *Із секретів поетичної творчості.* К.

Iryna LEVYTSKA
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Musical and Instrumental Training of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
Li DONGJIE
(Лі ДУНЦЗЕ)
student of the second (master's) level of higher education of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky

FEATURES OF EXECUTIVE TRAINING OF HIGHER EDUCATION ACQUIRES IN THE PROCESS OF LEARNING TO PLAY THE SAXOPHONE

Abstract. *The article examines the actual problems of executive training of students of higher education in the process of learning to play the saxophone. In this aspect, the author investigated such categories as thinking, artistic image, musical thinking, characterized three stages of the musical interpretation process as a means of improving the performance skills of future bachelors in the process of learning to play the saxophone: grammatical and psychological interpretation of the text; historical interpretation of the text; creation of the performance concept of the piece and preparation for concert performance.*

Key words: *performance training, thinking, artistic image, musical thinking, musical interpretation process, future specialists in the field of musical art.*

ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРІ НА САКСОФОНІ

Анотація. *У статті досліджуються актуальні проблеми виконавської підготовки здобувачів вищої освіти в процесі навчання грі на саксофоні. В даному аспекті автором досліджено такі категорії, як мислення, художній образ, музичне мислення, охарактеризовано три стадії музично-інтерпретаційного процесу, як засобу вдосконалення виконавських навичок майбутніх бакалаврів у процесі навчання грі на саксофоні: граматична та психологічна інтерпретація тексту; історична інтерпретація тексту; створення виконавської концепції твору та підготовка до концертного виконання.*

Ключові слова: *виконавська підготовка, мислення, художній образ, музичне мислення, музично-інтерпретаційний процес, майбутні фахівці в галузі музичного мистецтва.*

Learning to play a musical instrument is carried out by a teacher in the process of individual lessons with each student. At the same time, not only training in performing skills takes place, but at the same time – education of the student of higher education as a musician-artist. Thus, a teacher by profession has a great influence on the formation of aesthetic views and artistic taste of future specialists in the field of music education. Since the principles of the unity of the development of the acquirer's technical skills and the development of his artistic thinking are fundamental in saxophone pedagogy, we consider it necessary to investigate such categories as thinking, artistic image, musical thinking.

Let's emphasize that any human activity is related to thinking. The connections between musical knowledge and the corresponding forms of musical-intellectual and performance activity are quite complex. Knowledge about music does not just give impetus to one or another mental operations – they shape these operations, determine their structure and internal content. Knowledge raises the processes of musical thinking to a qualitatively higher level, which opens

favorable opportunities for assimilation of new, even deeper and more complex knowledge.

Since the beginning of the last century, many psychological scientists began to talk about the inseparability of the process of perception from thinking. The brightest representative of this theory is the German psychologist R. Arnheim, who introduced such a concept as «visual thinking», which combines thinking, perception and imagination (Arnheim, 2004). In psychology, this concept began to have a more generalized character, associated with perceptual perception, that is, a mandatory construction based on visual perception of a mental image, which is included in thinking processes. Perception and thinking need each other, their functions are complementary.

The elements of thinking in perception and perception in thinking complement each other and cannot exist separately. They transform human cognition into a single process that leads from the elementary acquisition of sensory information to the most generalized theoretical ideas.

The world of art is the world of artistic images. Without understanding the specifics of an artistic image, it is impossible to understand the essence of art. In psychology, the term "image" denotes a subjective picture of the world or its fragments, which includes the subject himself, other people, the spatial environment and the temporal sequence of events (Синявський, Сергєєнкова, 2007). It is this subjective picture of the artist's world that is of great importance in the creation of a work of art. But not in its narrow psychological definition, but with the presence of a special emotional coloring. Emotional mood plays one of the most important roles here. Emotions are also a mental reflection of the vital meaning of phenomena and situations, determined by the relationship of their objective properties to the subject's needs, but their imprint is in the form of a direct biased experience.

An artistic image reflects reality in its concreteness, individual uniqueness. At the same time, being a living picture of the world, it necessarily contains a generalization, conveys the inner meaning of what is depicted (Ожарівська, 2012). An artistic image, like a concept, is a form of knowledge and reflection of life, understanding its essence and regularities. Precisely because an artistic image conveys not only a fact, but also the meaning of this fact, this image retains its meaning for future generations.

So, in our opinion, an *artistic image is a general category of artistic creativity, a way and result of mastering life in art. It combines live contemplation and abstract thinking, objective reflection of reality, its subjective interpretation and evaluation of the author, and in music – also evaluation of the listener and performer.*

An artistic image in music is the most adequate expression of the idea of a musical work, which is embodied with the help of sound intonations. The concept of musical artistic image is closely related to the concept of musical thinking. A person, in the process of practical music-making, thinks in sound images. At the same time, the sounds in her mind turn into a certain sound artistic image.

Musical thinking is the process of the subject's mental activity, modeling his relationship to reality in intoned sound images (Згурська, 2019). Since the subject of both the relationship and the process is a specific personality, musical thinking is organically connected with all personal characteristics. It arises in the process and as a result of active, aesthetically colored interaction with sound reality.

The categories outlined above are manifested in three stages of the interpretation process (Чжоу Лі, 2015): grammatical and psychological interpretation of the text; historical interpretation of the text; creation of the performance concept of the piece and preparation for concert performance.

Thus, the first stage, *the grammatical and psychological interpretation of the text*, involves the creation of a personal internal model of the work (Овчарова, 2009), where the leading role belongs to the inner activity of the performer-saxophonist. The creation of a performing image is not possible without taking into account the genre features of the work, the historical uniqueness of the era in which it was created, the style of the composer. Therefore, it is important to find out not only the history of the creation of the performed work, but also the details related to the spiritual world of the composer, the events of his life.

The second stage – *the historical interpretation of the text* involved the interpretation of the biographical data of the author and the style of his work, the artistic style of the era. These data were intended to supplement the already received information about the work, to confirm or deny the correctness of the initial hypothesis.

During the implementation of the third stage *of creating a performance concept of a work and preparation for a concert performance*, the work takes place in the direction of outlining the visual and semantic content of the work, studying the conditions on which its implementation by the performer depends (performance techniques), identifying performance difficulties and finding ways to overcome them, as well as preparation to the performance of an instrumental piece in concert conditions.

Thus, the formation of saxophonist students' musical thinking, the ability to reproduce an artistic image in the process of working on the three specified stages of the interpretation process contributed to the deepening of their musical and theoretical knowledge, performance skills, revealed such qualities as artistry, creative imagination. This knowledge and skills contribute to the improvement of performance skills of future bachelors in the process of learning to play the saxophone, and are the basis for effective implementation of future professional activities.

LIST OF REFERENCES

1. Згурська, Н. М. (2019). Особливості формування музичного мислення майбутніх учителів у класі фортепіано. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*, 26, 69-74.

2. Овчарова, І. А. (2009). Застосування моделі музичного твору у виконавській діяльності студента-музиканта. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв,* 2, 90-95.

3. Ожарівська, С. П. (2012). Образ як категорія художнього тексту. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 61, 217-220.

4. Синявський, В. В., Сергєєнкова, О. П. (2007). *Психологічний словник.* Київ: Науковий світ.

5. Чжоу, Лі. (2015). *Формування інтерпретаторської компетентності майбутніх співаків з КНР у процесі фахової підготовки у вищих мистецько-педагогічних закладах України*. (Дис. ... канд. пед. наук). Київ, Міжрегіональна академія управління персоналом.

6. Arnheim, R. (2004). *Art and Visual Perception, Second Edition: A Psychology of the Creative Eye.* Berkeley: University of California Press.

Світлана ІРИГІНА
кандидат педагогічних наук, доцент,
Олександр ВИШНЯ
здобувач другого (магістерського) рівня
вищої освіти

ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ

Анотація. *У статті автор розглядає особливості диригентсько-хорової підготовки майбутніх бакалаврів у закладах вищої освіти України та Китаю. Аналіз науково-педагогічної літератури довів, що у мистецькій освіті Китаю традиційно сформувалися більш стійкі тенденції розвитку сольного співу порівняно з колективним вокальним музикуванням, а сучасна мистецька освіта в Україні забезпечує необхідні умови для формування висококваліфікованого професіонала в галузі хорового мистецтва через діалог з різноманітними музичними явищами. Китайська виконавська школа характеризується систематичним підходом до збереження та розвитку професійних і музично-естетичних традицій, що забезпечує високий рівень виконавської майстерності. Методична система диригентсько-хорової підготовки в Україні поєднує багатовікові співацькі традиції з сучасними принципами навчання, зокрема контекстним підходом та інтеграцією знань.*

Ключові слова: *диригентсько-хорова підготовка, заклади вищої освіти України та Китаю, діалогічне спілкування, хоровий колектив.*

CONDUCTING AND CHOIR TRAINING OF FUTURE BACHELORS IN INSTITUTIONS OF HIGHER EDUCATION IN UKRAINE AND CHINA

Abstract. *In the article, the author examines the peculiarities of conducting and choral training of future bachelors in higher education institutions of Ukraine and China. The analysis of scientific and pedagogical literature proved that in the art education of China, more stable trends of the development of solo singing compared to collective vocal music-making were traditionally formed, and modern art education in Ukraine provides the necessary conditions for the formation of a highly qualified professional in the field of choral art through dialogue with various musical phenomena. The Chinese performing school is characterized by a systematic approach to the preservation and development of professional and musical-aesthetic traditions, which ensures a high level of performing skill. The methodical system of conducting and choral training in Ukraine combines centuries-old singing traditions with modern teaching principles, in particular, a contextual approach and integration of knowledge.*

Keywords: *conducting and choral training, higher education institutions of Ukraine and China, dialogic communication, choral collective.*

Зміцнення всебічних відносин з Китаєм наразі є одним із пріоритетів зовнішньої політики України та має стабільний і довгостроковий характер. Серед цих відносин найінтенсивнішими є освітні зв’язки, і сьогодні студенти з Китайської Народної Республіки складають одну з найчисленніших груп іноземних здобувачів в Україні (Тарапата-Більченко, 2018, с. 64).

На сучасному етапі розвитку суспільства активно розвивається мистецька освіта, зокрема вокально-хорова, що пов’язано із впровадженням змістовних інновацій та необхідністю вирішення завдань щодо якісної підготовки майбутніх професіоналів у галузі музичного мистецтва, у тому числі - хорових диригентів. Сучасні тенденції відзначаються посиленням полікультурних зв’язків та розвитком інтеграційних процесів у міжнародному мистецько-освітньому середовищі.

Особливості навчання китайських студентів у закордонних університетах вивчали такі дослідники, як М. Божко, О. Гринькевич, Дін Сінь, Ма Сюй, Сін Чжефу, Т. Стоянова, Л. Тарапата-Більченко, Цзінь Лулу та інші.

Насамперед зазначимо, що питання диригентсько-хорової підготовки в Україні завжди привертала і продовжує привертати увагу дослідників. Окремі аспекти цієї підготовки, зокрема історичні, методичні та педагогічні, стали об’єктом спеціального вивчення таких науковців, як Н. Дем’яненко, В. Іванов, Л. Корній, П. Маценко, Л. Нечипаренко, В. Пащенко, К. Шамаєва, І. Ярошенко, Ю. Ясиновський та ін.

Як відомо, диригентсько-хорова підготовка в Україні має давні традиції, які сягають корінням у багатовікову культуру співу. Хоровий спів був і залишається важливою складовою української музичної культури, починаючи з церковних хорів Київської Русі, закінчуючи академічним хоровим мистецтвом сучасності. У ХХ столітті хорове мистецтво розвивалося завдяки таким композиторам і диригентам, як М. Лисенко,

К. Стеценко, О. Кошиць та ін. Тобто методична система диригентсько-хорової підготовки в Україні поєднує багатовікові співацькі традиції з сучасними принципами навчання, зокрема контекстним підходом та інтеграцією знань.

У закладах вищої освіти мистецького спрямування особлива увага приділяється вивченню теорії музики, історії хорового мистецтва, диригентської техніки, а також практиці роботи з хоровими колективами, зокрема ансамблями. В цьому процесі важливим аспектом є вивчення українського хорового репертуару, який включає як народні пісні, так і твори класичної та сучасної музики.

Дослідники підкреслюють, що освітній процес у закладах вищої освіти організовується через систему різноманітних занять, спрямованих на передачу, засвоєння, застосування та розширення знань, умінь і навичок у здобувачів освіти. Для цього використовуються як традиційні, так і інноваційні методи, репродуктивні та продуктивні підходи, загальні й спеціальні методики тощо (Дін Сінь, Стоянова Т., Цзінь Лулу, 2015, с. 69)

Аналіз наукових праць вітчизняних та зарубіжних учених доводить, що підготовка диригента є систематичним, послідовним і складним процесом, який потребує застосування найбільш ефективних методів навчання залежно від цілей, які ставить викладач перед собою та здобувачами освіти.

У мистецькій освіті Китаю традиційно сформувалися більш стійкі тенденції розвитку сольного співу порівняно з колективним вокальним музикуванням.

Китайська вокально-хорова школа, будучи в постійному діалозі з сучасністю, стала органічною складовою культурного процесу в Китаї. Китайська виконавська школа характеризується систематичним підходом до збереження та розвитку професійних і музично-естетичних традицій, що забезпечує високий рівень виконавської майстерності.

Диригентсько-хорова підготовка КНР почала активно розвиватися відносно нещодавно в порівнянні з Україною, хоча хорове мистецтво в країні також має свої історичні коріння. У ХХ столітті, завдяки впливу західної музичної освіти, Китай почав формувати власні школи хорового мистецтва.

Сучасні центри хорової підготовки розташовані в провідних музичних закладах освіти, таких як Центральна консерваторія музики в Пекіні, Шанхайська консерваторія музики та інші великі консерваторії. Китайські студенти вивчають як класичну західну музику, так і традиційну китайську, що дозволяє розвивати різноманітний хоровий репертуар.

Враховуючи поліфункціональність мистецтва, можемо визначити найважливіші функції вокально-хорової практики для реалізації синтетичної за змістом діяльності майбутніх професіоналів у галузі музичного мистецтва – керівництва хоровими колективами, а саме: соціально-перетворююча, пізнавально-евристична, комунікативно-регулятивна, навчально-інформативна, виховна, естетична, сугестивна, гедоністична, мобілізаційно-організуюча. Незважаючи на відмінності в культурних традиціях, системи

підготовки диригентів у Китаї та Україні мають спільну основу – взаємодію функцій та структурних елементів освітнього процесу (Мартиненко, 2021, с. 54).

Визначимо основні порівняльні характеристики диригентсько-хорової підготовки України та КНР, а саме:

1. Традиції та репертуар: українська диригентсько-хорова підготовка має глибші історичні корені, базовані на церковному співі, тоді як у Китаї хорове мистецтво активно розвивалося у XX столітті під впливом західної музики. Обидві країни мають багатий репертуар, що поєднує національні та західні традиції.

2. Освітні підходи: в обох країнах хорові диригенти отримують всебічну музичну освіту, але в Україні традиційно більше уваги приділяється роботі з національним хоровим репертуаром, тоді як у Китаї навчання більш орієнтоване на поєднання західної і китайської музики.

3. Міжнародна взаємодія: обидві країни активно беруть участь у міжнародних хорових конкурсах і фестивалях, що дозволяє вдосконалювати уміння та навички та розвивати міжнародні зв’язки.

Отже, диригентсько-хорова діяльність є універсальним механізмом, що інтегрує індивіда в культурний простір, забезпечуючи оптимальні умови для реалізації його творчого потенціалу, а свідомий вибір диригентсько-хорової спеціальності обумовлює активну діяльність здобувача освіти, спрямовану на систематичне опанування теоретичних знань та практичних навичок (Чжан Лу, 2016).

ЛІТЕРАТУРА

1. Мартиненко, І. І. (2021). Вивчення української хорової музики в процесі фахової підготовки студентів з КНР. *Professional Art Educatoin,* 2, 52-59.

2. Дін Сінь, Стоянова Т., & Цзінь Лулу (2015). Адаптація іноземних студентів в Україні. *Science and Education a New Dimension, Pedagogy and Psychology,* III (26), issue 50, 68-75.

3. Тарапата-Більченко, Л. (2018). Вища музична освіта України: виклики та стимули китайської освітньої міграції. *Вища освіта України,* 4, 62–68.

4. Чжан, Лу (2016). *Методичні засади диригентсько-хорової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до роботи у загальноосвітніх навчальних закладах.* (Дис. ... канд. пед. нвук). Київ, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова.

ЛІ ЦЗЯНЬЦЗЮНЬ,
здобувач другого (магістерського) рівня
Університет Ушинського
науковий керівник: Микола ФЕДОРЕЦЬ, кандидат пед. наук.

АКТУАЛЬНІ АСПЕКТИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ДО ВПРОВАДЖЕННЯ КОМПЕТЕНТНІСНОГО ТА ОСОБИСТІСНО-ОРІЄНТОВАНОГО ПІДХОДУ

Вивчення джерел міжнародного наукового дискурсу стосовно аналізу, розробки та впровадження в процесі мистецької освіти, зокрема, загальної музичної освіти, компетентнісного та особистісно-орієнтованого підходу, доводить, що багато науковців, учителів мистецьких дисциплін закладів загальної середньої освіти (ЗСО), керівників творчих мистецьких колективів, впевнені в доцільності та необхідності цього.

Відомо, що «поняття «компетентність» з'явилося у 50-тих роках минулого століття у працях Дж. Райлі. Науковець визначає це поняття як готовність до виконання професійних завдань» (Хавіна, 2011). У роботі учених Н. Батюк, М. Федорця, Хань Хуйюнь зазначено, шо «компетентність означає не лише просте володіння інформацією, але системне, неперервне прагнення до відновлення знань з метою користування ними у визначених умовах» (Батюк, Федорець, Хань Хуйюнь, 2021). Науковці підкреслюють, що «компетентність пов'язана з гнучкістю та критичністю мислення, здібністю обирати найбільш оптимальні та ефективні рішення, а також здатністю виключати помилкові» (Там само).

Дослідниця Го Цзюнь стверджує, що «аналіз наукових та методичних робіт виявляє розбіжності у визначенні терміну «компетентність», а також уточнення споріднених понять «компетенція» і «компетентність» (Го Цзюнь, 2023, с. 47). У даному зв'язку С. Ковальова, нагадує, що «компетенція і компетентність – різні поняття». На думку ученої, компетенція є своєрідною суспільною нормою, вимогою, обумовленою відповідним колом професійних знань і навичок, які поєднують «способи діяльності, певний досвід» (Ковальова, 2013, сс. 64–65). Компетенція «не є характеристикою особистості». Такою вона може стати лише «в процесі засвоєння і рефлексії людини, перетворюючись у компетентність» (Там само).

З аналізу наукового дискурсу відомо, що наукове поняття компетентності з'явилося в працях дослідників у другій половині XX-го століття. В наш час воно визнається як «володіння людиною відповідною компетенцією, що включає особистісне ставлення до неї і до предмету діяльності» (Го Цзюнь, 2023, сс. 47-48). Сучасні учені зауважують, що сутністю цього терміну є сукупність взаємообумовлених фахових якостей та здобутків особистості, а саме: «знань, умінь, навичок, способів діяльності тощо, що задаються стосовно певного кола предметів і процесів, та є необхідними для продуктивної діяльності щодо них» (Там само). Також, науковці тлумачать поняття компетентності «як інтелектуальний, особистісно обумовлений досвід соціально-професійної життєдіяльності людини, який ґрунтується на знаннях» (Там само).

Поняття особистісно-орієнтованого підходу з'явилося в психолого-педагогічних науках відносно недавно, але його коріння сягають глибоко в історію педагогічної думки. Ідеї про необхідність індивідуального підходу до кожної дитини висловлювали видатні педагоги та учені минулого: Я. А. Коменський, Ж.-Ж Руссо, Д. Локк та ін., які підкреслювали важливість врахування вікових та індивідуальних особливостей кожної дитини, її темпів розвитку, інтересів і потреб.

Однак, термін "особистісно-орієнтований підхід" набув поширення лише у другій половині XX століття в контексті гуманізації освіти. Він став відповіддю на критику традиційних методів навчання, які часто були спрямовані на звичайну передачу знань, а не на розвиток особистості учня. Явище особистісно-орієнтованого підходу досліджували багато відомих українських учених (І. Бех, Р. Гришкова, І. Зязюн, Ю. Олексін, О. Пехота, С. Саєнко, І. Скуратівський, В. Сухомлинський, К. Ушинський, В. Ягупов та ін.), сутність якого обумовлено педагогічною концепцією, що ставить у центр уваги особистість школяра, його потреби, інтереси та можливості. Дослідниця С. Саєнко трактує явище особистісно-орієнтованого підходу як «послідовне ставлення педагога до вихованця як до особистості, як до самосвідомого відповідального суб'єкта за власний розвиток і як до суб'єкта виховної взаємодії» (Саєнко, 2004).

На нашу думку, сьогодні цей підхід передбачає:

- індивідуалізацію навчання: кожен учень має отримувати освіту, адаптовану до його індивідуальних особливостей, згідно індивідуальної освітньої траєкторії;
- співпрацю учитель-учень: взаємовідносини між учителем і учнем будуються на основі довіри, взаємоповаги та партнерства;
- активну роль учня: учень не пасивний споживач знань, а активний суб’єкт навчального процесу;
- розвиток творчих здібностей дитини: створюються умови для самостійного мислення, творчості та самореалізації учня;
- орієнтацію на особистісний розвиток: метою навчання є не тільки засвоєння знань, але й розвиток особистісних якостей учня: самостійності, відповідальності, креативності, тощо.

Розглядаючи феномен компетентнісного та особистісно-орієнтованого підходу в галузі музичної освіти, зауважимо, шо з давніх-давен відомо, що музика відіграє важливу роль у всебічному розвитку особистості. Вона допомагає учням в розкритті особистісного потенціалу, набутті загальної креативності, інтелектуального та емоційного розвитку, логічного мислення, комунікативних навичок. Музична освіта робить людину більш впевненою в собі, формує уміння співпрацювати з іншими.

Відомо, що загальна музична освіта відбувається в закладах ЗСО не тільки з ціллю научити школярів гарно співати та/або грати на музичних інструментах. На думку багатьох учених різних країн (Н. Батюк, Ван Цзбінь, Го Цзюнь, Ден Юйжань, Т. Койчева, Н. Кьон, О. Лобова,

Е. Манжос, О. Негребецька, Пань Сінюй, О. Реброва, О. Рудницька, Сюй Сінчжоу, М. Федорець, Хань Хуйюнь, Чжан Фан та ін.) її головною метою є розвиток музично-творчих здібностей дітей та підлітків, набуття культурної (ключової) компетентності та формування на цієї основі музичної культури, як складової духовної культури особистості. Йдеться про вмотивованість до практичного музикування, розуміння школярами художньої картини світу, набуття критичного мислення та музично-естетичного смаку, накопичення художньо-естетичного досвіду тощо.

Для того, щоб ефективно реалізувати компетентнісний, особистісно-орієнтований підхід в процесі загальної музичної освіти – на уроках музичного мистецтва та в час позаурочної творчої роботи в закладах ЗСО, майбутні учителі мають оволодіти певної сукупністю загальних і спеціальних (фахових) компетентностей, а також відповідними знаннями та навичками. Їм потрібно мати глибокі знання з культурної картини світу, зокрема з національної та світової музики та методики її викладання; володіти навичками проектування та реалізації компетентнісноємних, інтерактивних особистісно-орієнтованих уроків та позаурочних творчих занять; уміти створювати творчо-мотивуюче середовище для навчання, виховання й розвитку школярів; знати та професійно використовувати інноваційні освітні та мистецько-педагогічні технології; оцінювати результати навчання учнів не лише за знаннями, а й за компетентностями та розвитком креативності.

Отже, належна підготовленість майбутніх учителів музики до реалізації компетентнісного, особистісно-орієнтованого підходу сьогодні є важливим завданням професійних мистецько-педагогічної закладів, тому, що вона сприяє підвищенню якості загальної середньої освіти, загальної музичної освіти, розвитку творчих здібностей школярів, формування у них культурної (ключової) компетентності та музичної культури, як важливого шляху до всебічного розвитку молоді в сучасних соціально-культурних умовах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Батюк Н., Федорець М., Хан Хуйюнь. (2021). Реалізація компетентнісного підходу в процесі загальної музичної освіти України та Китаю. *Педнауки,* Суми. №1., сс. 390-401.

2. Бех І.Д. (2003). Особистісно орієнтований підхід: науково-практичні засади. *Виховання особистості*. Навчально-методичний посібник: Кн. 2. Київ : Либідь. 344 с.

3. Го Цзюнь. (2023). *Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до формування культурної компетентності школярів засобами інноваційних мистецьких технологій*. (Дис. докт. філос). ДЗ «Південноукраїнський Національний пед. університет імені К. Д. Ушинського». Одеса. 234 с. URL: http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17891/3/Go.pdf

4. Ковальова С. (2013). Дидактична модель формування предметних компетентностей учнів на уроках музичного мистецтва. *Проблеми підготовки*

сучасного вчителя : збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені П. Тичини. Умань. № 8 (Ч. 1)., сс. 64-70.

5. Міхелі С. (2003). Педагогічні ідеї В.О. Сухомлинського як концептуальна основа особистісно орієнтованого підходу. Початкова школа. № 9, сс. 5-11.

6. Саєнко, С. (2004). Застосування особистісно-орієнтованого підходу на уроках англійської мови. URL: https://vseosvita.ua/library/embed/01009esa-8885.docx.html#:~:text

7. Хавіна, І. (2016). Компетентнісний підхід, як педагогічна категорія у професійній підготовці бакалаврів з психології. *Педагогіка. формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*: зб. наук. пр. Запоріжжя: КПУ. Вип. № 46 (99)., сс. 362-371. URL: https://repository.kpi.kharkov.ua/server/api/core/bitstreams/d47d01fc-226b-4f70-8f3f-702cd890c8ef/content

8. Шевчук, А. (2020). Особистісно-орієнтоване навчання – один із важелів у формуванні сучасної особистості. URL: https://naurok.com.ua/osobistisno-orientovane-navchannya---odin-iz-vazheliv-u-formuvanni-suchasno-osobistosti-210895.html

Микола ФЕДОРЕЦЬ,
кандидат педагогічних наук, старший викладач
кафедри музичного мистецтва і хореографії
ЧЕНЬ ХАНЛЕЙ,
здобувач другого рівня вищої освіти
Державний заклад «Південноукраїнський національшьний педагічний університет імені К.Д. Ушинського»

ОСОБЛИВОСТІ ЗАЛУЧЕННЯ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ДО МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В НОВИХ СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

Сучасний аналіз міжнародного наукового дискурсу стосовно проблеми залучення учнів мистецьких шкіл (музичних шкіл, шкіл мистецтв тощо) до музично-естетичної культури демонструє сталу тенденцію глобального розвитку мистецької освіти, що «спрямована, з одного боку, на підтримку національних традицій, а з іншого, – на інтеграцію у європейський та світовий освітній простір» (Ляо Бінь, 2021, с. 8). Означена тенденція, обумовлено необхідністю розв’язання питання музично-естетичного виховання нових покоління, що є важливим шляхом залучення до музично-естетичної культури молоді, у тому числі дітей та підлітків, що навчаються в мистецьких школах в умовах подальшого становлення постінформаційного суспільства та поглиблення глобалізаційних процесів.

Роботи учених доводять, що останніми десятиліттями на глобальному рівні посилився «вплив засобів масової інформації на людину» (Го Цзюнь, 2022, сс. 86-89). Повсюдне поширення інтернет-мережи забезпечило

необмежений та неконтрольований доступ дітей та підлітків «до музичного матеріалу різної якості, … що надає великий, але не завжди позитивний вплив на розвиток музично-естетичних почуттів особистості» (Там само). Така ситуація вимагає своєчасного та більш інтенсивного здійснення музично-естетичної виховання молоді шкільного віку, зокрема учнів мистецьких шкіл, основною базою якого є найкращі твори національного та світового музичного мистецтва, що представляють класичну, народну та естрадну музику.

Проблеми, пов'язані з музично-естетичним вихованням та залученням молоді до музично-естетичної культури упродовж століть було предметом професійного інтересу видатних митців, учених та педагогів, серед яких варто назвати А. Вахнянина, В. Верховинця, З. Кодая, М. Леонтовича, Мю Пейянь, К. Орфа, П. Сокальського, Сун Джуан, Хень Пейчунь та багато інших. Даної проблемі присвятили свою увагу відомі письменники, діячі культури та освіти різних країн. Йдеться про В. Антоновича, М. Драгоманова, П. Житецького, Конфуція, С. Миропольського, С. Русову, Л. Українку, К. Ушинського, І. Франка, Т. Шевченка та ін.). Сучасні учені А. Зимина, А. Козир, О. Комаровська, Ляо Бінь, Н. Миропольська, С. Ничкало, Г. Падалка, Л. Паньків, О. Ростовський, О. Рудницька, Л. Хлєбнікова, Г. Шевченко, О. Щолокова та інші розробляли теоретичні та методологічні основи цього напрямку вихованої роботи з дітьми та підлітками.

На думку Го Цзюнь, Ден Кен, Ден Цзябінь, В. Мішедченко, Ляо Бінь, О. Реброової, О. Сбітнєвої, Сюй Сінчжоу, М. Федорця, Хань Хуйюнь та інших науковців, сучасні учні знаходяться під впливом складного «випробування засобами масової інформації, які культивують естрадно-розважальну музику не завжди високої якості. Це спричиняє низький рівень музично-естетичної компетентності учнів підліткового віку» (Ляо Бінь, 2021, сс. 10-11). Означена ситуація формує в учнів «поверхове ставлення до творів класичного та народного мистецтва, неспроможність визначати цінність творів музичного мистецтва і, нарешті, унеможливлює здатність молодої людини» отримати відповідні риси цілісної, культурно-розвиненої особистості (Там само). Це підвищує «актуальність окреслення теоретико-методологічних засад музично-естетичного розвитку молоді, виявлення тенденцій формування музично-естетичної культури підлітків як найбільш чутливої до культурних процесів частини молоді» (Ляо Бінь, 2021, сс. 11-12).

Учені та педагогі з давніх часів пов'язували музично-естетичне виховання молоді з одним «з універсальних напрямів формування особистості, що сприяє її успішної соціалізації та духовному зростанню відповідно до сучасних узвичаєних норм та традицій» (Кебуладзе, 2023, с. 3). Сьогодні значно підвищилася актуальність залучення дітей та підлітків до музично-естетичної культури, що є складовою їх духовної культури, як в закладах загальної середньої освіти, так і у системі мистецьких шкіл різних країн. Учені пов'язують успішне залучення до музично-естетичної культури з результатами продуктивного навчання, виховання та всебічного розвитку

дитини, що відбувається «в … шкільному віці, набуваючи повноцінності у перебігу подальшої освіти, самоосвіті та саморозвитку особистості» (Там само). Тому, належна організація музично-естетичного виховання з метою залучення учнів до високої музично-естетичної культури «дає можливість людині усвідомить себе учасником та суб'єктом естетичної діяльності й частиною художньої картини світу» (Там само).

Важливо підкреслити, що в нових соціально-культурних умовах, які склалися в результаті подальшого розвитку інформаційного суспільства та поглиблення глобалізаційних процесів, ключовим напрямком щодо ефективного формування музично-естетичної культури сучасних дітей та підлітків, зокрема й тих, що навчаються в дитячих музичних школах та школах мистецтв, учені називають оволодіння мистецтвом співу. В Україні, однієї з самих «співучих» країн світи, вокально-хорова підготовка завжди вважалася самим демократичним та найбільш поширеним та продуктивним засобом музикування, розвитку музичних здібностей, а також формування музично-естетичної культури. Видатний український учений та педагог К. Д. Ушинський писав: «Спів це могутній педагогічний засіб, який організує, об’єднує школярів, виховує їхні почуття. Він оживляє дітей, вносить бадьорість, яскравість у шкільне життя» (Реалізація, 2015). Сучасні науковці вважають, що саме «завдяки співу, який не передбачає великих матеріальних витрат та є цілком доступним майже для будь-якій людині, величезна маса людства залучається до музичного мистецтва» (Ден Кен, 2024).

Отже, питання ефективного залучення до музично-естетичної культури дітей та підлітків, що навчаються в мистецьких шкіл, науковці враховують провідним завданням реформування системи мистецької освіти. Означене питання є значно ширшим, ніж просте засвоєння музичних знань та умінь. Розв’язання цього питання учені пов’язують «з прагненням дітей та підлітків до ознайомлення з художньою картиною світу, з прийняттям цінностей художньо-світоглядного різноманіття, що закарбовані в музичних творах» (Хень Ханлей, 2024, сс. 5-6). Вирішення такого складного завдання тісно пов’язано з мотивацією дитини, впевненості «в необхідності оволодіння музично-естетичної культурою для подальшій життєдіяльності» (Там само).

На завершенні, варто зазначити, що розгляд проблеми залучення дітей і підлітків, зокрема учнів мистецьких шкіл, до музично-естетичної культури в умовах розвитку інформаційного суспільства та поглиблення глобалізаційних процесів, дозволяє зробити висновок стосовно зростаючої актуальності та необхідності більш широкого вивчення даної проблеми новим поколінням дослідників різних країн.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ван, Тяньці. (2017). Методика підготовки майбутніх учителів музики до формування основ співацької культури учнів початкової школи : *автореферат дис. ... канд. пед. наук* : 13.00.02. Київ. 24 с.

2. Гончаренко, С. У. (1997). Український педагогічний словник. Київ : Либідь. 376 с.

3. Го, Цзюнь. (2023) Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до формування культурної компетентності школярів засобами інноваційних мистецьких технологій. *Дисерт. на здоб. наук. ступ. докт. філософії*. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського. 234 с.
URL: http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17891/3/Go.pdf

4. Ден, Кен. (2024). Навчання співу молодших школярів в умовах культурних інновацій (тези). Матеріали XI Міжнародної науково-практичної конференції *«Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики»,* 24.04. 2024. Переяслав., сс. 42-45.

5. Кебуладзе, Н. (2023). Формування музично-естетичної культури школярів в умовах нового соціокультурного середовища. *Кваліф. роб. магістра.* Університет Ушинського. 70 с.

6. Ляо, Бінь. (2021). Формування музично-естетичної компетентності підлітків у закладах позашкільної мистецької освіти. *Дис. на здоб. наук. ступ. канд. пед. наук.* Націон. пед. університет імені М. П. Драгоманова. 251 с. URL: https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/39537

7. Реалізація педагогічних ідей К. Д. Ушинського в освіті сьогодення. (2015) Збірник наукових праць молодих дослідників. Вип. 3. Житомир., сс. 116-120.

8. Федорець, М. (2022). Загальна музична освіта України: розвиток в умовах інтеграції до європейського культурного простору. *Південноукраїнські мистецькі студії.* Науковий журнал. В. 1. Видавничий дім «Гельветика»., сс. 21-26. URL: https://journals.pdpu.od.ua/index.php/artstudies/issue/view/3

ФАНЬ СІНЬЮЙ,
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти;
Державний заклад «Південноукраїнський національшьний педагічний університет імені К.Д. Ушинського»;
кандидат педагогічних наук **Микола ФЕДОРЕЦЬ.**

ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СМАКУ ЯК КОМПОНЕНТА МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ

Як відомо, становлення нового соціокультурного середовища, обумовлене бурхливим розвитком технологій, повсюдним поширенням інтернету та різноманітних соціальних мереж, сприяли фундаментальним змінам світового музично-естетичного ландшафту. У результатом цих змін у людей, зокрема, у молоді, «з'явилися легкі, швидкі та необмежені можливості цілодобово отримувати музичний контент будь-яких жанрів, стилів та, звичайно, будь-якої якості» (Го Цзюнь, 2023, с. 25). У даному зв'язку, на думку науковців (Н. Батюк, Го Цзюнь, М. Корнілова, Лі Жуйцін,

Н. Мамчур, О. Маленицька, Пань Сінюй, Сян Хаоран, М. Федорець, Хань Хуйюнь та ін.), в сучасній музичній освіті різних країн, зокрема, в Україні та Китаї, набуває особливої актуальності проблема формування достатнього художнього смаку, якій в умовах означеного соціокультурного середовища стає важливим компонентом музично-естетичної культури та «своєрідним культурним «імунітетом» зростаючої особистості» (Го Цзюнь, 2023, с. 25). Розв'язання проблеми формування гарного художнього смаку є сучасним завдання педагогів усіх навчальних закладів, тому, що стосується всіх учнів та студентів, включно дітей та підлітків, які навчаються в мистецьких школах (музичних школах, школах мистецтв тощо).

У міждисциплінарному науковому дискурсі представлена еволюція філософсько-естетичної категорії «смак», від фізіологічної можливості особистості розрізняти смакову якість їжі до специфічної особливості сприймання та оцінювання прекрасного в навколишньому середовищі, в житті, в мистецтві тощо.

Сучасне поняття «смак», наповнюючись художньо-естетичним змістом, виступає однією з форм буття естетичної свідомості суб'єкта у його конкретно-історичному прояві» (Сян Хаоран, 2023, с. 11). В якості продукту та умови художньо-естетичної діяльності «смак виступає одночасно і знанням, і оцінкою, і мотивом, і регулятором, і критерієм, і цінністю суб'єкта» (Там само).

Сьогодні, на наш погляд, формування художнього смаку є одним з найважливіших завдань для будь-якої форми мистецької, зокрема музичної освіти. Особливо гостро це питання постає у системі початкової музичної освіти в процесі навчання в мистецьких школах, де діти та підлітки отримують поглиблені знання та навички в галузі музики. Наявність у людини високого художнього смаку в сучасному трактуванні цього явища, це не тільки здатність сприймати, оцінювати та насолоджуватися творами мистецтва. Це також можливість розуміти музичну мову, глибину та багатогранність музики; уміння розрізняти різні музичні жанри, стилі, композиторські манери; відчувати емоції, які передає автор за допомогою художніх образів та засобів художньої виразності; аналізувати музичну форму та структуру музичного твору.

Аналіз наукової літератури, педагогічні спостереження, опитування і бесіди з учнями та викладачами мистецьких шкіл дають можливість визначити поняття формування художнього смаку учнів сучасної мистецької школи, як процесу, який виходить за межі простого засвоєння музичних знань та навичок стосовно інструментального та/або вокального виконавства, історії музики та музичної літератури. На наш погляд, *це комплексний підхід, спрямований на розвиток в учнів творчих здібностей, здатності глибоко сприймати, аналізувати та оцінювати художні, зокрема музичні твори, формувати власні художньо-естетичні судження. Художній смак є невід'ємною складовою музично-естетичної культури особистості, яка досягається в процесі багаторічного музично-естетичного виховання та*

відіграє ключову роль у становленні юних музикантів як майбутніх професіоналів, та й аматорів.

Музично-естетичне виховання молоді з давнини визначалося ученими та педагогами одним «з універсальних напрямів формування особистості, що сприяє її успішної соціалізації та духовному зростанню відповідно до … узвичаєних норм та традицій» (Кебуладзе, 2023, с. 3). В умовах нового соціокультурного середовища суттєво «підвищилася актуальність залучення дітей та підлітків до музично-естетичної культури» (Федорець, Чень Ханлей, 2024), як складової їхньої духовної культури. Цей процес активізувався «як в закладах загальної середньої освіти, так і у системі мистецьких шкіл різних країн» (Там само).

У даному контексті, ми розглядаємо музично-естетичну культуру особистості як наявність у неї системи відповідних художніх цінностей та компетентностей, включно знань, умінь та навичок, що визначають рівень музичної-естетичного розвитку та художньої освіченості людини.

Вивчення практичної роботи мистецьких шкіл дозволяє зробити висновок, що наявність сформованого художнього смаку дозволяє учню:

- ❖ глибоко розуміти музичну мову, аналізувати структуру твору та визначати жанр, стиль, епоху;
- ❖ розуміти композиторський задум; оригінально інтерпретувати музичний твір в процесі його виконання;
- ❖ адекватно оцінювати рівень музичного виконання, як власного, так й інших музикантів;
- ❖ порівнювати та оцінювати різні інтерпретації твору, визначати особливості виконавських манер та стилів;
- ❖ формувати власну музично-естетичну думку, висловлювати обґрунтовані судження про музику, аргументувати свою точку зору;
- ❖ сприймати музику більш повно, усвідомлено та емоційно, відчувати й розкривати іншим художньо-емоційну складову, закладену в музичному творі.

Отже, проблема формування художнього смаку дітей та підлітків – учнів сучасних мистецьких шків як України, так й Китаю шляхом ефективного музично-естетичного виховання та залучення до їх до музично-естетичної культури, науковці обох країн враховують провідним завданням реформування системи мистецької освіти. Вирішення цієї проблеми пов’язується з досягненням «прагнення дітей та підлітків до ознайомлення з художньою картиною світу, з прийняттям цінностей художньо-світоглядного різноманіття, що закарбовані в музичних творах» (Чень Ханлей, 2024, сс. 5-6). Розв’язання такого складного завдання тісно пов’язано з набуттям навчальної мотивації учнів, впевненості «в необхідності оволодіння музично-естетичної культурою для подальшій життєдіяльності» (Там само).

ЛІТЕРАТУРА

Го, Цзюнь. (2023) Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до формування культурної компетентності школярів засобами інноваційних мистецьких технологій. *Дисерт. на здоб. наук. ступ. докт. філософії*. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського. 234 с. URL: http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17891/3/Go.pdf

Кебуладзе, Н. (2023). Формування музично-естетичної культури школярів в умовах нового соціокультурного середовища. *Кваліф. роб. магістра.* Університет Ушинського. 70 с.

Сян Хаоран. (2024). Формування естетичного смаку учнів мистецьких шкіл в умовах інформатизації та євроінтеграції суспільства. *Кваліф. роб. магістра.* Університет Ушинського. 73 с.

Федорець, М. (2022). Загальна музична освіта України: розвиток в умовах інтеграції до європейського культурного простору. *Південноукраїнські мистецькі студії.* Науковий журнал. В. 1. Видавничий дім «Гельветика»., сс. 21-26. URL: https://journals.pdpu.od.ua/index.php/artstudies/issue/view/3

Федорець, М., Чень Ханлей. (2024). Особливості залучення учнів мистецьких шкіл до музично-естетичної культури в нових соціально-культурних умовах. Тези. Університет Ушинського. 70 с.

Чень Ханлей. (2024). Формування музично-естетичної культури учнів мистецьких шкіл в процесе вокально-хорової підготовки. *Кваліф. роб. магістра.* Університет Ушинського. 72 с.

Марія КОРНІЄНКО,
здобувачка другого рівню вищої освіти Державний заклад
«Південноукраїнський національшьний педагічний
університет імені К.Д. Ушинського»
науковий керівник Микола ФЕДОРЕЦЬ, кандидат пед. наук.

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В НОВИХ СОЦІО-КУЛЬТУРНИХ УМОВАХ

Актуальність теми. Музичне мистецтво посідає важливе місце в процесі освіти та виховання сучасних дітей та підлітків, у зв'язку з чим, актуальною проблемою сьогодення є забезпечити достатню професійну підготовленість майбутніх учителів музичного мистецтва з точки зору сучасних вимог та відповідно діючим соціальними та культурними потребам. В сучасному світі швидко розвиваються нові технології, з'являються зміни в культурному та суспільному житті, тому виникає потреба формувати в здобувачів мистецько-педагогічної освіти новітні компентності, що відповідатимуть часу. Тому модернізація підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в нових соціо-культурних умовах є необхідним процесом.

Виклад основного матеріалу. Поняття «умова» є філософською категорією, яка відображає зв'язок предмета з певними явищами, без яких його існування неможливе. Це те, що визначає залежність предмета, групи предметів та їхню взаємодію, яка дозволяє предмету існувати, функціонувати і розвиватися (Мужайло, 2018). За науковими джерелами, соціо-культурні умови – це сукупність соціальних і культурних чинників, які мають вплив на життя та діяльність людей у певному суспільстві чи групі.

У наш час музичне мистецтво важливе не тільки як освітня дисципліна, але й як один з ключових елементів культурної ідентифікації особистості. Підготовка вчителів музичного мистецтва має враховувати не тільки педагогічні аспекти, але й соціокультурний контекст їхньої роботи. Це вимагає більш глибокого розуміння викликів часу, різноманітних особливостей сучасних школярів, їх інтересів та потреб.

Щоб фахова підготовка майбутніх учителів означеної спеціальності була якісною та ефективною, потрібно враховувати такі особливості, як постійні зміни в суспільному житті, розвиток технологій та процеси культурної інтеграції. У даному зв’язку варто підкреслити важливість ґрунтовного опанування майбутніми вчителями певних мистецько-педагогічних компетентностей та пов'язаних з ними знань, стосовно художнього сприйняття сучасного світу. На наш погляд, їм важливо більш детально знайомитися з творами української та світової музики різних жанрів і стилів, створених на високому художньо-естетичному рівні, а також з творчістю відомих композиторів і виконавців.

Необхідним та актуальним в нових соціо-культурних умовах є фахове оволодіння майбутніми учителями музичного мистецтва інноваційними педагогічними технологіями у галузі мистецтва, які сприятимуть розвитку музично-творчих здібностей та забезпеченню дієвому музично-естетичному вихованню школярів, що важливо для досягнення дітьми та підлітками достатнього рівню музичної культури. Майбутні учителі повинні знати й вміти ефективно використовувати означені технології, комп’ютерні програми, навчальні платформами, а також інтернет-ресурси й соціальні мережі для залучення школярів до продуктивної музично-творчої діяльності. Використання новітніх музичних програм, навчальних платформ для створення музики, тестування, онлайн-уроків, презентацій, відео та аудіовізуальних матеріалів розширює можливості навчання сучасних школярів. Це не тільки робить уроки музичного мистецтва більш привабливими, інтерактивними, але дозволяє учням самостійно вивчати та розрізняти різноманітні жанри та стилі музики (Марченко, 2023).

Застосування крос-культурного підходу («cross culture») є другою важливою особливістю фахової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. Сучасні уроки музики мають включати елементи різних культур, оскільки це допомагає учням ознайомитися з ними, порівнювати їх та зрозуміти відмінності в мистецтві різних країн. На уроках музичного мистецтва важливо вивчати музичні традиції різних народів, їх особливості

та історію. Цей підхід формує в учнів гуманість, толерантність та повагу до інших культур (Лю Їге, 2023).

Однією з ключових вимог щодо підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в нових соціо-культурних умовах, на нашу думку, є опанування ними уміння реально інтегрувати в освітньому процесі сучасні загально-педагогічні технології з означеними інноваційними мистецькими технологіями. Загалом, підготовка майбутніх учителів має містити оволодіння не лише традиційними методиками, але й новітніми продуктивними педагогічним технологіями, що заохочує учнів до уроків музичного мистецтва та до активного музикування (Гриб, 2018).

Психолого-педагогічна підготовка здобувачів є ще одним напрямком мистецько-педагогічної освіти на відповідних факультетах. На нашу думку, означений напрямок підготовки є надзвичайно важливим. Вчителі повинні володіти певними знаннями з психології та педагогіки щоб розуміти стан своїх учнів, їх поведінку, потреби, які можуть бути викликані різноманітними зовнішніми факторами. Знання в цій сфері допомагають вчителям краще розуміти емоційні та соціальні запити школярів, що, у свою чергу, сприяє формуванню позитивної взаємодії на уроках. Психолого-педагогічна підготовка також має включати в себе уміння управління класом та вирішення конфліктів, що є необхідним фактором успішної організації освітнього процесу в закладах загальної середньої освіти. Отже, майбутнім учителям музичного мистецтва необхідно більш детально вивчати дисципліни психолого-педагогічного циклу, зокрема, таки як «психологія особистості, вікова психологія, педагогічна психологія, психологія комунікації, психологія музичної діяльності, сучасні психологічні теорії розвитку творчості та креативності, а також музична педагогіка» (Лі Цзяньцюнь, 2024).

Досвід доводить, що професійна підготовка майбутнього учителя означеної спеціальності має здійснюватися в контексті міждисциплінарного підходу, що дозволяє інтегрувати знання з психології, педагогіки, культурології, музикознавства тощо. Це забезпечує більш глибоке розуміння ними місця музики в сучасному світі та сприяє ефективному викладання музичного мистецтва в нових соціо-культурних умовах. У даному зв’язку важливо нагадати, що особистісно орієнтоване навчання, спрямоване на врахування вчителем індивідуальних особливостей учнів, їх інтересів, здібностей та потреб, також включає в себе «послідовне ставлення педагога до вихованця як до особистості, як до самосвідомого відповідального суб’єкта власного розвитку і як до суб’єкта виховної взаємодії» (Гончаренко, с. 243). Такий підхід передбачає створення сприятливого навчального середовища, де учні можуть вільно виражати свої почуття та ідеї стосовно музики та інших видів художньої культури. У даному контексті, учителю музичного мистецтва важливо уміти урізноманітнювати уроки, використовуючи різні методи навчання, зокрема індивідуальні, групові, пропонувати креативні завдання, які розвивають в учнях творчий потенціал.

Ще одним важливим аспектом підготовки майбутніх учителів музики є відвідування ними концертів, вистав, вокальних і театральних постанов. Це сприяє умінню здобувачів аналізувати музичні твори, знайомитися з новими музичними композиціями, краще дізнатися музику різноманітних жанрів та стилів, як народну, так й створену композиторами. Відвідування гарного концерту або вистави допоможе вчителю знайти натхнення для підготовки якісних та цікавих уроків. Корисною є також залучення здобувачів до розробки та влаштовування різних театральних вистав або сценок разом зі школярами. Така робота залучає учнів до музично-драматичного мистецтва, допомагає їм у створення танцювальних, вокальних та театральних номерів з музичним супроводом.

В напрямку формування особистісних якостей майбутніх учителів музичного мистецтва, основний акцент сьогодні ставиться на інноваційності, розвитку критичного мислення та креативності, на готовності постійно навчатися, отримувати нові знання та удосконалювати уміння й навички. Гнучкість, інноваційність мистення та готовність до змін є запорукою успішної майбутньої праці здобувачів в закладах загальної середньої освіти. Вдале втілення таких якостей покращуватиме продуктивність загальної музичної освіти, сприятиме формування музичної культури школярів, тому, що сучасний учитель повинен не лише навчати, а й надихати нові покоління.

Узагальнюючи основні напрямки якісної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва в нових соціо-культурних умовах, важливо зазначити, що сьогоднішні здобувачі повинні бути відкритими до нових ідей та підходів, адже це допоможе їм створити креативне та надихаюче освітнє середовище, де кожен учень відчуває власну неповторність та значимість. Успішна реалізація означених напрямків підготовки майбутніх учителів сприятиме всебічному розвитку особистості учнів, їх здатності до творчої діяльності в сучасному соціо-культурному просторі.

Висновок. Отже, підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва вимагає комплексного міждисциплінарного підходу, що охоплює інтеграцію сучасних технологій, перетин культур, особистісно орієнтоване навчання, достатню психолого-педагогічну підготовку та набуття певних особистісних якостей. Означені елементи формують учителя нової генерації, готового до викликів сучасності, здатного адаптувати інноваційні методи викладання предмета та креативно працювати в нових соціо-культурних умовах, що постійно змінюються. Такий вчитель не лише передає знання, а й формує в учнів відповідну поведінку в соціумі, толерантність, розвиває музичні здібності, творчий потенціал та соціо-культурну адаптацію.

ЛІТЕРАТУРА

1. Мужайло, І. С. (2018). Соціокультурні умови міжкультурного виховання учнів з особливими освітніми потребами у позакласний час. Зб. наук. праць. Вип. 8. Славянськ: сс. 173-177.

2. Ткаченко, М. О. (2015). Специфіка та зміст фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. сс. 1-2. URL: https://dspace.hnpu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/af9aaa99-5af6-4d5f-aee7-a4b382bbe57e/content

3. Козир, А. В., Сверлюк Я. В., Кучинська І. О. (2020). Професійно-педагогічна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва. Видавець ПП Зволейко Д. Г. 240 с. URL: http://elar.kpnu.edu.ua/xmlui/bitstream/handle/123456789/5563/Profesiino-pedahohichna-pidhotovka-maibutnoho-vchytelia-muzychnoho-mystetstva-monohrafiia.pdf?sequence=1&isAllowed=y

4. Марченко, В. (2023). Інтеграція музичної освіти України в систему світової музичної освіти. сс. 3. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/57_2022/part_2/16.pdf

5. Гриб, О. (2018). Тенденції розвитку сучасної музично-педагогічної освіти. Молодь і ринок. No 2. сс. 128-132.

6. Лю, Їге (2023). Крос-культурний підхід як методологічна основа професійної підготовки майбутніх учителів. Наука і Освіта, No 2. с. 122.

7. Гончаренко, С. (1997) Український педагогічний словник. Київ : Либідь. сс.243. URL: https://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009714

8. Теплова, О. Ю. (2019) Психолого-педагогічні основи готовності вчителя музичного мистецтва до творчої самореалізації. Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. 89 с. URL: https://sj.udu.edu.ua/index.php/tmae/article/download/112/109/441

9. Лі, Цзяньцзюнь. (2024). Підготовка майбутніх учителів музики до впровадження компетентнісного та особистісно-орієнтованого підходу в закладах ЗСО. Квал. роб. магістра. Одеса. Університет Ушинського. 62 с.

王继一（追客），

二级（硕士）毕业生

科学主管 M.O. Fedorets，候选人ped。科学的

国家机构“南乌克兰国家

以 K. D. 乌申斯基命名的师范大学",

Ван Цзиї (Жуйке),
здобувачка другого (магістерського) рівня
науковий керівник Федорець М.О., канд. пед. наук

未来音乐教师声乐文化的形成

ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ

注释。对学生声乐训练问题的分析表明，其内容主要涉及表演艺术教育机构培训表演活动专家的教师。

因此，在中国（杨洪年，李乔，麦格顺，徐深忠），声乐和表演艺术的一般问题被考虑。

关键词:音乐,艺术能力,方法论.

未来音乐教师的声乐文化是其教学活动和所有高等艺术教育质量的重要前提。

在这一概念中，我们投资于理解专家存在的积极起源，因为这需要积累特殊的理论知识和实践技能，对所选专业的方法论原则和现代技术的深刻理解，以及形成未来音乐教师人格的重要道德和专业素质，他们的诚信使他们能够创造性地积极地在所选的音乐教育领域工作。

在这个定义中，我们还包括对声乐艺术领域不同技能水平的未来专家进行高质量培训的概念。

声乐表演主要是掌握歌手声音的艺术。

据西路介绍，声乐艺术教学包括教授"科学"歌唱[1，第7页]。

认为，正确的歌唱"有自己的逻辑，自己的表达规则，应该有自己的元音，辅音的特殊发音和自己的音调结构。

换句话说，他在发声器官的工作中有自己的具体协调。"雷进指出，声乐文化在教育过程中作为一个综合的象征体系出现。

根据这一过程的目标和目标，确定了声乐教师及其学生的国家和文化活动的相当具体的模式。

通过保护和传播到未来，确保连续性尽管声乐学校以前的成就，它存在于种族间对话符号的"客观化"和"非客观化"过程中。

中国音乐文化的特殊性不断吸引着中国科学家（青木正治、白云生、王谷伟、王超文、李芳、范定堂、陈林水等）。）和来自其他国家的研究人员（L。等。）注意。

然而，对中国音乐文化的研究仍然有限。

许多研究中国音乐文化特点的尝试往往归结为突出中国音乐艺术发展的历史和理论。

声乐艺术在中国是最普遍的，但它仍然很少被研究。

至于提出的问题，林晓关于在青年学生中形成声乐和表演能力的建议也值得关注，因为他们的专业适合性取决于未来的歌唱教师是否准备从事这种工

正如研究人员强调的那样，学生应该明白，为了形成学童的声乐和表演技能，有必要确保个人听力和声乐发展之间的密切关系，以及提供教育和表演过程的特殊组织，其主要特点是教学和指导学生确保其活动的音色-

听力和唱歌领域之间的一致性[3，p.19]。

通过对研究成果和林晓自身教学经验的分析，得出结论：为了成功形成学生的声乐和表演能力，未来的歌唱教师应掌握教学方法和途径，激发学生对歌艺的兴趣和参与声乐训练的需要。

为此，在对未来教师进行专业培训的过程中，首先应为他们提供这样的教学方法：说服、认可、鼓励、解释、评论、讲故事、谈话等。，以及声乐教学方法，特别是示范教师和模仿其声音的声乐技巧和艺术表演方法。

此外，**学生**应获得以各种形式（个人和小组班）组织学生学习活动的实践经验; 观看视频剪辑与声乐作品和他们的小组讨论，创造性任务等。).

应该指出的是，在他们的作品中，中国科学家不仅指出了中国高等教育机构未来声乐家和歌唱教师专业培训的积极方面，而且指出了消极方面。

因此，**姚**伟指出，中国高等教育机构对这些专家的专业培训以实例、练习、示范、讲解和朗诵等传统教学方法的使用为主，主要以讲座的教育形式[6,p.11]。

据提交人称，**将大部分**课堂时间分配给讲座的一个重要负面后果是，这并不能为未来的专家提供足够的个人培训。

研究人员还注意到，课程主要由思想科目和英语组成，留给专业实践的时间很少。

因此，**学生无法**获得足够的工作经验[6，**第**22页]。

鉴于上述情况，科学家建议更多地关注中国高等教育机构中学生公开音乐会的组织，正如研究中指出的那样。

1.专业声乐教育的管理（由于中国音乐教育体系的集中管理，这方面的决策往往由不了解音乐艺术的官员做出，这对声乐和音乐教育的进一步发展产生负面

2.创建专业声乐训练的国家模式（在中国有许多不同的方言，反映了中国不同地区的文化特点，因此，在教学学生和青年声乐时，最好使用民间方言，而不是人为创造的国家语言普通话）。

3.**克服中国表演者的孤立**（**我**们正在谈论需要加强独奏艺术领域的专家与其他国家和文化代表之间的文化交流过程）。

因此，未来音乐教师的声乐文化被解释为学生通过有效利用影响教育过程技术效果的声乐和表演知识、技能和能力的综合体，创造性和专业地体现音乐作品的艺术和形象内容的能力。

并同化确保其动机，目的，意义，完整性，效率和有效性的个人先决条件。

我们在所研究现象的组成结构中包括动机导向，认知评估和创造性有效性。

特别是创作和表演部分表达了基于民族传统的声乐作品生动的艺术和想象力表演的能力。

学生的声乐训练提供了一个系统的原则互动，即：依靠国家方向的声乐训练的原则;

保证学生声乐训练的文化意义的原则；鼓励未来教师在声乐和表演活动过程中创造性地表达自己的原则。

在向学生教授声乐时，依靠民族取向的原则起着重要的作用，因为它决定了学生精神世界的形成，价值取向，民族哲学的取向，音乐和美学理想。

在现代条件下依靠艺术教育的国家基础，意味着形成未来教师的特殊职业责任，并在社会上传播国家艺术的最佳范例。

确保学生声乐训练的文化意义的原则意味着这样一个教育过程的内容，因此艺术被未来的教师视为具有文化价值的资产，并为世界文化发展做出贡献。

在教学学生唱歌的过程中，确保文化意义的原则允许从正确的角度评估艺术作品的历史和风格特征，并就其在过去和现在艺术生活中的作用进行具体

现代社会对未来音乐教师专业培训的要求，是通过鼓励未来教师在声乐表演过程中创造性地表达自己的原则来保证的。

在教学生唱歌的过程中，这一原则刺激了他们的创造性活动。

借助专门面向的教学技术和方法，激发未来音乐教师在创造性自我表达方面的需求。

每个学生都有一个积极的内部位置。

声乐文化形成的标准是：积极情绪的形成程度和学习唱歌的激励态度。

因此，对中国声乐艺术和文化的研究，以及音乐教师的专业能力，是未来音乐艺术领域专家的基础。

世界上各民族的文化联系使得能够更有效地发展歌唱艺术，这就在于它提供个人智力和情感机会的和谐能力。 发展;为提高他的主要优势、素质和各种能力、思维过程和创造性活动，以及内部潜力的增长作出贡献。 **声**乐文化是基于国家表演艺术的最佳和独特的传统。**掌握它**们后，您可以将它们转移到向学生教授唱歌的条件，并在其中奠定声乐文化的基础。

的名单

1.**林**萧。

艺术学校中小学生声乐和表演技能形成方法的基本原理：论文摘要。.....**技**术科学候选人：13.00.22。 **北京**，2017**年**。 -19p。

2.**列宁**：**未来音**乐教师专业培训过程中声乐与合唱表演的教学方法：作者论文。..... **技**术科学的候选人。13.00.02. **昭信**，2017**年**。 -21p。

3.**胡万里**。

乌克兰和中国高等音乐教育体系中声乐合奏的教学方法：论文摘要。..... **技**术科学的候选人。 13.00.22. **北京**，2017**年**。 -21p。

4.**姚**伟。

中国和俄罗斯高等音乐教育体系声乐艺术专家的培训：论文。...**教育学的候**选人:13.00.21. **北京**，2015**年**。 -26**便士**

. 5. **姚**伟。现代中国专业声乐教育的发展。讨论。- 2022．-**第**7(25)**号**。-**从**150-154。

Аліна ХОДОТ,
викладач кафедри вокально-хорової підготовки
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

РЕЗУЛЬТАТИ ДІАГНОСТИКИ СФОРМОВАНОСТІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СЦЕНІЧНОГО ІМІДЖУ ШКОЛЯРІВ УМОВАХ НАВЧАННЯ ЕСТРАДНОГО СПІВУ

Індивідуальний сценічний імідж школярів під час навчання співу має вирішальне значення для їхнього особистісного розвитку та самовираження. Формування унікального вокального стилю дозволяє учням не лише розкрити свій творчий потенціал, але й впевненіше презентувати себе як на сцені, так і у житті.

Навчання співу сприяє розвитку самоусвідомлення, адже учні вчаться виражати свої емоції та переживання через музику. Це зміцнює їхню самооцінку і допомагає налагодити зв'язок із зовнішнім світом. Таким чином, індивідуальний сценічний імідж у процесі навчання естрадного співу є важливим чинником, що сприяє розвитку впевнених і креативних особистостей.

Сценічний імідж вокаліста визначається «як інтегративний синтетичний конструкт, спрямований на створення враження і здійснення впливу на слухачів» [1, с. 63]. Основоположним елементом формування сценічного іміджу є синтез індивідуально-особистісних рис, професійних виконавських навичок, а також специфіки зовнішніх вербальних і невербальних комунікаційних проявів вокаліста під час його виступів. Цей комплексний підхід дозволяє створити яскравий та впізнаваний образ, що відображає не лише технічну майстерність, але й внутрішній світ артиста. Формування сценічного іміджу учнів в процесі навчання естрадного співу визначається як процес виявлення його індивідуальності, високого рівня самосвідомості і власного прояву в суспільстві через музично-творчу діяльність [1].

Формування індивідуального сценічного іміджу школярів в умовах навчання естрадного співу передбачає виокремлення чотирьох структурних компонентів, кожен з яких має свої атрибутивні характеристики.

Ми розглядаємо такі компоненти: мотиваційно-особистісний, когнітивно-творчий, комунікаційно-імплікаційний та рефлексивно-проєктувальний.

На основі означеної компонентної структури було розроблено критеріальний апарат.

Мотиваційно-особистісному компоненту відповідає ціннісно-інтенційний критерій. Його показниками є:

- ступінь внутрішньої вмотивованості особистості займатися діяльністю заради самого процесу, а не зовнішніх винагород.
- ступінь спрямованості особистісних ресурсів на розкриття ціннісно-смислового контенту музичних творів.
- міра прояву прагнення до самовираження через вдосконалення власних художньо-виконавських навичок.

Когнітивно-творчому компоненту відповідає контекстуально-креативний критерій. Його показниками є:

- здатність особистості ефективно засвоювати, обробляти і використовувати інформацію необхідну для розкриття художньо-образного змісту твору, що виконується.
- вміння особистості інтегрувати знання та інформацію з різних джерел для активізації творчого пошуку.
- прояв унікального індивідуального виконавського образу і власних особливостей звукоутворення.

Комунікаційно-імплікаційному компоненту відповідає інтерактивно-сугестивний критерій. Його показниками є:
- уміння налаштовувати стиль художньо-виконавської взаємодії - відповідно до обраних комунікативних напрямів: з художнім твором, з аудиторією, з собою.
- ступінь здатності особистості впливати на музичне сприйняття інших через володіння різними засобами комунікації.
- ступінь прояву артистичної енергії, харизми в процесі реалізації власних виконавсько-вольових зусиль.

Рефлексивно-проєктувальному компоненту відповідає аналітично-прогностичний критерій. Його показниками є:
- здатність особистості здійснювати оцінку своїх знань, навичок та ресурсів для формулювання чітких планів, дій і стратегій у контексті прояву індивідуально-сценічного іміджу.
- міра здатності до ефективного аналізу соціокультурних тенденцій та їх впливу на репертуарні пошуки.
- ступінь здатності до прогнозування динаміки власної самореалізації з урахуванням усвідомлених особливостей свого індивідуального сценічного іміджу.

Для діагностики означених критеріїв і показників ми використовували такі методи: інтерв'ю та опитування, педагогічне спостереження, аналіз результатів навчальної та виконавської діяльності, аналіз результатів виконання творчих завдань, метод експертної оцінки.

Результати діагностики показали, що високий рівень сформованості індивідуального сценічного іміджу школярів в умовах навчання естрадного співу продемонстрували 10 %, середній рівень 40 %, початковий рівень 50 %.

Такі результати діагностики є підґрунтям для впровадження авторської методики формування індивідуального сценічного іміджу в процес навчання естрадного співу школярів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ходот А. О. Феноменологія сценічного іміджу в контексті навчання сценічного іміджу. *Науковий журнал «Південноукраїнські мистецькі студії».* 2023. Вип. 2(3). С. 63-69.

Світлана ІРИГІНА,

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

Анна ШИЛІНА,
здобувачка другого рівня вищої освіти, Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

УКРАЇНСЬКА ПІСЕННА СПАДЩИНА ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ НАЦІОНАЛЬНОЇ САМОСВІДОМОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

Анотація. *У статті авторка розглядає роль української пісенної спадщини у контексті розвитку національної самосвідомості здобувачів вищої освіти. Акцентовано увагу на тому, що розвиток самосвідомості в цілому, та національної самосвіломості зокрема, є багатокомпонентним та багатоступеневим процесом. Аналіз української музичної традиції, її вплив на ідентичність молоді та способи впровадження фольклорних елементів в освітній процес довів доцільність їх використання у процесі розвитку та становлення національної самосвідомості здобувачів освіти.* Особлива *увага приділяється значенню української пісенної спадщини, яка є носієм історичної пам'яті, культурних цінностей та емоційного досвіду. Авторка наголошує на необхідності використання українських пісень у виховній роботі вищих навчальних закладів, що сприятиме формуванню патріотичних почуттів та розумінню сутності культурної спадщини серед здобувачів освіти.*

Ключові слова: *українська пісенна спадщина, українська пісня, національна ідентичність, самосвідомість, національна самосвідомість, навчально-виховний процес, стадії формування національної самосвідомості.*

UKRAINIAN SONG HERITAGE AS A MEANS OF DEVELOPING NATIONAL IDENTITY OF APPLICANTS FOR HIGHER EDUCATION

Abstract. *In the article, the author considers the role of the Ukrainian song heritage in the context of the development of national identity of applicants for higher education. Attention is focused on the fact that the development of self-consciousness in general, and national self-consciousness in particular, is a multi-stage and multi-component process. The analysis of the Ukrainian musical tradition, its influence on the identity of youth and the ways of introducing folklore elements into the educational process proved the expediency of their use in the process of development and formation of national identity of applicants for education. Particular attention is paid to the importance of the Ukrainian song*

heritage, which is a carrier of historical memory, cultural values and emotional experience. The author emphasizes the need to use Ukrainian songs in the educational work of higher educational institutions, as this contributes to the formation of patriotic feelings and understanding of the essence of cultural heritage among applicants for education.

Ключові слова: *українська пісенна спадщина, українська пісня, національна ідентичність, самосвідомість, національна самосвідомість, навчально-виховний процес, стадії формування національної самосвідомості.*

Українське пісенне мистецтво займає особливе місце серед загальнонаціональних культурних цінностей, таких як мова, живопис, прикладне мистецтво та архітектура. Кожна країна, кожен народ може похвалитися своєю багатою народною пісенною творчістю. Одним із найпоширеніших жанрів музичного мистецтва, в якому відображено світогляд народу, його багатовікова історія, моральні, етичні та естетичні ідеали, а також і педагогічний талант є народна пісня. З її виразним змістом та мелодійною красою, вона відзеркалює складний історичний шлях, надії й сподівання українського народу. З найдавніших часів спів був невід'ємною частиною побутових і сакральних обрядів, ритуалів. Народна поезія в піснях відзначається унікальною образністю, що відтворює життя людей, красу природи, почуття та прагнення, а також архаїчні традиції та культуру українців. Як зазначав В. Андрущенко, «Пісня – це сповідь і мудрість народу… Вона інтелектуальна й моральна і пливе тим єдиним потоком, ім’я якому справжність. Вона піднімається в небеса і разом з тим піднімає людину, яка сповнена надії, страху і трепету за грядуще власних дітей і свого народу» [1, с. 6-7].

Українська пісенна спадщина є потужним засобом національної ідентифікації. Пісня — це невід'ємна частина культурного коду нації, яка містить у собі колективну пам'ять народу. Вона охоплює різноманітні історичні, побутові та емоційні аспекти життя українців, передає досвід поколінь та відображає національні ідеали**.** Пісня, як культурний феномен, сприяє не лише відновленню історичної пам’яті, але й формуванню почуття єдності з власним народом. Українська народна пісня віДержавний закладначається багатством мови, мелодійністю, точністю слововживання, емоційною глибиною та історичною правдивістю. Вона відображає душу народу, його характер, естетичні уподобання, моральні принципи та ставлення до реальності й суспільних подій. Пісня є важливою складовою світогляду народу, його культурного рівня та моральних цінностей. Тисячі народних пісень, що дійшли до нас у спадок, є плодом творчості багатьох поколінь.

Українські пісні мають великий влив на емоційно-ціннісну сферу. Вони володіють унікальною емоційною глибиною та естетичною цінністю. Передаючи як радість, так і трагізм української історії, пісні допомагають здобувачам освіти зануритися в культурний та духовний світ своєї нації.

Через емоційний вплив пісень молодь отримує можливість формувати свої ціннісні орієнтири на основі національної культури.

Українська пісенна спадщина стає містком між поколіннями, адже сучасна молодь дедалі більше цікавиться своїм культурним корінням, звертаючись до традиційних пісень як до джерела натхнення. Вивчення її у процесі отримання вищої освіти допомагає молоді зберігати національну пам'ять, глибше розуміти драматизм історії свого народу і переживання попередніх поколінь, особливо у контексті історичних подій, боротьби за свободу та незалежність України. Колективне виконання українських пісень у навчальних закладах під час громадських заходів, свят або просто в колі друзів допомагає відчути спільність ідей, переживань і цінностей сприяє згуртованості молоді, підсилюючи відчуття національної єдності, допомагає відчути спільність ідей, переживань і цінностей, розвиває патріотизм та почуття приналежності до своєї країни. Це сприяє вихованню свідомих громадян, які усвідомлюють та зберігають свою культурну ідентичність.

Усвідомлення важливості пошуку ефективних інструментів для формування національної самосвідомості здобувачів освіти є нагальною потребою сучасного педагогічного процесу. Тому педагогічна спільнота повинна активно шукати інноваційні та адаптивні підходи, які не лише передаватимуть національні цінності, а й робитимуть цей процес свідомим та значущим для кожного здобувача освіти.

Важливу роль у вирішені вищеозначених проблем відіграє навчально-виховний процес. Він має не лише підвищувати рівень знань і розвивати професійні компетентності, але й допомагати молодим людям розвивати критичне мислення, соціальні навички та морально-етичні цінності. Виховний процес сприяє гармонійному розвитку особистості, допомагаючи підростаючому поколінню знайти баланс між особистими прагненнями та соціальними вимогами, формувати стійку ідентичність та адаптуватися до змін у світі.

Роль свідомості у формуванні особистості здобувачів освіти є фундаментальною, оскільки вона визначає здатність людини до усвідомленого сприйняття світу, аналізу власних думок, вчинків та цінностей. Свідомість сприяє глибшому розумінню власних потреб, цілей та місця у суспільстві, а також дає можливість критично оцінювати інформацію, що є важливим у процесі навчання.

Основною ознакою людської природи є здатність до духовного життя та самосвідомості, що проявляється у прагненні людини до пізнання самої себе, розуміння власної сутності, а також у здатності до морального вибору та рефлексії. Духовне життя виходить за межі простого фізичного існування, спонукаючи людину шукати сенс життя, ставити запитання про мету, істину та справедливість. Самосвідомість дає змогу індивіду усвідомлювати власне місце у світі, розуміти зв’язок із іншими людьми та розвивати почуття відповідальності за свої дії та рішення. Національна самосвідомість – це «особливий динамічний компонент самосвідомості, який передбачає

усвідомлення людиною своєї національної приналежності, специфічних особливостей своєї нації, її відмінностей від інших, знання історичного минулого, а також ставлення до цінностей, накопичених нацією протягом її розвитку. Вона також включає бачення національних інтересів і майбутнього своєї нації» [9].

Формування національної самосвідомості – це багатоступеневий процес, що включає різні стадії, які відображають як індивідуальну, так і колективну еволюцію національної ідентичності. На початковій стадії здобувачі освіти знайомляться з базовими поняттями, що стосуються нації, її історії, культури та традицій. Відбувається усвідомлення себе як частини певної національної спільноти через навчальні матеріали, участь у культурних заходах та через освітній процес в ціло му. Стадія формування національної ідентичності передбачає глибше занурення у власну національну культуру, усвідомлення її значення та впливу на особисте життя. У здобувачів освіти зростає рівень національної самосвідомості через співвідношення своїх особистих якостей і національних цінностей, що значно посилюється в підлітковому та юнацькому віці. На стадії розвитку критичного мислення здобувачі освіти не лише приймають, але й аналізують національні цінності, вивчають їх в контексті світових тенденцій, історичних подій та сучасних викликів. Важливою складовою стає критичний погляд на історичні події, політику та національну ідею, що сприяє глибшому осмисленню власної ролі у національній спільноті. Стадія самостійної участі в суспільно-культурному житті характеризується активною громадянською позицією здобувачів освіти, коли вони свідомо беруть участь у збереженні та розвитку національної культури, історичної пам’яті, активно виражають свою національну самосвідомість через громадську або професійну діяльність.

Таким чином, формування національної самосвідомості у здобувачів освіти є важливим для забезпечення спадкоємності національної культури, формування і розвитку у молодого покоління патріотизму, моральних цінностей та соціальної згуртованості. Все це, в умовах сучасного світу, допомагає їм краще зрозуміти свою ідентичність, бути активними громадянами та зберігати національні традиції. Виконання українських пісень допомагає молоді усвідомити свої моральні принципи, культурну спадщину та об'єднатися навколо спільних національних цінностей. Впровадження української пісенної культури в освітній процес сприяє зміцненню національної солідарності, соціальної згуртованості та підкреслює унікальність української ідентичності в умовах глобалізованого світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрущенко В. П. Пісенна культура українського народу / В. П. Андрущенко // Слово просвіти. – 2020. – 12-18 березня, № 11 (1063). – 3 с.

2. Гнатюк М. П. Українська народна пісня: традиції та сучасність. Київ, 2010. 357 с.

3. Коломієць А. В. Українська музична культура: історія та сучасність. Львів, 2018. 748 с.

4. Кушнір Л. Роль національної самосвідомості в освітньому процесі. Харків, 2015. 578 с.

5. Пустотін В. Національна самосвідомість. *Мала енциклопедія етнодержавознавства* / ред. Ю. І. Римаренко [та ін.]; НАН України, Інститут держави і права ім. В.М.Корецького. Київ: Генеза: Довіра, 1996. С. 103.

6. Сбітнєва Л. М. Духовність особистості: методологія, теорія, практика. – 2(104) – 2022

7. Шкляр Л.Є. Етнос як субєкт історичної дії. *Онтологічні проблеми культури*. Київ : Наукова думка, 1994. 67 с.

ДАЙ ХУЕЙ
здобувач другого рівня вищої освіти;
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»;
Наталя КЬОН,
кандидат педагогічних наук, професор

СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «РІЗНОСТИЛЬОВІ ВОКАЛЬНІ НАВИЧКИ»

Вокальне мистецтво є одним із найважливіших аспектів музичної культури, що охоплює безліч стилів і жанрів. Кожен музичний стиль вимагає специфічних вокальних навичок, які відображаються у техніці виконання, манері співу та інтерпретації музичного твору. У цьому контексті поняття «різностильові вокальні навички» має важливе значення для виконавця, оскільки воно охоплює широкий спектр умінь, необхідних для виконання вокальної музики в різних стилістичних напрямках.

Під різностильовими вокальними навичками розуміють сукупність фонаційно-технічних і виконавсько-виразних прийомів, що використовуються вокалістом у творах, різних за музичними стилями. Оволодіння певним комплексом навичок дозволяє співаку швидко адаптуватися до різних музичних вимог, включаючи особливості застосованої вокально-фонаційної техніки, манеру подачі звуку та відображення тонкощів художнього напряму й індивідуального стилю композитора у процесі виконавської інтерпретації вокальних творів.

Характеризуючи складні й ємні поняття «музичний стиль» і «вокально-виконавський стиль», виокремимо декілька підходів до їх класифікації. Перш за все, це історико-культурний підхід, відповідно до якого історія становлення вокального мистецтва розглядається з погляду типових для певного часового періоду художньо-естетичних ідей, музичних мовленнєвих засобів, жанрів і форм, що панували в той чи інший час.

По-друге, це національно-культурні стилі, на особливості яких впливають географічно-кліматичні умови, темперамент і менталітет певного етносу, властиві йому мова, форми спілкування, мистецькі, зокрема музичні, традиції тощо.

Крім того, виділяють стильові особливості художніх напрямів і індивідуально-стильові риси в творчості талановитих композиторів.

Інший підхід стосується розподілу всього вокально-творчого здобутку людства на народний, академічний і розважально-естрадний різновиди. Кожен із них також містить різноманіття жанрів, форм і стильових різновидів. Так, у галузі академічного вокалу виділяють такі різновиди, як камерний, оперний і кантатно-ораторіальний, а з ними – і відповідні виконавські стилі. Серед розважальних творів вирізняють естрадний спів, джаз, фолк, рок, поп та інші.

Отже, кожен вокальний стиль має свої характерні особливості, які потребують оволодіння специфічними прийомами і засобами вокального інтонування, що відповідають вимогам виконання певних творів.

Класичний вокал вимагає досконалої техніки володіння голосом, зокрема у сфері дихання, резонансів та артикуляції, здатності використовувати різні голосові регістри в єдиній тембровій фарбі, володіння багатством динамічних і штрихових прийомів. Вокалісти, що виконують класичні твори, повинні мати досконале інтонування, гарну дикцію, а також.

Для естрадного вокалу характерна яскрава емоційна виразність, здатність здійснювати віртуальний контакт із слухачами, передаючи нібито власні почуття й переживання через вокальне виконання.

Щодо такого різновиду, як «фолк», варто зазначити, що народна музика різних культур має свої особливі вокальні традиції. У фольклорних стилях вокальні навички можуть включати природне звучання голосу, використання специфічних прийомів, таких як білий голос (прямий, необроблений голос) або декламаційний спів.

Джазовий вокал характеризується імпровізаційністю, нестандартними ритмічними побудовами та складними мелодійними лініями. Вокалісти повинні досконало володіти почуттям синкопованого ритму, свінгу та бути готовими до експериментів з гармонією й інтонацією, їх імпровізованого варіювання як в індивідуальній, так і в колективній формах виконавства.

Особливо популярними в сучасної молоді є твори у стилі «рок». Вокалісти, які співають рок, зазвичай використовують техніки, що дозволяють досягати сильного, почасти – максимально різкого звучання, насиченого тембру та його «перепади» й своєрідні технічні прийоми, які потребують витривалості голосу.

Оволодіння різностильовими вокальними навичками базується на кількох ключових компонентах, які забезпечують вокалісту можливість виконувати музику різних стилів. Головний з них – це гнучкість голосу: вокаліст має вміти адаптувати свій голос відповідно до вимог різних стилів, від легкого, ненапруженого звучання у творах стилів Ренесансу й раннього

Бароко до вміння досягати драматизму в творах стилю Веризму, Експресіонізму, Модерну тощо. Ще більш відмінними є виконавські засоби, якщо співак бажає навчитися співати як у класичному, так і в естрадному жанрах.

Отже, для оволодіння різностильовими вокальними навичками необхідно комплексно підходити до навчання, поєднуючи різні методики вокальної підготовки. Практикування співу в різних стилях має здійснюватися під керівництвом досвідчених педагогів, запобігати перенавантаження голосового апарату, оволодіння здатністю перемикатися з одного стилю на інший, не втрачаючи при цьому напрацьованих в кожному з них вокально-фонаційних, виразно-виконавських та сценічно-комунікативних навичок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дрожжина, Н.В. (2008). Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради: дис... канд. мистецтвознавства. Харків. Держ. Ун-т Мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.

2. Кьон Н.Г., Бітько Н.Г. (2018). Удосконалення орієнтації магістрантів у різних вокально-виконавських стилях. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського. Вип. 3 (122). Одеса, 70-76.

3. Лотман Р.О. (2013). Особливості вокальної підготовки майбутніх учителів музики в різних співацьких манерах. Збірник наукових праць звітно-наукової конференції викладачів університету за 2012 рік. К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова. 69-71.

Юрій БАРАНОВСЬКИЙ,
здобувач другого рівня вищої освіти,
Одеська національна музична академія
імені А.В. Нєжданової;
науковий керівник: доктор мистецтвознавства,
професор О.А.ОВСЯННІКОВА-ТРЕЛЬ

ПОЛІХУДОЖНЯ ОБІЗНАНІСТЬ ЯК ОСНОВА МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО АРТИСТА ОРКЕСТРУ

Ключовим аспектом майстерності артиста духового оркестру є поліхудожня освіченість, що формує його здатність сприймати, інтерпретувати, виконувати духову музику різних стилів, жанрів і художніх форм. Репертуар духового оркестру достатньо різноманітний – від класики до сучасної музики, джазу та популярних жанрів. Майбутній артист духового оркестру має майстерно володіти не лише технікою гри на інструменті, а й мати широкий полімодальний кругозір, бути культурно обізнаним, здатним до художньо-інтерпретаційної діяльності.

На значущість проблеми поліхудожньої обізнаності музикантів, у тому числі артистів духового оркестру, вказують наукові праці вітчизняних та зарубіжних дослідників. На необхідності розвитку художніх (мистецьких) компетенцій музикантів-виконавців через занурення у різні художні сфери зосереджує увагу Л. Максименко. На думку дослідника, «поліхудожня освіченість музиканта стає основою для розуміння складних художніх задумів композиторів, що працюють у різних стилях і жанрах» (Максименко, 2017). Аналіз наукового доробку вчених (І. Андрієвська, І. Барановська, Л. Масол, Н. Мозгальова та ін.) вказує на важливість інтеграції знань з інших сфер мистецтва для глибшого розуміння музичних творів і їх виконання. І. Андрієвська підкреслює, що «розвиток культурної і художньої обізнаності є невід'ємною складовою успішного оволодіння репертуаром духового оркестру, який включає як класичні твори, так і сучасну музику» (Андрієвська, 2018).

На думку І. Барановської та Н. Мозгальової, поліхудожня освіта спрямовує на глибоке розуміння витоків різних видів мистецтва, набуття базових мистецьких знань та навичок в галузі різних видів мистецької діяльності, сприяє формуванню духовності, розвитку емоційної сфери особистості, надає можливості для художньої творчості та самореалізації» (Барановська, 2019). Розширення естетичних меж музиканта через вивчення інших мистецтв сприяє глибшому осмисленню музики. Знання естетики різних епох і стилів дозволяє музикантові краще адаптувати техніку гри і знайти точніші інтерпретаційні рішення. Через поліхудожнє виховання, переконує Л. Масол, музиканти можуть краще зрозуміти соціокультурний контекст творів і донести їх зміст до аудиторії (Масол, 2002).

Таким чином, поліхудожня освіченість є важливою складовою музичної освіти артиста духового оркестру, оскільки вона охоплює не лише технічну підготовку, а й глибоке розуміння культурних, естетичних, історичних контекстів музичних творів, розширює музичне мислення, сприяє кращій інтерпретації, розвитку виконавських умінь.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрієвська І. Культурна освіченість та виконавська майстерність духовиків. *Наукові записки,* 2018.

2. Барановська І.Г., Мозгальова Н.Г. Поліхудожня освіта майбутніх учителів мистецьких дисциплін:проблеми і перспективи. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти,* 2019. Вип. 26. *С.* 9 - 15 URL: https://sj.udu.edu.ua/index.php/tmae/article/view/101/98

3. Максименко Л. Фундаментальні основи виконавського процесу музиканта-саксофоніста: теорія та практичні рекомендації автора. *Збірник наук. праць РДГУ*. Вип. 9. Рівне. 2017. С. 192–198.

4. Масол Л. М. Компаративні методи опанування мистецьких цінностей у контексті полікультурної освіти. Педагогічні науки. Вип. 30. Херсон: Вид-во ХДПУ, 2002. С.101-105.

ЧЕНЬ СЯОЮЙ
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти
Державний заклад «Південноукраїнський національшний педагічний університет імені К.Д. Ушинського»;
Наталя КЬОН,
кандидат педагогічних наук, професор

СУТНІСТЬ І СТРУКТУРА ВОКАЛЬНО-СТИЛЬОВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ УКРАЇНИ Й КИТАЮ

Актуальність дослідження обраної теми зумовлена тим, що українські й особливо – китайські співаки в силу різних обставин недостатньо обізнані з історією розвитку світового вокального мистецтва всього світу, його стилістичного різноманіття. Крім того, традиційно на заняттях з вокалу головна увага надається розкриттю в здобувачів вокально-фонаційних задатків і набуттю ними технічної досконалості у виконанні навального репертуару. Значно менше уваги приділяється формуванню майстерності художньо-виразного виконання і ще менше уваги звертається на важливість усвідомлення і адекватного втілення стилістичної своєрідності твору, що вивчається.

Це твердження ґрунтується на даних, отриманих у процесі аналізу праць таки науковців, як В. Антонюк (2000), Н. Овчаренко (2016), С. Шип (2023) та ін. В їхніх дослідженнях відзначено, що сучасний стан музичного середовища обумовлює попит суспільства до включення співаками в свій репертуар вокальних творі різних епох і національних стилів. Натомість багатьом студентам бракує як загальних знань в галузі світового, зокрема – музичного мистецтва, так і спеціалізованої ерудованості, яка стосується історії вокальної культури, виконавського стилю й індивідуальної манери співаків та їх прояву відповідно традиціям, які панують в різних етносах та їхніх музичних культурах.

З метою обґрунтування методів формування вокально-стильової майстерності майбутніх фахівців України й Китаю сформульовано робоче визначення поняття «вокально-стильова майстерність», під якою розуміється цілісна, інтегративна властивість особистості, утворена на засадах глибокої й всебічної обізнаності в галузі історико-стильового розвитку світового музичного, зокрема вокального мистецтва, опанування міцними, і в той же час – гнучкими, вокально-фонаційними навичками, розвиненим музичним мисленням, що дозволяє виконавцю вірно інтерпретувати й утілювати художньо-образний зміст вокальних творів різних стилів.

Вокально-стильова майстерність майбутніх викладачів вокалу також обумовлює важливість формування педагогічно-креативного складника означеного феномену, як чинника, який забезпечую культурну трансмісію шедеврів вокального мистецтва, накопичених в надрах різних епох, цивілізацій, етнічних культур і художніх напрямках (Хуан Юйсі, 2022). Це дозволило визначити структуру вокально-стильової майстерності майбутніх викладачів вокалу і єдності таких компонентів, як мистецько-гносеологічний; виконавсько-фонаційний, аналітико-інтерпретаційний, комунікативно-артистичний, а також педагогічно-креативний.

Цілеспрямоване формування означених компонентів вокально-стильової майстерності майбутніх викладачів вокалу передбачає також стимуляцію в здобувачів здатності до критичної самооцінки й набуття досвіду пропедевтики помилок, типових для фахівців на початковому етапі набуття професійного досвіду.

Врахування означених положень має стати підґрунтям для розроблення інноваційної й ефективної методики удосконалення змісту й методів підготовки здобувачів до набуття вокально-стильової майстерності й майбутньої успішної професійної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк, В. Г. (2000). *Постановка голосу*: навчальний посібник для студентів вищих муз. навч. закладів. Київ: Українська ідея.

2. Кьон, Н. Г. (2018). Пропедевтика типових помилок як метод навчання співу студентів педагогічних університетів. *ІІ Міжнародна науково-практична конференція «Пріоритети наукових досліджень: теоретична та практична цінність».* Варшава, 11–12.

3. Овчаренко, Н. А. (2016). Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності. Дис…. д-ра пед. наук. Київський університет імені Бориса Грінченка, Київ.

4. Шип, С. В. (2023) *Теорія художніх стилів :* Монографія, Суми: ФОП Цьома С.П., 138 с. URI http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/16589

5. Хуан Юйсі (2023). Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до культурно-педагогічної трансмісії засобами пісенного фольклору. Дис … д-ра філ.). Одеса, 2023.

6. Ян, Сяохан (2019). Пропедевтика типових помилок у професійній діяльності майбутніх викладачів вокалу. *Наукові записки: психолого-педагогічні науки, 1,* 123–128.

Анастасія ГРАБОВСЬКА,
здобувачка 2 курсу другого (магістерського) рівня
кафедри режисури та хореографії факультету
Львівського національного університету імені
Івана Франка;

Науковий керівник:
кандидат філологічних наук, доцент
П. Є. ЛУНЬО

ОСОБЛИВОСТІ ВПЛИВУ НАЦІОНАЛЬНИХ МЕНШИН НА ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО ЗАКАРПАТТЯ ТА РОЗВИТОК ФОЛЬКЛОРУ

Анотація: У статті на основі наукових праць, збірок про хореографічне мистецтво Закарпаття та розвиток фольклору розглянуто унікальні міжкультурні взаємодії, які сформували багатогранну хореографічну спадщину цього регіону. Окремий акцент зроблено на опис впливу культур національних меншин, зокрема: українців, угорців, румунів, словаків. Взаємний вплив цих етнічних груп проявляється в танцювальних традиціях, ритміці та музичних формах, які відображають різноманіття культурного спадку.

Також досліджено, як танці різних національних меншин інтегрувалися в український танцювальний фольклор, збагачуючи його новими формами й стилями. Виділено теоретиків, які внесли значний вклад у розвиток краю та теоретичний розвиток фольклору Закарпатської області, розкриваючи унікальність хореографічного мистецтва.

Ключові слова: танець, фольклор, рухи, традиції, обряди, історія, культура, етнічні групи, національні меншини.

A.HRABOVSKA

FEATURES OF THE INFLUENCE OF NATIONAL MINORITIES ON THE CHOREOGRAPHIC ART OF TRANSCARPATHIA AND THE DEVELOPMENT OF FOLKLORE

Annotation: The article, based on scientific works and collections on the choreographic art of Transcarpathia and the development of folklore, explores the unique intercultural interactions that have shaped the region's multifaceted choreographic heritage. Special attention is given to the influence of Ukrainian, Hungarian, Romanian, and Slovak cultures. The mutual influence of these ethnic groups is reflected in dance traditions, rhythm, and musical forms, showcasing the diversity of cultural heritage.

The article also examines how the dances of various national minorities integrated into Ukrainian dance folklore, enriching it with new forms and styles. The contributions of theorists who significantly influenced the development of the region and the theoretical evolution of Transcarpathian folklore are highlighted, revealing the uniqueness of the region’s choreographic art.

Keywords: dance, folklore, movements, traditions, rituals, history, culture, ethnic groups, national minorities.

Постановка проблеми: Хореографічне мистецтво Закарпаття, як багатонаціонального регіону, розвивалося під впливом різних етнічних груп,

таких як українці, угорці, румуни, словаки та інші. Проблема полягає в недостатній вивченості взаємодії між цими культурами та їхнього впливу на розвиток фольклору регіону. Існує потреба в глибшому аналізі процесів, які сприяли інтеграції та збагаченню хореографічної спадщини через культурні взаємовпливи. Це дослідження є важливим для розуміння етнокультурної інтеграції та збереження культурної ідентичності в Закарпатті.

Метою статті є вивчення впливу української, угорської та словацької національних меншин на процес формування фольклорної та хореографічної спадщини Закарпаття. Особливу увагу приділено аналізу культурної взаємодії між цими етнічними групами та їхньому внеску в збагачення регіонального мистецтва.

Завдання статті висвітлити розвиток хореографічного мистецтва та фольклору за допомогою праць видатних науковців. Визначити взаємодію фольклору із хореографічним мистецтвом Закарпатської області. Коротко описати аспекти розвитку фольклору та хореографії.

Аналіз досліджень. Цю тему досліджували видатні науковці і фольклористи. З них можна виділити праці таких особистостей: Герц Ірина [1], Тимчула Андрій [3], Гуменюк Андрій [4] та ін.

Виклад основного матеріалу:

Танець являє собою мистецтво руху і може вважатися відображенням душі. Народні танці є інтегральною частиною фольклору Закарпаття, де велика краса природи та історія регіону сприяють розвитку унікального мистецтва різних етнічних груп, які проживають на цій території. Кожен район на Закарпатті унікальний, з власною хореографією, музикою та одягом, що підкреслює різноманітність регіональних традицій.

Традиційний одяг, вишивка, орнаментика, а також збереження народних традицій є свідченням глибокої поваги до національного мистецтва. Закарпаття гордиться своїм багатством народної творчості, яке є цінним культурним надбанням. Народне мистецтво регіону збагачене взаємодією творів корінних національностей, включаючи русинів, українців, угорців, румунів, словаків та німців, які століттями спільно жили, працювали і святкували разом. Це сприяло обміну музичних, танцювальних елементів та стилями, що кожна група інтерпретує по-своєму.

Збереження історичних елементів народної творчості та культури є нашим обов'язком. Необхідно активно документувати, просувати та зберігати культурне надбання, залишене нашими предками. Важливо точно відтворювати характер виконання народних творів, розкривати народні образи, акуратно передавати культурні особливості, які були вироблені та збережені через віки.

Любов до народної творчості повинна бути основою кожного хореографічного твору, що дозволяє кожній постановці відрізнятися специфікою та характером виконання. Народний танець є носієм національної культури, а енергійні та чарівні танці Закарпаття є важливою

частиною культурного життя багатонаціональної спільноти Закарпатської області України [2].

Закарпаття, найзахідніша область України, протягом своєї багатовікової історії перебувало під впливом численних політичних режимів і культур. Область послідовно входила до складу Королівства Угорщини, Австро-Угорської імперії, Чехословаччини та СРСР. З моменту здобуття Україною Незалежності в 1991 році Закарпаття стало її невід'ємною частиною. Часті адміністративні зміни суттєво вплинули на культурний розвиток регіону та його геополітичне значення, що залишається предметом інтересу сусідніх країн і сьогодні [5].

З огляду на історичне розташування, Закарпаття можна назвати унікальним осередком, де переплелися економічні, політичні та культурні зв'язки з європейськими країнами. Жодна інша область України не відігравала такої ключової ролі у формуванні взаємодії з сусідніми народами. Вплив угорців, румунів, словаків, чехів і поляків протягом століть глибоко позначився на історичному та культурному розвитку цього регіону.

Хореографічна культура сусідніх країн значно вплинула на розвиток народних танців на Закарпатті, що також відображається у музичному оформленні хореографічних творів. Наприклад, традиції румунської хореографії помітні у танцях «Гуцулка», «Аркан» та «Півторак». Наші дослідження локально-територіальних груп показали взаємозбагачення хореографічної лексики, зокрема, у мараморoських долинян, які зберігають автентичність румунських і угорських танців. Ужгородські долиняни демонструють вплив не лише угорської, але й словацької хореографії, а перечинсько-березанські долиняни поєднують у собі особливості культури Словаччини та інших етнічних груп, таких як лемки та бойки [6].

Угорці в свою ж чергу залишили для краю притаманне їм зміщення сильної долі такту на слабку. Заміна акценту в музиці. Акцент передається на танцівників, згідно цього видозмінюється і рух виконавців. Такі танці притаманні танцям Закарпаття, найбільше долинянам [1].

Для культурних зв'язків між Україною та Словаччиною характерні органічні та обґрунтовані перетини і взаємодії. Закарпаття і Східна Словаччина в минулому складали єдиний етнографічний регіон, що сприяло активним контактам завдяки спільному історичному розвитку. Наприклад, у Словаччині, особливо в Пряшівському районі, виконуються українські танці, такі як гопак, козачок і горлиця. Дослідники відзначають значний вплив словацької хореографії на українську танцювальну культуру, зокрема в бойківських і лемківських танцях, де використовуються такі елементи, як м'яке plié під час обертів у парах, а також словацька полька як у парних, так і в масових композиціях.

Одним із найвідоміших танців який походить із Лемківщини є дівочий танець «Карічка». Лемківські землі, які опинились далеко на заході, потрапили в оточення культур держав-сусідів. Тривале спілкування з культурами інших держав залишило відбиток на культурі лемків. Так,

переклад назви вищезгаданого дівочого танцю «Карічка» носить в собі словацьке слово «коло». Основним малюнком танцю є «коло». Даний танець танцюється не тільки на Закарпатті. Його охоче виконують словаки, які проживають у Польщі та Словаччині [7].

Фольклор охоплює різноманітні культурні традиції, вірування та забобони, які виражені в народній творчості. Цей термін був введений у 1846 році Вільямом Томасом [8], який мав на меті створити універсальний термін, який міг би охопити багаті усні традиції, що зустрічаються в культурах усього світу. Термін «фольклор» є поєднанням двох слів: «люди», що відноситься до колективу, і «знання», що означає мудрість або розуміння. Визначення фольклору досить широке, і те, що підпадає під цю категорію, може бути суб'єктивним [8]. Однак ключовим критерієм є те, що щось можна вважати фольклором, якщо воно має передаватися усно впродовж багатьох поколінь, будь то притча, казка чи пісня.

Для людей, які захоплюються усними культурними традиціями, фольклор відкриває безліч можливостей для дослідження. Вчені, що спеціалізуються на фольклорі, провели широке дослідження культурних змін і тенденцій, уважно вивчаючи еволюцію усних традицій. Їхні спостереження показали, що коли представники різних культур збираються разом, фольклор зазнає значних трансформацій.

Сфера хореографічного фольклору неймовірно багата, охоплюючи найрізноманітніші танці. Ці танці можна класифікувати як ритуальні, побутові або розповідні, часто супроводжувані хором або ритмічними ударами традиційних народних або ударних інструментів. Глибоко перегукується зі світом народного танцю твердження М. Гоголя про те, що українська пісня втілює суть народної культури, сповнена життєвої сили, жвавості, справжніх барв правди та історії. Це почуття ще більше розширюється шановними балетмейстерами, які розглядають танець як форму поетичного вираження, видимий прояв пісні, яка вміщує колективну душу народу, яскраво розповідаючи про емоційну подорож і досвід їхньої історії. Скарбниця народного танцю – це нескінченне джерело натхнення, наповнене безцінними перлинами, які демонструють безмежну творчість, образне мислення, експресивні форми та глибокі емоції народної традиції.

Витоки народного танцю сягають глибокої давнини, історичні та фольклорні свідчення свідчать про те, що він розвивався разом із формуванням української нації. Багатство й самобутність українського хореографічного фольклору пояснюється тривалим і складним творчим процесом, у результаті якого виник цілісний і стилістично єдиний вид мистецтва.

Народний танець розвивався під впливом багатьох факторів, серед яких особливу роль відігравали професії людей та природне середовище. Вчені, такі як А. Тимчула [3], А. Гуменюк [4] досліджували, як умови життя, зокрема кліматичні особливості та традиційні заняття, відбивалися у народних танцях. Танці, створені мисливцями чи пастухами, часто

відтворювали поведінку тварин, їхні рухи та манери. Такі танці демонструють не тільки творчий підхід до танцю, але й глибоке розуміння природи та взаємозв'язків з нею. Окрім цього, кліматичні та природні умови також впливали на ритми та динаміку танцювальних рухів. Танці відображали не тільки емоції, а й життєві реалії, соціальні традиції та навіть взаємодію з навколишнім середовищем, таким чином передаючи життєвий досвід і культурні особливості спільноти.

Зміст народного танцю черпає велику кількість натхнення у звичайних подіях повсякденного життя. У повсякденному житті люди регулярно користуються різноманітними побутовими предметами. Отже, цілком очікувано, що ці предмети часто стають частиною мистецьких творів, оскільки художники прагнуть охопити саму суть свого оточення. Широкий тематичний розмах і вписаність середовища в ці мистецькі твори є незаперечним свідченням глибокого зміст у та емоційної сили, притаманної українському танцювальному фольклору.

У фольклорних танцях, котрі існують у недалеких хореографічних культурах, бачимо велике число рухів, які мають спільну морфологічну структуру, проте усякі народи вносять власні народні колористичні барви, відтінки для здійснення того чи інакшого руху. Невелика зміна рухів у самій композиції, ракурсів поворотів корпусу, плечей, акценти головою, гра обличчям іноді, практично перемінюють рухи.

У побуті народний танець виконується за бажанням танцюриста, тобто пари формуються за попередньою домовленістю або під час виступу. У сценічній версії хореограф об’єднує пари залежно від зовнішності, внутрішнього темпераменту, характеру та акторської майстерності танцюристів.

Музика в народному танці переважно постійна і майже не змінюється. У фольклорному варіанті його доповнює композитор чи концертмейстер і в мелодійному плані, не кажучи вже про ритміку і темпи.

Костюм – це «вітрина», яка відразу інформує глядача про місце і час дії, розкриває національні та місцеві особливості хореографії. Крій костюма залежить від стилю та способу постановки. Якщо хочеться зберегти першоджерело фольклору, то костюм слід залишити таким, яким він був у народі чи в етнографічних музеях.

До фольклорних матеріалів слід ставитися обережно, як до цінних знахідок. А може, краще їх не чіпати і залишити такими, як є, бо вони прийшли до нас?

Висновок: Український хореографічний фольклор охоплює різноманітні стилі, кожен з яких демонструє багатий асортимент регіональних варіацій. Кожна область пишається своїм репертуаром виразних елементів, що надає танцям унікальну місцеву сутність. Танцювальна традиція українського народу характеризується багатством художніх особливостей, що виявляються в її образності, мовній манері та

виконанні. Ці атрибути втілюють у собі як національні риси народу, так і особливості різних областей і районів.

Культурна взаємодія між українською, угорською, словацькою та іншими національними меншинами регіону мала вирішальний вплив на формування його унікальної хореографічної та фольклорної спадщини. Спільна історія та багатовікове співіснування цих народів сприяли створенню багатонаціонального культурного простору, де взаємне запозичення та адаптація елементів хореографії та фольклору підвищували художнє розмаїття і збагачували традиції кожної з громад.

Інтеграція різних національних елементів у фольклор Закарпаття відображає процеси культурного взаємозбагачення, що сприяли як збереженню етнічної ідентичності, так і створенню спільного культурного поля. Важливим аспектом стало збереження автентичних рис народних танців та пісень кожної з етнічних груп, які продовжують існувати в регіоні й сьогодні.

Отже, вплив національних меншин на хореографічне мистецтво та розвиток фольклору Закарпаття можна вважати ключовим фактором культурної інтеграції, що одночасно зберігає унікальність етнічних традицій і сприяє формуванню багатонаціональної культурної спадщини регіону.

ЛІТЕРАТУРА

1. Герц І. Фольклор як засіб розкриття ідейно-художнього змісту сценічного хореографічного мистецтва. Культура і Сучасність : альманах. К. : Міленіум, 2009. № 2. С. 157-160.

2. Балог К. Танці Закарпаття репертуарний збірник. Ужгород: Госпрозрахунковий ред.-вид. відділ комітету інформації, 1998. 160 с.

3. Тимчула А. Народне хореографічне мистецтво українців Закарпаття другої половини ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. мист-ва : 26.00.01. Київ, 2021. 18 с.

4. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України. Київ: АН УРСС, 1963. 235 с.

5. Токар П. Міжетнічні відносини на Закарпатті: стан, тенденції і шляхи поліпшення: монографія / Під заг. редакцією П.В.Токаря; Ужгород : Міська друкарня, 2001. 232 с.

6. Гранчак І. Нариси історії Закарпаття. Том ІІ (1918-1945): монографія / Під заг. ред. І.М.Гранчака; Ужгород: Закарпаття, 1995. 668 с.

7. Матковський О. Українські та словацькі народні мелодії: компаративні студії. *Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського.* 2020. Вип. 59. С. 45 –51.

8. Годлевський О. Концептуальна основа розвитку фольклорно-джазового напрямку в культурно-мистецькому просторі України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв №3’2023. Музичне мистецтво. Київ. 2023. с.242-249.

Тетяна КОСТЕНКО,
Криворізький державний педагогічний університет

СИСТЕМА РОБОТИ З РОЗВИТКУ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ ВИХОВАНЦІВ В ДИТЯЧОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ КОЛЕКТИВІ

Актуальність. Динамічні зміни у всіх сферах людської діяльності зумовлюють зростання потреби суспільства у формуванні творчої особистості, здатної до створення та засвоєння інновацій в будь-якій галузі. Саме від творчих людей, які можуть досягнути успіхів у професійній діяльності, у житті завдяки певним індивідуальним рисам, залежить розвиток суспільства. Усе це зумовлює необхідність створення умов, важливих для розвитку й самореалізації кожної особистості.

Одним із пріоритетних напрямів освіти усіх рівнів є розвиток творчого потенціалу вихованців, збагачення їх духовного світу, соціального досвіду, здобуття ними знань, практичних навичок, компетентностей, розвиток їх обдарувань, формування сучасного світогляду, заснованих на найцінніших надбаннях світової культури.

Хореографічне мистецтво займає одне з чільних місць у розвитку творчого потенціалу вихованців. Завдяки своїм специфічним функціям воно розвиває в учнів емоційно-виразну пластику рухів, пробуджує відчуття гармонії, образне сприймання музики, ритму, дарує переживання стану «м’язової радості» (І. Сєченов) та володіння моторикою власного тіла, забезпечує інтелектуальний та творчий розвиток особистості.

Важливе місце у процесі розвитку творчого потенціалу вихованців дитячого хореографічного колективу належить заняттям з хореографічних дисциплін, які реалізують, насамперед, загальнокультурний компонент освіти, практично втілюють ідеї гуманізуючого мистецтва, розвиваючого навчання та естетичного виховання.

Саме заняття з хореографічних дисциплін, зміст яких відображає внутрішній світ людини, спрямовані на формування у вихованців дитячого хореографічного колективу базових світоглядних знань і цінностей, розвиток творчих здібностей, необхідних якостей особистості.

Процес розвитку творчого потенціалу вихованців дитячого хореографічного колективу вимагає великих зусиль, відповідно до цього виникає необхідність організації певної взаємодії між педагогом і учнями, а саме створення необхідних умов, які сприятиме цьому процесу.

Важливими для розробки досліджуваної проблеми є праці В. Буряка, А. Вербицького, В. Гриньової, В. Загвязинського, І. Зязюна, В. Кан-Калика, В. Кременя, В. Чайки та ін. про особливості й закономірності педагогічного процесу, моделі особистості, відповідні технології навчання й виховання.

Наукові розробки, що стосуються проблем розвитку творчої активності, творчого мислення, творчого виховання, вагомі й значущі. Так, творчість як чинник ефективного розвитку, саморозвитку та творчої самореалізації індивіда досліджено у працях Ф. Барона, І. Лернера, І. Манохи та інших; питанням, що торкаються обдарованості, креативності, творчого потенціалу особистості, присвячені розробки Т. Браже, Дж. Гілфорда, Ф. Джексона, О. Лука, Д. Льюіса, В. Моляка, І. Подласого, Дж. Рензуллі, В. Рибалки, В. Риндак, С. Сисоєвої, Р. Стернберга, К. Тейлора, Е. Торренса.

Зміст, сутність і шляхи розвитку творчого потенціалу учнів відображенні в значній кількості публікацій, а також у низці дисертаційних досліджень Е. Кокаревої, Л. Мацепури, С. Пальчевського, Р. Серьожникової, Н. Уваріної, С. Хмельковської, А. Хорошуна та ін.

Дослідниками з'ясована сутність, зміст, основні підходи до розвитку творчого потенціалу вихованців в освітньому процесі, вказано на необхідність створення цілісної системи з його становлення.

Аналіз багаторічної практики роботи в освітній галузі та науково-педагогічної літератури з досліджуваної проблеми виявив наявність *суперечностей* між:

– потребою суспільства у творчій особистості, здатної до створення та засвоєння інновацій в будь-якій галузі, яка володіє розвиненим творчим потенціалом, необхідними якостями для успішної й продуктивної праці, та невизначеністю дидактичних умов, що забезпечують процес творчого становлення, творчого саморозвитку та творчої самореалізації дітей та молоді;

– необхідністю розвитку творчих здібностей, творчого мислення й загалом творчого потенціалу особистості та обмеженістю методичного інструментарію організації та проведення занять в дитячому хореографічному колективі, спрямованих на формування навчально-творчої діяльності вихованців.

Пошуки шляхів розв'язання визначених суперечностей, урахування недостатньої обґрунтованості викладених вище підходів обумовили необхідність розроблення системи роботи з розвитку творчого потенціалу вихованців в дитячому хореографічному колективі.

Мета – створення умов для розвитку творчого потенціалу вихованців у процесі навчання в дитячому хореографічному колективі, формування у дітей та молоді профільної компетентності засобами хореографічного мистецтва, збагачення їх загальнокультурних та духовно-національних цінностей.

Відповідно до мети основними **завданнями** є формування складових компонентів творчого потенціалу вихованців у процесі навчання в дитячому хореографічному колективі:

1. *Мотиваційного компоненту,* охоплює ступінь мотиваційно-творчої спрямованості вихованців на творчу самореалізацію в соціумі засобами

мистецтва, включає переконання, готовність як соціально-психологічну установку, потреби, ціннісні орієнтації й мотиви.

2. *Когнітивного компоненту,* визначає профільну компетентність вихованців, набуту в результаті оволодінні хореографічним мистецтвом й творчою діяльністю (знання, уміння, способи діяльності й самовираження). Закладає основи хореографії, сприяє розвитку фізичних якостей, розвитку ритмічності, формуванню танцювальних умінь і навичок. Забезпечує ознайомлення з поняттями та знаннями, що стосуються різних видів хореографічного мистецтва, сприяє розширенню світогляду дітей та молоді, залучає їх до синтезованого світу мистецтва, допомагає засвоїти хореографічну термінологію, ознайомитися зі світовою та національною хореографічною культурою.

3. *Креативного компоненту,* презентує систему творчих здібностей, необхідних особистості для продуктивного здійснення творчої діяльності. Забезпечує формування творчих здібностей вихованців у процесі оволодіння хореографічним мистецтвом, розвиток естетичних почуттів, смаків, емоційно-чуттєвої сфери, допомагає розвитку творчої особистості та індивідуальних здібностей на основі музичної імпровізації та творчих завдань, здатності до творчого самовираження за допомогою здобутих танцювальних навичок і умінь.

4. *Саморозвивального компоненту,* відображає комплекс якостей, що вможливлюють реалізацію й розвиток системотвірних елементів «самості» – процесів САМО, є відображенням внутрішньоособистісної структури й механізму, що забезпечує актуалізацію здатності особистості до творчого самоздійснення. Сприяє вихованню емоційно-вольових засад, позитивних якостей характеру, допрофесійному самовизначенню та вибору майбутньої професії.

Новизна запропонованої нами системи роботи полягає в усвідомленні та практичному забезпеченні розвитку творчого потенціалу вихованців в дитячому хореографічного колективі, як складного, інтегративного феномену: комплексу особистісних якостей (інтелектуальних, вольових, емоційних задатків, нахилів, здібностей, обдарувань); характерологічних особливостей (ініціативність, самостійність, допитливість, наполегливість, працьовитість, цілеспрямованість); діяльнісних властивостей (прагнення до оволодіння знаннями, вміннями, навичками, що визначають результати діяльності: її новизну, оригінальність, унікальність) та особливостей психічних процесів особистості (дивергентне мислення, асоціативність пам’яті, цілісність сприйняття).

Прогнозований результат системи роботи передбачає високий рівень розвитку творчого потенціалу вихованців засобами хореографічного мистецтва, який дає змогу синтезувати власне розуміння загальнокультурної спрямованості освіти, зіставити своє трактування із загальною освітньою траєкторією, створити наочні аналоги абстрактних ідей в індивідуальній та колективній творчій діяльності, виявити рефлексію творчих проявів,

отримати особистісно-значущі результати. У процесі навчальної діяльності в дитячому хореографічному колективі у вихованців стимулюються уява, інтуїція, формуються не тільки їхні когнітивні, але й креативні, оргдіяльнісні, комунікативні уміння й навички, розвивається візуальне, художньо-образне, творче мислення, пізнавальний інтерес все це спрямоване на формування у дітей та молоді складових профільної компетентності, які допоможуть їм у подальшому самовизначенні та виборі майбутньої професії.

В основу запропонованої нами системи роботи покладено концепцію *гуманізуючого мистецтва*, яку розроблено та впроваджено в практику роботи народного художнього колективу театру сучасної хореографії «Алегро», яка носить синтетичний характер і є важливим ланцюгом в освітньому процесі.

Запропонована нами система роботи з розвитку творчого потенціалу вихованців у процесі навчання в дитячому хореографічному колективі реалізується за такими *принципами*: системності, діяльнісного та особистісного підходу, самореалізації та свободи особистості, самоврядування особистості.

Нами визначені та спеціально змодельовані навчальні процедури, *дидактичні умови,* реалізація яких дає змогу у процесі навчання в дитячому хореографічному колективі забезпечити розвиток ресурсу й міри творчих можливостей вихованців, актуалізацію їх здатності й готовності до ефективного здійснення творчої діяльності, досягнення прогнозованих рівнів особистісного розвитку: педагогічне стимулювання позитивної мотивації вихованців до особистісно значущої навчально-творчої діяльності; актуалізація зразків навчально-творчої діяльності, творчих стратегій і технік; застосування дидактичних технологій, побудованих за принципами задачного, рефлексивного й креативно-розвивального підходів; забезпечення переходу розвитку особистості в режим творчого саморозвитку.

Система роботи з розвитку творчого потенціалу вихованців в дитячому хореографічному колективі складається з двох підсистем: *теоретичної та практичної.* Це передбачає побудову освітнього процесу з максимально можливим і доцільним співвідношенням змісту програмного матеріалу, його профільної спрямованості зі спеціальним розробленням необхідного дидактичного інструментарію організації та проведення занять в дитячому хореографічному колективі, спрямованих на формування навчально-творчої діяльності вихованців із забезпечення творчого розвитку вихованців, складових їх творчого потенціалу.

В частині теоретичної складової розроблено освітню програму з позашкільної освіти художньо-естетичного напряму хореографічного профілю, яка ґрунтується на матеріалах провідних базових та професійно-орієнтованих підручниках, з урахуванням цілей навчання й виховання а також особливостей і специфіки освітнього процесу. Освітню програму розроблено відповідно до рівнів класифікації навчально-творчої діяльності з урахуванням психофізіологічних, анатомічних, біомеханічних та вікових

особливостей вихованців, специфіки та особливостей хореографічного колективу.

Програма включає три рівні навчання: початковий (2 роки навчання), основний (4 роки навчання), вищий (4 роки навчання), які передбачають розподіл дітей за віковою категорією, певний загальний обсяг часового навантаження, можливу тривалість занять та кількісний склад вихованців у групах.

До програми включено такі дисципліни (розділи): азбука музичного руху, партерна гімнастика, партерний екзерсис, акробатика, класичний танець, сучасний танець, постановка танцювальних номерів, концертна діяльність.

Освітню програму складено таким чином, щоб не порушувати цілісності педагогічного процесу, враховувати тренувальні цілі, задачі розвитку творчого потенціалу вихованців на кожному з рівнів навчання, задачі естетичного виховання і конкретні перспективи розвитку хореографічного колективу.

Практична складова запропонованої нами системи рототи з розвитку творчого потенціалу вихованці в дитячому хореографічному колективі полягає у розробленні та впровадженні в освітній процес необхідного дидактичного і методичного інструментарію організації та проведення занять з хореографічного мистецтва, спрямованих на формування навчально-творчої діяльності вихованців.

Розроблено операційно-технологічний і методичного фонду для підтримки навчальних занять з хореографічного мистецтва, який включає:

- методичний фонд зразків використання мультимедійних інформаційних засобів навчання у процесі навчальної діяльності вихованців дитячого хореографічного колективу (види підтримики навчальних занять, функції, зособи підтримики навчальних занять, фонд підтримки навчальних занять, посилання на ресурси YouTube, Goog Play);

- методичний фонд зразків використання творчих завдань у самостійній роботі вихованців дитячого хореографічного колективу (ворчі завдання та тестові завдання за різними рівнями навчання);

- методичний фонд використання активних методів і форм роботи у процесі взаємодії (педагог – учень) в дитячому хореографічному колективі: активні форми співпраці (рольові ігри, ситуаційні завдання, майстер-класи, підготовка проектів, дискусії, евристичні бесіди, самостійна робота, фестивалі, конкурси, батли); методів навчання (когнітивні методи, креативні методи, оргдіяльнісні методи).

Розроблена нами система роботи з розвитку творчого потенціалу вихованців у процесі навчання в дитячому хореографічному колективі передбачає системне і послідовне навчання, всебічний та гармонійний розвиток особистості, складових компонентів її творчого потенціалу, естетичне виховання, формування у дітей та молоді загальнокультурних та національних цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буряк В. К. Педагогічна культура: теоретико-методологічний аспект : [монографія] / Володимир Костянтинович Буряк. – К. : «Деміург», 2005. – 232 с.

2. Буряк В. К. Система дидактичних умов ефективної організації навчальної пізнавальної діяльності / В. К.Буряк // Рідна школа. – 2007. – № 5. – С. 25–27.

3. Великий тлумачний словник сучасної української мови / ред. В. Т. Бусел. – К. : Ірпінь, 2004. – 1440с.

4. Вища освіта України і Болонський процес: [навч. посіб.] / [авт. кол.: М. Ф. Степко, Я. Я Болюбаш, В. Д. Шинкарук та ін]; за ред. В. Г. Кремня. – Тернопіль : Навч. кн. – Богдан, 2004. – 384 с.

5. Генкал С. Е. Організація самостійної пізнавальної діяльності учнів профільних класів на основі індивідуальних освітніх проектів : автореф. дис. на зд. наук. ступ. к-та пед. наук : спец. 13.00.09 «теорія навчання» / С. Е. Генкал. – К., 2008. – 21 с.

6. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник / Семен Устинович Гончаренко. – К. : Либідь, 1997. – 374 с.

7. Драч І. І. Організація навчального процесу з розвитку творчого потенціалу студентів вищих навчальних закладів / І. І. Драч // Проблеми освіти: науково-методичний зб. – К., 2004. – Вип. 35. – С. 187 – 194.

8. Драч І. І. Оцінювання творчого потенціалу студентів вищих навчальних закладів / І. І. Драч // Проблеми освіти : науково-методичний зб. – К., 2005. – Вип. 41. – С. 153 – 160.

9. Драч І. І. Формування творчої особистості у вищих навчальних закладах / І. І. Драч // Проблеми освіти : науково-методичний зб. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 85 – 92.

10. Занюк С. С. Психологія мотивації : [навч. посібник] / Сергій Степанович Занюк. – К. : Либідь, 2002. – 192 с.

11. Заскалєта С.Г. Організація самостійної пізнавальної діяльності студентів сільськогосподарського інституту (за матеріалами вивчення іноземних мов) : дис ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Заскалєта Світлана Григорівна. – К., 2000. – 167 с.

12. Зязюн І. Гуманістична стратегія теорії і практики навчального процесу / І. Зязюн // Рідна школа. – 2000. – № 8. – С. 8 – 13.

13. Зязюн І. А. Інтелектуально-творчий розвиток особистості в умовах неперервної освіти / І. А. Зязюн // Неперервна освіта: проблеми, пошуки, перспективи. – К. : АПН України, Ін-т педагогіки і психології професійної освіти, 2000. – С. 22.

14. Кічук Н. В. Формування творчої особистості вчителя / Надія Василівна Кічук. – К. : Либідь, 1991. – 96 с.

15. Костенко Т. М. Психологічні аспекти творчого розвитку особистості в навчальному процесі вищої педагогічної / Т. М. Костенко // Вісник Черкаського національного університету ім. Б. Хмельницького. Серія:

Педагогічні науки. – Черкаси: ЧНУ, 2013. – № 22 (275). – С. 64–68.

16. Костенко Т. М. Особливості розвитку творчих здібностей, спрямовані на розвиток творчого потенціалу студентів / Т. М. Костенко // Педагогіка вищої та середньої школи : зб. наук. праць. – Вип. 32. – Кривий Ріг: КДПУ, 2011. – С. 417–426.

17. Костенко Т. М. Роль гуманітарних дисциплін у процесі розвитку творчого потенціалу студентів / Т. М. Костенко // Актуальні проблеми філології і методики викладання мов : зб. наук. праць. – Вип. 9 – Кривий Ріг, 2012. – С. 204–210.

18. Костенко Т. М. Словник термінів класичного танцю : історичне походження рухів, транскрипція рухів, методика виконання рухів : [навчально-методичні рекомендації для студентів хореографічних спеціальностей] / Тетяна Миколаївна Костенко. – Кривий Ріг : ДВНЗ КНУ КПІ, 2012. – 33 с.

19. Костенко Т. М. Теорія і методика викладання класичного танцю : [програма курсу, навчально-методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів за спеціальністю «Хореографія»] / Тетяна Миколаївна Костенко. – Кривий Ріг : КДПУ, 2009. – 72 с.

20. Кучерявий І. Т. Творчість – основа розвитку потенційних джерел особистості : навч. посібник / І. Т. Кучерявий, О. І. Клепіков. – К. : Вища школа, 2000. – 288 с.

21. Левківський М. В. Історія педагогіки: [навч. посібник] / М. В. Левківський, О. М. Микитюк; [за ред. М. В. Левківського]. – Х. : «ОВС», 2002. – 240 с.

22. Моляко В. О. Концепція виховання творчої особистості / Валентин Олексійович Моляко // Радянська школа. – 1991. – №5. – С. 47 – 51.

23. Моляко В. О. Психологічна теорія творчості / В. О. Моляко // Обдарована дитина. – 2004. – №6. – С. 2 – 10.

24. Моляко В. О. Творчий потенціал людини як психологічна проблема / Валентин Олексійович Моляко // Обдарована дитина. – 2005. – №6. – С. 2 – 10.

25. Нойнер Г. Резерв успеха – творчество / Г. Нойнер, В. Калвейт, Х. Клейн. – М. : Педагогика, 1989. – 120 с.

26. Про освіту: Закон України // Законодавство України про освіту: зб. законів. – К., 2002. – С. 3 – 27.

27. Психологічне дослідження творчого потенціалу особистості: [монографія] / [авт. кол., наук. керівник В. О. Моляко]. – К. : Педагогічна думка, 2008. – 208 с.

28. Серьожникова Р. К. Формування творчого педагогічного потенціалу майбутнього викладача у процесі професійної підготовки в університеті : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04 / Серьожникова Раїса Кузьмівна. – Одеса, 2009. – 230 с.

29. Сисоєва С. Основи педагогічної творчості : підручник / Світлана Сисоєва. – К. : Міленіум, 2006. – 346 с.

30. Сковорода Г. Сочинения в 2-х томах / Григорий Сковорода; [ред. и вступ. статья П. В. Иваньо, В. И. Шинкарук]. – М. : Мысль, 1973. – Т.1. – 511 с.

31. Barron F. Creative person and creative process / F. Barron. – N.Y.; Holt : Riverhart a. Winston, 1969. – X., 212 p. – Bibliogr : P. 195 – 208.

32. Creativity and Innovation in Engineering / Ed. By S. A. Gregory. – London, 1972. – 313 p.

33. Taylor C. W. How many types of giftedness can your program tolerate? / C. W. Taylor // J. of Creative Behavior. Buffalo. – N.Y. I, 1978. – Vol.12. – №1. – P. 39 – 51.

34. Torrance E. P. Torrance tests of creative thinking. Normstechnical manual [Електронний ресурс] / E. P. Torrance. – Lexington, 1974. – Режим доступу: http://www.reference.com/motif/Education/torrance-test-of-creative-thinking.

Алла КОЧИАШВІЛІ
здобувачка другого (магістерського) рівня освіти;
Міжнародний гуманітарний університет;
науковий керівник: Тетяна КАПЛУН Т.М.,
кандидат мистецтвознавства, доцент

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИЙ СМАК ЯК ВАЖЛИВА КОМПОНЕНТА У ФОРМУВАННІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

Дуже актуальною у просторі сучасного музикознавства є тема формування музично-естетичного смаку.

Розглянемо на чому ж базується та з чого формується музично-естетичний смак. По-перше, це особисті уподобання, по-друге, традиції національної культури, і по-третє, це власний життєвий досвід та соціальне середовище. Взагалі естетичний смак є унікальним для кожної людини. Він здатен відображати її емоційні та духовні цінності та потреби. Музичні уподобання людини показують не тільки її естетичні пріоритети, а й внутрішній світ особистості, її особливи риси світогляду. Він впливає на її спосіб мислення, ставлення до оточуючого світу і здатність до творчого самовираження. Це стосується будь-якої возрастної категорії.

Музичне мистецтво безумовно впливає на формування креативної та емоційної складової особистості. Слухач, який має якісно розвинутий музичний смак, здатен усвідомленно сприймати естетичні цінності, і навіть відтворювати їх у власних творчих роботах.

Через музичне сприйняття розвиваються співчуття, глибина емоційного реагування, співпереживання.

Музично-естетичний смак сприяє глибокому та вільному виразу своїх думок і почуттів через різні форми мистецтва. Музика має великий вплив на емоційний стан людини. Вона допомагає розвивати її здатність до

емоційного відгуку та співчуття. Слід зазначити, що по-справжньому відчути глибину музичного твору – це процес, який вимагає емоційної зрілості людини.

Людина, здатна глибоко відчувати музику, частіше знаходить натхнення для творчості у різних формах мистецтва: живопису, літературі, театральному мистецтві, кіно. Таким чином музика розвиваючи емоційну чутливість, відкриває простір для творчої самореалізації.

Зауважимо, що велике значення для формування музичного смаку має культурне середовище, у якому безпосередньо знаходиться особистість.

Заклади освіти, зокрема мистецькі школи , відіграють ключову роль у цьому процесі, знайомлючи здобувачів з різноманітними музичними жанрами, стилями і напрямками тощо.

Крім того, культурні впливи середовища, такі як музичні традиції родини, вплив оточення, формують естетичні уподобання людини. Вони можуть суттєво відрізнятись в залежності від культурних контекстів.

Через розвиток музично-естетичного смаку людина глибше пізнає не тільки себе, але й світ довкола. Музика відкриває нові горизонти для інтелектуального та емоційного світогляду. Вона суттєво допомагає знаходити нові способи вираження власних думок і почуттів.

Багато хто з творчих особистостей знаходять у музиці джерело натхнення та спосіб комунікації з навколишнім середовищем, що дозволяє їм реалізовувати свої творчі ідеї в різних напрямках мистецтва. Музично-естетичний смак тісно пов'язаний з соціальними умовами та культурними традиціями в яких живе особистість. Для кожної культури характерні свої музичні особливості та стилі, що формують ціннісні пріоритети особистості.

Класична музика, наприклад, розвиває естетичне сприйняття гармонії та форми, тоді як музичні жанри сучасності розвивають більше уявлення про ритм, експресію та індивідуальність. Людина за допомогою музики взаємодіє з культурою, переймаючи її цінності, що у свою чергу впливає на творчі прояви самої людини.

Музика є потужним джерелом творчого натхнення для багатьох митців. Її дивовижна здатність викликати емоції, приховані переживання та візуальні образи стимулює творчу діяльність у різних сферах мистецтва : від кінематографу та дизайну до живопису та літератури.

Таким чином, художники знаходять кольори і форми, які співзвучні з музичними ритмами, композитори створюють свої твори під впливом різних культурних явищ, а режисери кінематографу використовують музику як засіб створення емоційної складової для своїх робіт.

Важливими є принципи та методи формування музично-естетичного смаку:

-Використання методів активного прослуховування та обговорення музичних творів допомагає глибше розуміти музичні форми та засоби музичної вмразності.

-Практичне музикування, участь у музичних колективах розвивають творче мислення і виховують почуття колективізму в музичній діяльності, що також сприяє розвитку музично-естетичного смаку.

Не можна обійти тему вплива сучасних технологій на формування музичного смаку. Різноманітні цифрові технології та інтернет-платформи розширюють доступ до будь-яких музичних матеріалів, але водночас також створюють виклики через надлишок поп-культури та комерціалізованих форм мистецтва. І саме тут важливу роль відіграють мистецькі освітні заклади, які мають інтегрувати цифрові інструменти, щоб залишатися актуальними, зберігаючи баланс між традиційними цінностями та новими трендами мистецтва. Музично-естетичний смак допомагає митцям інтегрувати музику в інші форми мистецтва. Це дозволяє їм створювати синтезовані творчі проєкти, такі як мюзикли, музичні фільми, художні перформанси тощо. Завдяки цьому саме музика стає частиною цілісного художнього досвіду, який впливає на сприйняття творів мистецтва як єдиного організму.

Таким чином основним висновком можно зазначити, що музично-естетичний смак є невід'ємною та безумовною компонентою формування творчої особистості, впливаючи на її культурний, емоційний, та інтелектуальний розвиток.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берестенко О. Г. Особливості сформованості музично-естетичного смаку майбутніх педагогів. *Наука і освіта.* №3-4. 2006. С. 54 – 86.

2. Дікуша О. С. Як вчити дітей розуміти класичну музику засобами творчих вправ. *Обдарована дитина*. 2009. №9. С. 50-51.

3. Капичіна О. О. Формування естетичної свідомості молоді в умовах сучасної системи освіти. *Розвиток освітніх процесів і становлення громадянина в контексті європейської інтеграції: Міжнародна науково-практична конференція.* Збірник статей. Луганськ, 2004. С.144-153.

4. Ларіна І., Доля Ю. Формування музично-естетичного смаку дітей дошкільного віку засобом взаємодії музики і живопису. *Збірник наукових праць.* Випуск 26 (1 -2019) .Частина 1. С. 318-323.

Денис БАЛАКАН,
здобувач І курсу другого (магістерського) рівня освіти; Міжнародний гуманітарний університет;
науковий керівник
Тетяна КАПЛУН
кандидат мистецтвознавства доцент

ЗНАЧЕННЯ МАСТЕРИНГУ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Мастеринг є ключовим етапом у створенні музичного твору, що завершує процес звукозапису і змішування. Це останній крок перед тим, як

музика буде відправлена на тиражування або розповсюдження в цифрових форматах.

Мастеринг покращує загальну якість звуку, надаючи запису професійного завершення. Це включає в себе корекцію тонального балансу, обробку динаміки та зниження шуму.

Під час мастерингу створюються кінцеві версії записів, готові до тиражування на CD, вінілових платівках або до цифрового розповсюдження. Майстеринг враховує специфічні вимоги кожного з цих носіїв.

Мастеринг також включає забезпечення відповідності технічним стандартам, які визначають вимоги до формату, рівнів гучності та інших параметрів, які можуть бути важливими для розповсюдження музики на різних платформах.

Важливість мастерингу:

- *Забезпечення професійної якості:* якісний мастеринг дозволяє досягти високого професійного рівня звучання, що важливо для конкуренції на ринку.
- *Покращення слухацького досвіду:* мастеринг допомагає зробити музику приємною для прослуховування на різних пристроях і в різних умовах.
- *Відповідність індустріальним стандартам:* звукозапис, що пройшов мастеринг, відповідає стандартам якості, що дозволяє його прийняття на радіо, стрімінгові сервіси та інші медіаплатформи.

Емоційна передача:

- звукорежисер має завдання висловлювати та підтримувати емоційний зміст музичного чи аудіовізуального твору. Це може включати передачу радості, туги, вагомих моментів, напруження чи будь-яких інших емоцій;
- у випадку вокальних записів, звукорежисер використовує техніки обробки голосу, які підсилюють емоційну виразність виконання. Це може включати в себе роботу зі ступенями компресії, реверберації та інших ефектів;
- у випадку звукового супроводу до фільмів чи відеоігор, звукорежисер працює над синхронізацією музики та звукових ефектів з образами, щоб підсилити емоційний вплив сцен та ситуацій;
- емоційна передача також дозволяє звукорежисерам створювати атмосферу та визначати стильовий образ твору. Вона може впливати на загальну атмосферу проекту, надаючи йому характер та індивідуальність;
- вона робить звуковий досвід більш насиченим, захоплюючим та вражаючим для слухачів або глядачів.

Мастеринг враховує, як людське вухо сприймає звук. Інженери можуть застосовувати техніки, які роблять музику більш приємною і менш стомлюючою для слухача, наприклад, пом'якшення різких частот або створення ефекту «гучності» без фактичного збільшення амплітуди.

Загалом, звукорежисер через мастеринг може впливати на естетичні аспекти музичного твору, роблячи його більш виразним, збалансованим і співіснуючим з художнім вираженням автора.

ЛІТЕРАТУРА

1. Katz B. Mastering Audio: The Art and the Science. 3st edn. Oxford : Focal Press, 2002. 106 p.
2. Kosmas L. The Art of Mixing & Mastering. Publisher: Omnibus Press, 2014. 50 p.
3. Nardi C. Gateway of Sound: Reassessing the Role of Audio Mastering in the Art of Record Production. *Dancecult. Journal of Electronic Dance Music Culture*. № 8 (1). 2014. P. 8–25.
4. Rumsey F., McCormick T. Sound and Recording. 7th Edition. Publisher(s): Routledge, 2014.

Лаура ГУКАСЯН
здобувачка бакалаврського рівня освіти;
Міжнародного гуманітарного університету;
науковий керівник
Тетяна КАПЛУН
кандадат мистецтвознавства доцент

ОСОБЛИВОСТІ РИТМІЧНОГО УСТРОЮ В ЖАНРІ БОСАНОВА

Босанова – бразильський музичний стиль, який виник наприкінці 1950-х років, який поєднує елементи джазу і самби. Буквально «bossa nova» у прямому перекладі означає «нова тенденція» чи «нова хвиля» на португальському [1].

Ритмічна основа босанови походить від самби, але має більш стриманий і витончений характер. Самба поєднує в собі ритмічні малюнки та відчуття, що зародилися в афро-бразильських рабських громадах. В самбі часто розташовуються акценти на сильних долях, а в босанові акценти зміщені. Також зазначимо інтенсивне використання синкопованих ритмів, що створює унікальний ритмічний малюнок.

Гітара є ключовим інструментом у босанові. Навіть у більших крупних джазових аранжуваннях гітара залишається центральною. Босанова зазвичай грається на класичній гітарі з нейлоновими струнами пальцями без медіатора, що надає її звучанню характерного м’якого звуку. В босанові використовуються складні акордові прогресії, які надають можливість для створення більшого різноманіття та глибини. Жуано Жильберто, один із засновників стилю, зазвичай брав один з декількох ритмічних інструментів з самбового ансамблю (найчастіше це був тамборім) та приміряв до граючої руки.

Відносно ударної партії зазначимо, що, як і в самбі, сурдо виконує остинато на сильній долі, що підкреслює ритмічний малюнок. Малюнок клаве звучить дуже схоже на два-три чи три-два сон клаві кубинських стилів, таких як мамбо, але відрізняється тим, що сторона «два» клаві відсунута восьмою нотою. Також важливим у ударній секції для боса-нови є кабаса, яка грає стійкий малюнок шістнадцятих нот. Ці партії легко адаптуються до ударної установки, що робить босанову досить популярним бразильським стилем барабанщиків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Bossanova. https://en.m.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova
2. Castro, Ruy (transl. by Lysa Salsbury). Bossa Nova: The Story of the Brazilian Music That Seduced the World. 2000. A Capella Books, an imprint of Chicago Review Press, Inc. Chicago : A Cappella, 2000. 372 p.
3. McCann, Bryan (2007). Blues and Samba: Another Side of Bossa Nova History". *Luso-Brazilian Review*. 44 (2): 21– 49.
4. What is bossa nova? Musician Paulo Bittencourt tells the story. https://medium.com/@free.thinker/the-history-of-bossa-nova-5b003a0c6429
5. Zahner, Kevin. Bossa Nova beat for drum set. *Drum beats, Drum lessons, uncategorized*. https://rhythmnotes.net/bossa-nova-drum-beats/

ГО ШИЖУН,
здобувач другого ступеня вищої освіти;
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»;
Галина НІКОЛАЇ
доктор педагогічних наук, професор.

СТИЛІЗАЦІЯ ЯК ЗАСІБ СУЧАСНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КИТАЙСЬКОЇ ХОРЕОГРАФІЇ

Анотація. Метою публікації стало висвітлення теоретичних основ сучасної інтерпретації традиційної китайської хореографії, зокрема такого її засобу як стилізація. Репрезентовано історію розвитку придворного танцю в епоху Тан. Схарактеризовано особливості його стилізації і збагачення лексики елементами сучасної хореографії.

Ключові слова: інтерпретація, стилізація традиційної китайської хореографії, епоха Тан, придворний танець, сучасна хореографія.

Guo Shirong. Stylization as a means of contemporary interpretation of traditional Chinese choreography

Abstract. The purpose of the publication was to highlight the theoretical foundations of the modern interpretation of traditional Chinese choreography, in particular such a tool as stylization. The history of court dance development in the

Tang era is represented. Features of its stylization and enrichment of vocabulary with elements of modern choreography are characterized.

Key words: interpretation, stylization of traditional Chinese choreography, Tang era, court dance, modern choreography

Актуальність дослідження. На початку нового тисячоліття, як і в інших видах і жанрах мистецтва, в хореографії панує постмодернізм, однією з характерних ознак котрого стає видовищність на базі використання новітніх технологій, як от: комп'ютерна анімація, лазерна сценографія, панорамні декорації в поєднанні з відео-зображенням тощо. Китайська танцювальна індустрія активно використовує означені технології. Проте крім них хореографії Піднебесної сьогодні також є властивим взаємопроникнення стилів, жанрів і форм, важливим складником якого вважаємо стилізацію. Остання виступає в хореології як самостійна наукова проблема, що й зумовлює актуальність наших розвідок.

Огляд літератури. У XXI столітті завдяки появі в закладах вищої освіти України значної кількості здобувачів із Китайської народної республіки помітно збільшується кількість наукових компаративних розвідок з хореології. Так, А. Максименко (2014) здійснює дискурс з історії розвитку хореографічної освіти в Китаї. У свою чергу, Т. Павлюк (2020) звертає увагу такі соціокультурні практики у КНР, як бальна хореографія, а Я. Сісі (2018) здійснює науковий екскурс стосовно міфопоетичної символіки лотоса в хореографічній культурі Китаю. Наукові розвідки щодо традицій народного танцю в КНР здійснює Чжан Гомінь (2019), а методику опанування майбутніми вчителями музики і хореографії національних мистецьких традицій розробляє Чжан Юй (2021).

Метою наших розвідок стало висвітлення теоретичних основ стилізації як засобу сучасної інтерпретації традиційної китайської хореографії.

Виклад основного матеріалу. Серед витоків становлення нового китайського класичного танцю слід згадати танцювальні традиції другої половини першого тисячоліття. Саме в епоху Тан (618–907) відбувається інтенсифікація ритуальних і соціальних функцій танцю. Розширення культурних зв'язків Піднебесної із сусідніми країнами, особливо з Індією, стало ще одним фактором розвитку танцювального мистецтва Китаю.

Філософсько-естетичні й духовні початки традиційного китайського танцю слід пошукувати в трьох основних релігіях Китаю – даосизмі, конфуціанстві та буддизмі. Саме вони зумовлюють три основні постулати танцювального мистецтва: цзин – концентрація, ци – вияв енергії і Шень – дух (Чжан Гомінь, 2019).

Зауважимо також, що за старокитайською дуалістичною концепцією світу останній складається з двох початків – жіночого Інь (темного і водночас слабкого й ніжного) і чоловічого Янь (світлого, сильного та енергійного). Тому природним стає подальший розвиток основних естетичних принципів хореографії саме згідно цієї концепції, претендуючи

на розкриття в танці цілісної картини буття. Саме тому в епоху Тан активно модифікуються такі стародавні танці епохи Чжоу, як цивільні «вень у», де збільшується питома вага жіночих танців, та військові, чоловічі «у у». В подальшому танці стали класифікуватися за такими групами, як «цзянь у» (жваві, енергійні), «ма у» (танці з кіньми), а також «жуань у» (м'які, ніжні), «цзи у» (танці ієрогліфів), «хуа у» (танці квітів) тощо (Ткаченко, 2023).

Окремо слід зупинитись на пластично-рухових особливостях танцювального мистецтва Піднебесної, коли рухи організовані в просторі по спіралі й колу, котре в китайській культурі символізує гармонію. Крім того, китайському танцеві притаманні також «специфічне підкреслення рухів рук і положень пальців, а також координація очей і рук» (Чжан Гомінь, 2019: 83). У контексті проблематики наших розвідок наголосимо, що в танцях «хуа у» та «ма у» з ускладненням в них елементів символіки в епоху Тан слід пошукувати початки стилізації.

Чітке визначення поняття «стилізація» можемо знайти в академічному словнику української мови: «Надання творові мистецтва характерних рис якого-небудь стилю, особливостей чиєїсь творчої манери» (Словник, 1978: 669). Мистецтвознавці вважають, що феномен стилізації полягає в «доцільному відтворенні характеристик певного стилю в іншому стильовому контексті» (Шип, 2023 : 98). Отже, стилізація завжди завбачає зіставлення двох або більше стилів. Потрібно враховувати, що зазвичай один із стилів «сприймається як власний стиль автора (персональний чи колективний)» (там само), а стилі, які імітуються, сприймається як «чужі», «донорські» (там само).

У теорії мистецтва балетмейстера деякі хореологі виділяють три ступені стилізації (обробки) фольклорного танцю. Перший з них є поверховою стилізацією, другий – аранжувальний, третій – авторський (Кривохижа, 2006). У цьому контексті народно-сценічний танець є спробою глибокої стилізації фольклорного танцю. Видозміненням підпадає не тільки лексика, а й форма; відбувається збагачення драматургії, з'являється розгорнутий авторський сюжет, що вигаданий балетмейстером.

Зауважимо, що сьогодні в Україні процес стилізації народного танцю рідко асоціюється з його академізацією, як було прийнято у XX столітті. Українські науковці-хореографи (Бернадська Д.П., Гутник І.М., Грек В.А., Плахотнюк та ін.) пошукують засоби стилізації народного танцю, серед яких: народні ігрові елементи, Імпровізація, віртуозна техніка, акробатичні трюки тощо. Тепер стилізація, як правило, стосується процесу надання народно-сценічному танцю рис сучасних напрямків хореографічного мистецтва.

Отже, оскільки сучасна хореографія має широкий спектр напрямків і стилів, використання їх засобів та лексики в стилізації традиційних китайських танців є вельми різноманітним. Можна обирати танцювальну техніку таких стилів, як модерн, джаз-фольк, контемпорарі, на базі яких буде здійснюватиметься видозміна танцювальних рухів. На нашу думку, ключова

ідея філософії сучасного танцю – свобода самовираження – стає основною для інтеграції сучасної хореографічної лексики з елементами традиційного китайського танця.

Висновки.

Серед концептуальних основ танцювального мистецтва Китаю три основні постулати – шень (дух), цзин (концентрація), ци (вияв енергії), – про які не слід забувати в процесі стилізації традиційної хореографії.

Початки використання стилізації в хореографічному мистецтві Піднебесної слід пошукувати в придворному танці епохи Тан.

Поєднання стародавнього танцю часів династії Тан і сучасного китайського танцю може принести нову життєдайну силу та інновації в розвиток танцювального мистецтва, що у будемо намагатись втілити в нашій композиції.

Література

Гутник І. (2019) М. Стилізація у професійному народному хореографічному мистецтві сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, №2, с. 356–360

Кривохижа А. (2006). *Гармонія танцю*: навчально-методичний посібник з викладання курсу «Мистецтво балетмейстера» для хореографічних відділень педагогічних університетів. Кіровоград: РВЦ КДПУ ім. Винниченка.

Максименко А. (2014) Хореографічна освіта в Китаї: традиції та сучасність. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання, № 1–2*, с. 105–113.

Павлюк Т. (2020) Бальна хореографія у КНР як соціокультурна практика. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, № VIII (40). С. 15–19.

Сісі Я. (2018) Міфопоетична символіка лотоса в хореографічній культурі Китаю. Танцювальні студії. Вип. 2. С. 52–60.

Словник української мови: в 11 томах (1978). — Том 9 URL: https://sum.in.ua/s/stylizacija

Ткаченко І. (2023) Танцювальне мистецтво Китаю: історико-теоретичний екскурс. *Сучасна мистецька освіта: теоретико-практичний дискурс*. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 269 – 295. URL: http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/view/319/8700/18167-1

Чжан Гомінь (2019). Традиції народного танцю в Китайській Народній Республіц. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах, № 67. С. 82–86.

Чжан Юй. **(**2021**)** Методика засвоєння національних мистецьких традицій у процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музики і хореографії : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.02. Суми.

Шип С. (2023) *Теорія художніх стилів: монографія*. Суми

Єлизавета НЕБЕЩУК,

здобувачка першого (бакалаврського) рівня вищої освіти;
Міжнародний гуманітарний університет
Науковий керівник: Тетяна КАПЛУН
кандидат мистецтвознавства, доцент

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ БАЛАДИ

Балада (від іт. ballare – танцювати) – музичний та літературний жанр розповідного характеру; невеликий за розміром твір фольклорного походження на легендарну, фантастичну чи історичну тему.

Балада як жанр має стародавнє коріння, початок якого можна віднести до ранніх народних співів та віршів, які передавалися усно з покоління в покоління. Первісно баладою називали танцювальну чи хороводну пісню, пізніше баладами стали називати невеликі віршовані твори з казково-фантастичним сюжетом.

Музична балада та літературна балада – це різні, але споріднені жанри, кожен із яких має свої особливості.

Музична балада – це музичний жанр, що зазвичай має повільний темп і емоційний зміст. Часто містить виразні приспіви, може виконуватися як соло, так і в ансамблі. Більшість найдавніших балад споріднені з колядками, веснянками, купальськими, побутовими й хороводними піснями і присвячені метаморфозі людини – перетворення її на рослини, тварин, птахів («Роса – дівчини сльоза», «Невістка стає тополею»).

Літературна балада – це поетичний жанр, який поєднує в собі елементи епосу та лірики. Літературні балади зазвичай мають римовану форму та розповідають історії, можуть охоплювати різноманітні теми – від фольклорних легенд до особистих переживань. Як літературний жанр балада виникла в середньовіччі на матеріалі усної народної творчості, що відображала давні вірування людини в надприродні сили, дивні перетворення тощо.

Обидва жанри можуть розповідати історії та виражати глибокі емоції. Музичні балади часто черпають натхнення з літературних балад, перетворюючи поетичні тексти на мелодії.

Основні риси балади

1) *Наративність та сюжетність*. Однією з ключових особливостей балади є наративність. Вона розповідає історії, часто зі складними сюжетами та персонажами. Балади можуть бути співані або написані у віршах, але завжди передають сюжетні події.

2) *Музичні аспекти балади*. Часто супроводжуються музикою, яка допомагає підкреслити емоційну силу тексту. Мелодії балад можуть бути м’якими і лагідними або динамічними та потужними, в залежності від того, яку емоцію хоче виразити автор.

3) *Емоційна насиченість*. Баладам притаманна висока емоційність. Зазвичай у творі виражаються глибокі почуття, такі як любов, втрата, туга, радість або ностальгія. Вони здатні створювати емоційний зв’язок зі слухачем або читачем, іноді залишаючи сильне враження.

4) *Варіативність тематики*. Тематика може бути дуже різноманітною. Від романтичних історій до балад про пригоди, війну чи соціальні питання, цей жанр має широкий спектр можливостей для виразу. Як правило, за сюжетом балади мають сумно-ефектну подію: вбивство, отруєння, помста. Балада не дає конкретних імен і обставин, для неї головне не подія, а почуття, які вона збуджує, змушуючи нас співпереживати трагічній долі тих, що постраждали безвинно.

Особливе місце в історії музичної балади має джазова балада, яка також передає глибокі почуття. Джазова балада виконується в повільному темпі, музиканти використовують динаміку та нюанси, щоб передати різні емоції. Балада може поєднувати елементи імпровізації, що є характерним для джазу, з мелодійними лініями і гармоніями, які підкреслюють атмосферу твору. Музиканти імпровізують в межах мелодії, додаючи свої унікальні елементи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Балада та її особливості. URL: https://dovidka.biz.ua/osoblivosti-baladi-yak-zhanru/ (дата звернення 8.10.24).

2. Основні риси балади. URL: https://travelinstyle.com.ua/scho-take-balada/ (дата звернення 8.10.24).

Руфіна ДОБРОВОЛЬСЬКА
Вінницький державний педагогічний університет
імені Михайла Коцюбинського

РЕТРОСПЕКТИВНИЙ АНАЛІЗ МУЗИКОТЕРАПЕВТИЧНОЇ ОСВІТИ В США

Кілька дослідницьких публікацій документують початок розвитку музичної терапії в Сполучених Штатах. Вони включають: обговорення практики музичної терапії в Америці дев'ятнадцятого століття [1, 3], біографічні нариси піонерів музичної терапії [2], практику в Нью-Йорку в тридцятих роках [4, 5], історичне формування Національної асоціації музичної терапії, перша журнальна література «Journal of Music Therapy» [9] і, що найбільше стосується цього розділу, повний огляд того, що призвело до формування освітніх і навчальних програм музичної терапії у п'ятдесяті роки XX століття [6].

Навчання музичній терапії розпочалося в Сполучених Штатах з окремих курсів, перші з яких були проведені у 1919 році в Колумбійському університеті та до 1926 року, коли перейшли у серію курсів. Розробка перших університетських програм розпочалася у штаті Мічиган 1944 року, у Тихоокеанському коледжі Каліфорнії 1947 року, у Канзаському університеті 1948 року та у коледжі Алверно, штат Вісконсін 1948 року, сприяли прийняттю навчальної програми NAMT у 1952 році.

Музиканти Маргарет Андерсон, а потім Іза Мод Ільсен використовували музику для лікування канадських солдатів, котрі страждали на те, що ми сьогодні назвали б посттравматичним стресовим розладом, викладали початкову курсову роботу в 1919 році в Колумбійському університеті в Нью-Йорку. Ці курси, були зосереджені на розумінні психофізіологічних реакцій на музику, для того, щоб застосувати цю інформацію, при використанні впливу музики на пацієнтів лікарень.

Подальше навчання музикотерапії було розпочато в 1940-х роках, головним чином у відповідь на підготовку волонтерів для шпиталів, які використовували музику з ветеранами війни.

Ці освітні зусилля розвивалися через курси в коледжах, курси в лікарнях і курси під егідою відповідних музичних організацій.

Наприклад, у Вестмінстерському коледжі в Прінстоні, штат Нью-Джерсі, були запропоновані лекції та практикум під назвою «Принципи та практика музичної терапії в нейропсихіатричній лікарні», з метою підтримки навчання волонтерів лікарняної музики, які планують і презентують музичні програми в сусідньому Центрі ветеранів (Адміністративна лікарня в Ліоні, Нью-Джерсі).

Подібним чином державні лікарні, такі як в Маунт-Плезант (штат Айова), та в Агню (Каліфорнія), надавали курсові роботи (тобто психопатологія, психіатрія, психотерапія, спеціалізована терапія для психіатричних пацієнтів) для музичних волонтерів, щоб диригувати музичним ансамблем і навчати пацієнтів сприйняттю музики, теорію музики та вокально-інструментальну техніку.

Такі організації, як «Музичне керівництво», на чолі з Артуром Флаглером Фульцом і Національний фонд музичної терапії, котрий очолювала Харрієт Сеймур, також проводили навчальні курси. Фульц викладав в Бостонській школі ерготерапії в 1948 році, а Сеймур викладала в Steinway Hall в Нью-Йорку в 1941-1944 роках, використовуючи власний розроблений курс «Навчальний курс з використання та практики музичної терапії» [5], опублікований у 1944 році.

У доповнення до ідей цих організацій, про важливість навчання почали дискутувати інші: Національна асоціація вчителів музики (MTNA), Національна асоціація музичних шкіл (NASM) і Національна конференція викладачів музики (MENC). У 1946 році MTNA і MENC, сформували спільні підкомітети, а саме Комітет функціональних аспектів музики в лікарнях (MENC) і Комітет з музики в терапії (MTNA), очолюваний Роєм Андервудом, який розпочав програму музичної терапії в штаті Мічиган, двома роками раніше. Попередня роль музикантів у лікарнях, як артистів почала змінюватися, оскільки «зростало усвідомлення ефективності музики у зміні станів настрою та впливу на зміну поведінки» [6, с. 6].

Розробка перших університетських програм наприкінці сорокових і на початку п’ятдесятих років, була міждисциплінарною, заохоченою такими діячами, як доктор Рудольф Драйкурс, австрійський психіатр, доктор Айра

Альтшулер, американський психіатр, доктор Карл Меннінгер, директор відомого фонду Менінгера та д-р Е. Тайєр Гастон, музичний педагог і психолог. Будучи піонерами в цій галузі, факультети музичної терапії навчалися іншим професіям, як правило, музичній освіті чи виконавству.

Перша програма музичної терапії в Сполучених Штатах, була заснована в Мічиганському державному університеті в 1944 році під керівництвом Роя Андервуда. Згодом з'явились інші.

Програма бакалаврату в коледжі Алверно в Мілуокі, штат Вісконсін, заснована в 1948 році під керівництвом сестри Ксаверії. Вона включала три семестри теорії музичної терапії та завершувалася дев'ятимісячним періодом навчання. Програма бакалаврату в Чиказькому музичному коледжі, очолювана Естер Гетц Гілланланд, та на відміну від інших програм, закликала студента дивитися «на власні особистні проблеми», як на джерело «терапевтичної ефективності» [6, с. 61]. Це навчання, включало: психологію музики, вплив музики на поведінку та теорію, а також практику музичної терапії, на додаток до широкої загальної освіти.

Ранні університетські програми проводилися на рівні бакалаврату, за винятком академічної програми в університеті Канзасу, під керівництвом доктора Е. Тайєра Гастона. Ця програма почалася з курсів психології музики та впливу музики на поведінку, курсів, які залишалися основою схваленої бакалаврської програми NAMT у 1952 році та продовжилися до сімдесятих років.

У 1948 році Канзаський університет запропонував дипломну програму з 27 кредитами магістра музичної освіти з функціональної музики, яка також включала вивчення організації шкільної музики, музики в суспільстві та патологічної психології. Студенти Канзаського університету, пройшли шестимісячне стажування в Зимовому шпиталі ветеранів в Топеці, штат Канзас, під клінічним керівництвом Дональда Е. Мішеля та адміністративним наглядом доктора Карла Меннінгера. Студенти, які навчались за цією програмою, мали ступінь з музики з додатковими знаннями з біологічних наук, соціології та загальної психології. Е. Тайєр Гастон, провідний фахівець музичної терапії в п'ятдесятих роках, викладав в Канзаському університеті, був музикантом, а також педагогом-психологом. У його ранніх роботах представлені принципи музичної терапії, які залишаються фундаментальними донині [8], прогнозуючи подальші сучасні роботи про роль музики в контексті нейробіології, мультикультуралізму та естетики [7].

Ванда Латом, яка пройшла навчання в Канзаському університеті, організувала першу програму на північному сході, в 1970 році в Монтклерському державному коледжі (нині Монтклерський державний університет), Монтклер, Нью-Джерсі. Штат Монтклер, виявився ідеальним місцем для музичної терапії, приймаючи студентів у академічно потужну спільноту коледжу з надзвичайно талановитим музичним факультетом із Нью-Йорка. Крім сусідніх лікарень, шкіл і будинків престарілих, до закладів, в яких проводились клінічні роботи, входила лікарня Оверлук, нині

лікарняний центр округу Ессекс, яка тоді була відома як одна з найпрогресивніших терапевтичних спільнот у Сполучених Штатах.

У 1961 році Брасуелл запропонував п'ятирічний навчальний план музичної терапії, який давав би студентам достатньо часу для розвитку музичних навичок, а також базові курси з соціології та того, що ми сьогодні знаємо як групову динаміку.

Ці останні курси соціальних наук були розроблені в очікуванні соціальної реструктуризації психіатричних закладів та передбачуваних потреб у клінічній практиці.

Сьогодні, як і в минулому, змінюється психічне здоров'я. Соціальні служби та освітні заклади служать для прогнозування різних потреб у клінічній практиці, з часом – потреб у освіті та навчанні музичної терапії.

Розвиток навчальних програм музичної терапії відбувався під егідою двох незалежних музичних терапевтичних організацій – Національної асоціації музичної терапії (заснована у 1950 році) та Американської асоціації музичної терапії (створена у 1971 році). На час заснування AAMT багато музичних терапевтів, здавалося, асоціювали дві різні організації з різними клінічними перспективами: NAMT як поведінкову, а AAMT як гуманістичну. Проте, організації складаються з спеціалістів клінічної практики з різними поглядами, деякі з яких належали до обох організацій і брали активну учать в них. Протягом багаторічної праці багато хто зрозумів, що всі вони ближчі за духом, ніж вважалось раніше. Будучи дотичними до відносно невеликої професії, вони почали зближуватися, що, зрештою, призвело до стандартизації 7 освітніх програм AAMT, під спільним патронажем з 66 програмами NAMT.

ЛІТЕРАТУРА

1. Davis, W. B. (1987). Music therapy in 19th-century America. Journal of Music Therapy, 24, 76-87.

2. Davis, W. B. (1993). Keeping the dream alive: Profiles of three early twentieth-century music therapists. Journal of Music Therapy, 30, 34-45.

3. Davis, W. B. (1996). An instruction course in the use and practice of musical therapy: The first handbook of music therapy clinical practice. Journal of Music Therapy, 33:1, 34-46.

4. Davis, W. B. (1997). Music therapy practice in New York City: A report from a panel of experts, March 17, 1937. Journal of Music Therapy, 34, 68-81.

5. Davis, W. B. (1999). Information sharing: The American Music Therapy Association: An inventory of records. Music Therapy Perspectives, 17:2, 99-100.

6. de L'Etoile, S. (2000). The history of the undergraduate curriculum in music therapy. Journal of Music Therapy, 37:1, 51-71.

7. Gaston, E. T. (1964). Developments in the training of music therapists. Journal of Music Therapy, 7:4, 148-50.

8. Gaston, E. T. (Ed.). (1968). Music in therapy. New York: Macmillan.

9. Solomon, A. (1993). A history of the Journal of Music Therapy: The first decade (1964-1973). Journal of Music Therapy 30, 3-33.

Viacheslav DASHKOVSKYI,
professor;
A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

CONCERT AND PERFORMING ACTIVITY AS A CONDITION FOR SELF-EXPRESSION OF FUTURE PIANO TEACHERS

Contemporary artistic pedagogy faces the necessity of creating favorable conditions for the professional and creative development of future piano teachers who possess creative thinking and the ability for innovative activity. This involves expanding opportunities for artistic self-expression, particularly through engaging students in concert performance activities.

The foundations of the problem of creative development can be traced in the existential-humanistic views of Albert Camus [1] and Jean-Paul Sartre [4], who emphasize the uniqueness of each individual and their intrinsic need for personal growth and self-actualization. Ideas regarding the significance of creative self-expression are also explored in humanistic psychology, as seen in the works of Abraham Maslow [3] and Carl Rogers [4].

In the training of future piano teachers, engagement in creative self-expression and enhancement of performance skills occurs most intensively in the context of public performances, which provide students with a unique opportunity to identify and showcase their artistic and creative potential. A wide range of public performances offers aspiring musicians invaluable experience in a fundamental aspect of professionalism: performing before an audience. Public appearances represent a distinctive form of musical activity that helps to reveal musical talents, foster the dynamics of students' development, and cultivate stage presence, creative imagination, emotional sensitivity, and artistry.

Concert performances, festivals, competitions, and other forms of artistic activity broaden the boundaries of the familiar, awaken students' initiative, and enhance their ability to perceive the artistic and aesthetic values of musical art.

Let us consider the specifics of training and the characteristics of concert performance activities for future bachelors of musical arts. Public performances encompass all forms of execution in the presence of one or more listeners, which means that each student participates in such events during academic concerts, examinations, assessments, departmental auditions, festivals, competitions, and more. These performances undoubtedly provide significant benefits, as they serve not only an educational purpose but also a developmental function. They awaken intellectual, volitional, and emotional energy in students, foster a spirit of competition, and help shape character along with a range of essential life qualities. Concert performance activities are undoubtedly the foundation of creative self-expression for future piano teachers.

Thus, concert performance activities are an integral part of the system of musical-aesthetic education and the professional-creative development of future piano teachers. The assimilation and transmission of the values of musical art during these performances contribute to the development of both performers' and listeners' skills in perceiving and evaluating music from an artistic perspective. This, without a doubt, is a crucial means of shaping the musical-aesthetic culture of future professionals and fostering their engagement in creative self-expression.

LIST OF REFERENCES

1. Camus A. Le Mythe de Sisyphe. Paris: Editions Gallimard, 1999. 125 p. https://www.anthropomada.com/bibliotheque/CAMUS-Le-mythe-de-sisyphe.pdf.

2. Maslow A. H. Toward a psychology of being. New York : J. Wiley & Sons, 1998. 320 p.

3. Rogers C. R. Some Thoughts Regarding the Current Philosophy of the Behavioral Sciences. *Journal of Humanistic Psychology*, 1965. № 5(2). P. 182-194. https://doi.org/10.1177/002216786500500207

4. Sartre J.-P. L'Être et le Néant. Essai d'ontologie phénoménologique. Paris : Gallimard, 1976. 70 p. https://www.bard.edu/library/arendt/pdfs/Sartre-Neant.pdf

Юлія ЯКИМЕНКО,
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського

ЕЛЕМЕНТАРНЕ МУЗИКУВАННЯ ТА РУХ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ШЛЯХ ВСЕБІЧНОГО РОЗВИТКУ ДИТИНИ

В сучасному світі існує величезна кількість різноманітних розвиваючих методик, які мають на меті виховати всебічно розвинену особистість, тому активно використовуються педагогами у закладах дошкільної освіти, школах та дитячих центрах розвитку. Але саме елементарне музикування та імпровізація за системою Карла Орфа здатне закласти величезний потенціал для подальшого музичного виховання дитини, для розвитку її особистості, підтримання її цілісності, поліпшення контакту із собою і світом. Адже світ функціонує, як єдина система. Усе в ньому тісно пов'язане між собою. Так само функціонує і людина. Як єдине ціле. Неможливо відокремити відчуття від почуттів, знання від навичок, мовлення від голосу [1]. Звучати і рухатись властиве всьому живому на Землі.

Так само і в світі елементарного музикування усе функціонує як єдине ціле: дитина одночасно виступає слухачем, виконавцем та творцем музики. Народження музики відбувається в русі: від простого відтворення – до творчої, продукуючої, креативної діяльності. Адже сама система музичного виховання Карла Орфа базується на поєднанні та тісному взаємозв'язку музики, слова і руху.

Науково доведено, що музикування, гра на музичному інструменті, є однією з найефективніших форм тренування мозку [2]. Але навчитися грати на музичному інструменті, приміром, на фортепіано, флейті, гітарі тощо, не так легко. А ось елементарне музикування можна легко використовувати в роботі з усіма віковими категоріями, і що найважливіше – з дітьми наймолодшого віку.

В концепції Карла Орфа поняття "елементарний" розглядається не як "примітивний", а як "елемент", як те, що розкладається на дрібні деталі. І саме елементарні музичні інструменти влаштовані так, що вони розбираються на окремі частини, розкладаються на елементи, завдяки чому заграти на них може навіть маленька дитина. Крім того, індивідуальна й ансамблева гра та імпровізаційна діяльність в процесі елементарного музикування приховує в собі величезні музично-терапевтичні резерви. У вільному просторі імпровізації, за відсутності будь-яких оціночних суджень, сучасні діти можуть вільно виражати свої почуття, страхи та переживання через музику.

В процесі елементарного музикування, яке невід'ємно пов'язане з рухом, у дітей розвиваються не лише музичні здібності, а й відчуття часу і простору, вміння фантазувати, навички роботи в команді, лідерські якості, емоційний інтелект, відповідальність. Окрім цього, елементарне музикування є найкращим методом формування довільності таких пізнавальних процесів, як сприйняття, мислення, пам'ять, уява, увага.

Щоб виховати творчу особистість, необхідно розвивати творчий потенціал дитини, плекати творчі здібності, бо це буде корисним не тільки в процесі музикування. Творча людина діє не по інструкції, їй не потрібні чужі судження, вона має внутрішню свободу, шукає, пропонує, відкриває, продукує. Все це можливо виховати в дитині за умови правильно організованих занять з елементарного музикування за системою Карла Орфа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Якименко Ю. І. Орф-педагогіка: інтеграція музичного мистецтва з іншими навчальними дисциплінами / Учитель початкової школи/: науково-методичний журнал. – №2, 2020. – с. 14-17.

2. Підготовка майбутнього учителя початкової школи до інтегрованого викладання мистецьких дисциплін : Колективна монографія. Вінниця, 2021. 246с.

3. Орф-підхід у розвитку креативності: шляхи інтеграції в сучасну мистецьку освіту: зб. матеріалів ІІ Міжнародної науково-практичної конференції. 17 березня 2019 року, м.Київ / за аг.редакцією К.В.Завалко. – Чернігів: ПАТ «ПВК» Десна», 2019 - 68с.

4. Завалко К.В., Музична педагогіка: інноваційно-психологічний аспект / К. В. Завалко. Навчально-метод. посібник – К.: ЦУЛ, 2020. – 181 с.

Ніна БЕГАС,
Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського

ФОЛЬКЛОРНА СПАДЩИНА ПОДІЛЛЯ ЗИМОВОЇ КАЛЕНДАРНОЇ ОБРЯДОВОСТІ ЯК ОСНОВА НАЦІОНАЛЬНИХ МИСТЕЦЬКИХ ЦІННОСТЕЙ

Духовна культура українців – це той скарб, який ми несемо від покоління до покоління і оберігаємо як святиню, передаючи нашим дітям. В умовах війни кожен із нас ще більше усвідомив про важливість збереження української культури та тих традицій, які ще жили кілька десятків років тому, а саме пісенний фольклор, не як сценічний варіант, а спосіб життя наших предків. Це той нерозривний зв'язок поколінь від давніх часів до сьогодення.

Щоб пізнати основи старосвітських українських свят, сліди яких криються в темрявах української старовини, належало б дослідити етнокультурні первні, що склалися на ці свята. Основні задатки цих свят переходили свою культурно-історичну еволюцію, укладалися в культурні верстви, зберігаючи своє коріння з давніх часів доби палеоліту, мезоліту.

Найбільшими популярним народними святами зимової календарної обрядовості є Коляда, Різдво, Щедрий Вечір. Фольклор зберіг цікаві архаїчні пісенні описи, пов’язані з Різдвом-Колядою. Давні сюжети оспівуються у народних піснях зимової календарної обрядовості, які збереглись до наших часів – колядках та щедрівках.

Колядки – зимові пісні, призначені господарю, господині, хлопцеві, дівчині, дитині. З такого різновиду та кількості звернень до конкретної особи яскраво прослідковується ціннісний концепт родинних стосунків та поваги [1, с. 144].

Із спогадів старожилів, записаних під час етнографічних експедицій, пригадуємо: «Колядувати та щедрувати ходили гуртом. Навіть були окремі ватаги: хлопці йдуть окремо, дівчата окремо, дорослі окремо, діти також. Найвеселіше було, коли господарі пригощали варениками, а дівати їх були нікуди і хлопці запихали їх просто у кишені, а морози тоді були такі сильні, що допоки додому прийдеш, всі вареники у кишенях і позамерзають» [2].

Відомий дослідник народної творчості Ю. Федькович зазначив: «співаючи пісень про Ко-Ладу, які перейшли до нас із давніх часів, ми повинні поважати, бо так роблять усі чесні народи, аби свою старовіччину не забути» [3, с. 7].

Щедрівка - слово українського походження, це щедрі побажання рідним і близьким, щедре частування гостей і в давнину виконувались навесні.

В найдавніших текстах відображено світоглядні уявлення наших пращурів про створення світу та його першопочатки. Основними образами у

творах цієї групи виступають море, острів-камінь, світове дерево, птахи, три сили світу — сонце, місяць, дощ тощо [4, с. 69].

Заграло море в неділю рано, Дажбоже.(звучить після кожного рядка)
А на тім морі сосниця стоїть, на тій сосонці три голубоньки.
Три голубоньки радоньку радять, радоньку радять як світ сновати.
Що перший голуб в море упірнав, виніс він з моря золотий камінь.
Що другий голуб в море упірнав, виніс він з моря сріблянний камінь.
Що третій голуб в море упірнав, виніс він з моря мідяний камінь.
Що з золотого сонце постало, а з срібляного місяць зродився.
А з мідяного зірки постали. Так нам сталося ясне небонько, Дажбоже. [5, с. 74].

Серед найпопулярніших родинних персонажей, який оспівується у колядках та щедрівках – це господар. Отримавши дозвіл від господаря, починали щедрувати. До прикладу, у щедрівці записаній на Вінниччині, с. Маянів, Тиврівського р-н., прослідковуємо звернення до господаря, з повагою та шаною:

«Не прогнівайся, пане господарю,
Я до тебе йду-йду,
Застеляй столи тонким білим обрусом,
Бо й буде в тебе Ясен Світ за столом.
Ой де узялись тріє-тріє три царі.
Ой всі ж три вони Богу миру мирували.
Ой а перший цар кадильницю готує.
Ой а другий цар свічу ясну готує.
Ой а третій цар золотую квітку дарує.
Ой то не квітка, то світлеє Різдво,
Ой щоби було всьому миру радісно [6]

Прояв поваги та шанобливого ставлення до господаря прослідковується і в інших прикладах у власнодосліджених пісенних зразках зимової календарної обрядовості:

«Прилетіла ластівочка сіла собі край віконця,
Тай начала щебетати, господаря викликати.
Вийди-вийди пан господар, подивися на кошару,
Баранчики круторожкі вибрикають по дорожці.
А ягнички-карнаушки вашим дочкам на кожушки! [6]

Відіграє важливу роль соціально-психологічний вимір – зв’язки між учасниками-щедрувальниками та господарями, соціокультурні аспекти впровадження пісенних звичаїв та традицій, шляхом віншування, живе спілкування із додаванням співу, можливо навіть і гри на інструментах, адже досить часто пісні супроводжувались народними, музичними інструментами: бубон, скрипка, сопілка, козобас, тощо.

Звернення із віншувальним характером не лише до господаря, а й до його дітей прослідковуємо і ще в одній автентичній щедрівці із Донеччини, с. Новомиколаївка, Слов'янського р-н.: «Защебетала, гей ластівонька»: «до господаря так промовляла: сини у тебе сильні та дужі, дочки у тебе, як красні ружі», що вказує на велику повагу та високо-інтелектуальний етикет між українцями.

Защебетала, гей ластівочка:
На щедрий вечір, на добрий вечір! (повтор після кожної стрічки)
До господаря так промовляла:
Сини у тебе сильні та дужі,
Доньки у тебе, як красні ружі,
Столи у тебе все із дубочку,
На них голубці та ще й квасочку.
Тебе віншуєм із Новим роком,
Із Новим роком, на многі літа! [7, с. 68].

Досить спірною згідно жанрової класифікації є щедрівка дівчині: «А в нових сінях помальовано», записана під час фольклорної експедиції у Могилів-Подільському районі, на Вінниччині. Дехто із дослідників відносить її до весільного жанру, проте ми записали її у свідків, які роками виконували цю пісню під час новорічно-різдвяних свят. У ній простежуємо пестливу форму звертань до дівчини, як і в попередніх колядках: «гречная пана», «панна Ганнуся», яка все підготувала до свят, на що вказує назва самої щедрівки: «А в нових сінях помальовано». Комунікативну роль відіграють батьки дівчини, які прийшли до неї, так би мовити «на оглядини». Через те і часто цю щедрівку ототожнюють із весільною піснею: «Прийшов до неї батенько її, прийшла до неї матінка її».

Цікавим є рефрен-приспів: «Ой рано, ой рано вино зелено, зело зелено», який повторюється після кожного куплету і повертає слухача до глибини віків в той період, коли щедрували навесні, адже «зело зелене» взимку малоймовірно може бути.

А в нових сінях помальовано.
Ой, рано, ой рано вино зелено, зело, зелено (повторюється після кожного куплету)
Хто їх малював? Гречная пана.
Гречная панна, панна Ганнуся.
Прийшов до неї батенько її.
Прийшла до неї матінка її [8].

Отже, під час дослідження та розкриття теми: "Фольклорна спадщина Поділля зимової календарної обрядовості як основа національних мистецьких цінностей» ми виявили на власнодосліджених зразках подільської пісенної календарної обрядовості зимового циклу красу та духовність українського народу як втілення величної та мудрої нації, яка

відома на весь світ народними піснями; розкрили значення та різновиди колядок, щедрівок, віншівок; узагальнили знання про традицій та обряди як невід'ємну складову української культури.

На сьогодні існує нагальна потреба у розвитку та вивченні української народної культури не лише через народні пісенні зразки, але й через систему освіти, втілену у програми та навчання, завдяки таким предметам, як: етнопедагогіка, українознавство, етнопсихологія із новими, сучасними проявами для підростаючого покоління. Тому наше завдання передати ці знання та відродити автентичні традицій українців, адже найбагатше і найдуховніше що є у кожної людини, у кожного народу – це його мова, духовність, культура.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лозко Г. С. Українське народознавство. К.: Зодіак-ЕКО, 1995. 368с.
2. Свідчення та запис автора Бегас Н.О., від Боцвіна Сави Терентійовича, 10.09.1926 р.н., с. Маянів, Вінницької області, Тиврівського району.
3. Бегас Н.О., Барцьось В.В., Коваль О.І., Автентичні колядки, щедрівки, віншівки. Вінниця, 2019. 65с.
4. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні : у 3 кн., 6 т.. К. : Обереги, 1994. Кн. 1. Т. 1: Зимовий цикл.
5. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу / Ескіз української міфології /. К.: АТ «Обереги», 1992. 88с.
6. Свідчення та запис автора Бегас Н.О., від Колісніченка Володимира Семеновича, 22.09.1932 р.н., с. Маянів, Вінницької області, Тиврівського району.
7. Народні пісні: записи Л. Єфремової. К.: Наукова думка, 2006. 575с.
8. Свідчення та запис автора Бегас Н.О., від Бегас Лідії Степанівни 05.06.1960 р.н., с. Шендерівка, Вінницької області, Могилів-Подільського району.

Ірина БАРАНОВСЬКА,
кандидат педагогіних наук, доцент;
Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

ФОРМУВАННЯ ПОЛІХУДОЖНЬОЇ ОБІЗНАНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦТВА

Сьогодні в педагогіці компетентнісної парадигми для майбутніх учителів мистецтва найвагомішими є компетентності, що охоплюють поліхудожні аспекти їхньої творчої діяльності.

Сутність поняття «поліхудожня обізнаність» (обізнаний – знаючий, підкований, добре ознайомлений) полягає в здатності сприймати, розуміти, оцінювати культурні, соціальні, естетичні, семіотичні контексти мистецьких творів у всій їх різноманітності. Відтак поліхудожня обізнаність майбутніх учителів мистецтва передбачає не тільки широку мистецьку ерудицію та знання з історії та теорії мистецтв, особливостей художньо-образної мови різних видів мистецтв, а й вміння бачити глибину художніх творів та розуміти, як різні види мистецтв взаємодіють між собою в багатогранному культурному просторі та які культурні контексти їх оточують [1].

Поліхудожня обізнаність – важлива якісна характеристика вчителя мистецтв, яка свідчить про рівень його професійних знань, наявність яких визначає його професійну поведінку та формування професійних якостей; вказує на його власну систему цінностей, світоглядну позицію, самостійність у думках та висновках, відкритість до творчого діалогу та культурного саморозвитку.

Освітній процес підготовки майбутніх учителів мистецтва будується на засадах художнього пізнання та комунікації. Методологічну основу формування поліхудожньої обізнаності здобувачів мистецьких спеціальностей складають культурологічний, риторико-герменевтичний, міждисциплінарний, рефлексивний підходи та низка принципів, зокрема: активізації соціокультурної уяви та рефлексивної свідомості в процесі художньої комунікації, цілеспрямованого впровадження інноваційних ІК-технологій у процес художньо-просвітницької мистецької діяльності, інтеграції контентів дисциплін педагогічного та мистецтвознавчого напрямів, надання інноваційного імпульсу контенту мистецтвознавчих дисциплін, налагодження творчої взаємодії та психологічної підтримки пошуково-методичної активності здобувачів.

Специфіка педагогічної діяльності майбутніх учителів мистецтва пов’язана з творчою роботою над творами мистецтв. Кожен мистецький твір має потужний освітній та світоглядний потенціал, оскільки цілісно відображає життя людини та суспільства. Цілеспрямоване вивчення та застосування символів, знаків, мовних атрибутів різних мистецтв становить комунікативний ресурс для мистецько-педагогічної практики [2, с.500].

Отже, формування поліхудожньої обізнаності майбутніх учителів мистецтва – це результат синергійної взаємодії процесів набуття здобувачами фахових знань та розвитку поліхудожньої свідомості, це складний процес поглибленого пізнання та творчого пошуку художньо-аналітичних, творчо-виконавських умінь задля набуття педагогічної майстерності та досвіду.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барановська І.Г., Мозгальова Н.Г. Поліхудожня освіта майбутніх учителів мистецьких дисциплін:проблеми і перспективи. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької*

освіти, 2019. Вип. 26. *С*. 9 - 15 URL: *https://sj.udu.edu.ua/index.php/tmae/article/view/101/98*

2. Барановська І.Г., Коваль Т.В., Граб О.Д. Формування естетичного світогляду майбутніх учителів музичного мистецтв а як науково-педагогічна проблема. *Наука і техніка сьогодні, 2024. Вип.8 (36). С. 493 -503*

Юлія ДІКЕНШТЕЙН,
здобувачка другого рівня вищої освіти
Міжнародного гуманітарного університету;
науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент Тетянка КАПЛУН

ІННОВАЦІЙНІСТЬ КУЛЬТУРНОГО ТА КОМЕРЦІЙНОГО ВПЛИВУ С. ВАНДЕРА НА МУЗИЧНУ ІНДУСТРІЮ

Музична індустрія завжди потребувала новаторів, творців, які були б здатні змінювати звучання, знаходити нові форми, впливати на суспільні та культурні парадигми. Саме таким виявився Стіві Вандер – вокаліст, відомий своєю винятковою владою над клавішними і ще багатьма інструментами, який став визначальною постаттю у вирі популярної музики. Його інновації не лише змінили підхід до музичного творчості послідовників, а й суттєво вплинули, і навіть, розширили культурний та комерційний аспекти музичної індустрії. Стіві Вандер, руйнуючи стіни між різними жанрами, створив новий, безмежний пласт сучасної музики однаково цікавий представникам протилежних стилістичних напрямів. Його здатність поєднувати соул, фанк, рок, джаз та електроніку не лише дала народження новим музичним жанрам, але й відобразила соціокультурне життя свого часу. Тож, творчість Вандера – це не завжди про кохання. Серед хітів, що ними захоплюються донині, є достатньо прикладів, висвітлюючи соціальні та політичні проблеми. Серед таких творів – «Living for the City», вже згадувана вище, яка розповідає про життя афроамериканців у великих містах, відтворюючи реалії бідності, расової дискримінації та соціальних нерівностей. Індустріальний саунд, який створює автор за допомогою «електроніки» відтворює в уяві слухача дуже влучні образи – непереборність обставин, розпач, депресія – використовуючи при цьому жорсткі ритми та астинатні басові рифи, органічно доповнюючи та ілюструючи зміст поетичного тексту, додаючи композиції характерний «нерв».

Інші – «Higher Ground» або «Heaven Help Us All» - піднімають духовні та соціальні теми, закликаючи до покращення суспільства та змін у політиці. Слід нагадати, що С.Вандер активно підтримував рух за права громадян, виступаючи за рівність та справедливість через свою музику та громадську діяльність не тільки у Сполучених Штатах, а й по всьому світу. У відеозверненні, яке Стіві Вандер зробив під час підступного вторгнення росії в Україну, він, як ініціатор акції «Встань за Україну» закликав до єднання та

зупинення агресії, наголошуючи на тому, що це питання не обмежується конкретними кордонами чи расовими відмінностями. Йому важливо підкреслити, що зло загрожує не тільки одній країні, але й всьому світовому співтовариству. Його пісні стали своєрідним символом та вплинули на свідомість мільйонів людей по всьому світу, сприяючи культурному діалогу.Щодо шаленого комерційного успіху, на тлі загальноговисокотехнологічного сплеску – всеохоплюючої комп'ютеризації, використання синтезаторів, електронних ефектів та виникших з цим новаторських стильових та жанрових ознак – дозволили йому створювати барви, які були революційними для свого часу. Цей аспект дозволив виконавцю рухатись в ногу з часом, постійно оновлюючись, реагувати на суспільство, його нагальні проблеми та через творчість допомагати вирішувати їх.

Треба зазначити, що розмаїття електронних інструментів продиктувало у творчості Вандера ще новий погляд і на аранжування. У піснях «Superstition» чи «Living for the City», він впроваджував елементи фанку, року та електроніки, створюючи унікальний музичний гібрид. Його вміння експериментувати зі звуками та стилістикою суттєво розширило межі самого поняття сучасної музики.

У поєднанні з незабутнім тембром голосу, Стіві Вандер вражає своєю винятковою владою над інструментами та вокалом. Він, як мультиінструменталіст, віртуозно користується клавішними інструментами, особливо електронними різновидами піаніно та синтезаторами. Вокальна техніка співака, подібна можливостям електронного інструменту – чітка, влучна, гнучка – робить його одним із найзначущих виконавців свого покоління. Феномен С.Вандера є внеском у підвищення професійної та технічної майстерності у музичному світі. Стіві Вандер не лише творить музику, але і змінює культурні
стереотипи. Він став представником музичного мультикультурного підходу; єднуючи різноманітні жанри та впливи саме завдяки технологічному прогресу. Його здатність перетинати жанрові межі дозволили йому привернути широку аудиторію та універсалізувати свою музику.

С. Вандер вдало впроваджує свої інновації і в комерційне середовище. Його альбоми продавалися мільйонами копій, що свідчить не лише про його мистецький вплив, а й про комерційний успіх. Його здатність комбінувати мистецтво та комерцію зробила його справжнім лідером музичної індустрії. Ним створено безліч легендарних хітів, таких як «Superstition», «Sir Duke» та «I Just Called to Say I Love You». Ці твори не лише здобули вершини чартів, але й набули статусу класичних (evergreen), принесли своєму творцю прихильність широкої
аудиторії та беззаперечну популярність. Його альбоми, особливо «Songs in the Key of Life» (1976)], «Innervisions» (1973) та «Talking Book» (1972), були високо оцінені критиками та отримали численні нагороди, включаючи премії «Гремі». Його постійна присутність на церемоніях вручення нагород

свідчить про визнання його таланту і популярності. Вміння грати на різних інструментах, включаючи клавіші, гармоніку та ударні, дозволяє йому створювати музику різних стилів, збільшуючи шанси на успіх у різних музичних категоріях. Як ми бачимо, Стіві Вандер завжди випереджав експериментаторів у світі музики. Він один з перших впровадив синтезатори та електронні ефекти в популярну музику, надаючи своїм пісням унікальний та інноваційний звук. Його вражаюча продуктивність в період з 1972 по 1976 рік, коли вийшли такі альбоми, як «Talking Book», «Innervisions», «Fulfillingness' First Finale», та «Songs in the Key of Life», сприяла величезному комерційному успіху. Стіві Вандер зміг зберегти свою актуальність та привабливість для аудиторії протягом різних етапів своєї кар'єри, використовуючи нові тренди та звучання. Він і досі продовжує робити свій внесок у музичну індустрію, а його комерційний успіх свідчить про його неперевершену та унікальну роль в історії музики.

ЛІТЕРАТУРА

1. Lordi E. J. The Meaning of Soul: Black Music and Resilience since the 1960s (Refiguring American Music). Durham: Duke University Press Books, 2020. 268 p.

2. Інтерв'ю (транскрипція) Стіві Вандера Ларі Кінгу. CNN, 2010 р. URL: http://surl.li/rqkmd (дата звернення 12.02.2024)

3. Gulla B. Icons of R&B and Soul: An Encyclopedia of the Artists Who Revolutionized Rhythm. Westport: Greenwood Pub., 2007. 552 p.

4. Guralnick P. Sweet Soul Music. New York: Back Bay Books, 1999. 4

Тетяна КОВАЛЬ,
Оксана ГРАБ
Вінницький державний
педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського

МИСТЕЦТВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В УМОВАХ БЕЗПЕКОВОГО СЕРЕДОВИЩА

У сучасному глобалізованому світі питання актуальності формування національно-культурної ідентичності обумовлено необхідністю осягнення й засвоєння національно-культурних цінностей українського народу, історичної пам'яті, збереження національної аутентичності та традицій. Одним з найбільш ефективних інструментів збереження цієї ідентичності є мистецтво, яке виступає як форма самовираження нації, збереження її культурної спадщини та трансляції цінностей наступним поколінням [3, с. 210].

«…Мистецтво має здатність впливати на свідомість громадян, виховуючи патріотизм та повагу до власної історії…» [5, с. 124]. У періоди політичної та соціальної нестабільності, наприклад під час військових

конфліктів, національна культура повинна стати об'єднуючим фактором для суспільства, допомагаючи зміцнити моральний дух та впевненість у майбутньому. В умовах безпекових загроз, таких як війни, політична нестабільність або інформаційні атаки, питання збереження національної ідентичності набуває особливого значення [2]. Країни стикаються з викликами, що загрожують їх культурним, етнічним та духовним основам, які формують національну самосвідомість.

Саме мистецтво є не лише засобом естетичного самовираження, але й потужний механізм формування національної ідентичності. Національні художні форми, такі як музика, література, живопис, архітектура, танці та театр, виступають як носії культурної пам'яті та ідентичності. Через мистецтво відбувається комунікація між поколіннями, закріплюються цінності та символи, що визначають національну самобутність [3, с. 209].

У кризові періоди мистецтво стає не тільки способом естетичної рефлексії на події, але й важливим інструментом опору. Загрози національній безпеці країни можуть виходити від руйнівного впливу глобалізації і до асиміляції культур, втрати національних традицій та ідентичності. «У таких умовах національні художні традиції набувають нового сенсу, зміцнюючи єдність народу та підтримуючи національний дух…» [4, с. 330]. Українське мистецтво в умовах військових конфліктів виступає важливим елементом "м'якої сили", що сприяє підтриманню духовної та культурної стабільності, стає символом патріотизму, закріплюючи образи національної свободи, боротьби за незалежність і стійкості [1].

Отже, мистецтво відіграє ключову роль у збереженні національної ідентичності в умовах безпекового середовища. Воно виступає як інструмент, що сприяє консолідації нації, підтримці культурної пам'яті та опору зовнішнім впливам. У сучасних умовах глобалізації та зростаючих загроз національній безпеці мистецтво залишається важливою складовою духовної безпеки, сприяючи збереженню та розвитку національних культурних цінностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барановська І.Г., Мозгальова Н.Г. У країну творчості через світ народного мистецтва: навчально-методичний посібник. ВІнниця: ВДПУ, 2011. 134с.

2. Гнатюк О. Прощання з імперією: Українські дискусії про ідентичність. — К.: Дух і Літера, 2005.

3. Коваль Т.В., Граб О.Д. Національне виховання молодших школярів засобами музично-театралізованої діяльності / Т.В. Коваль, О.Д. Граб // Педагогічні науки: теорія та практика. Запоріжжя: Видавничий дім «Гельветика», 2022. № 1 (41). С. 206-212.

4. Коваль Т.В. Психолого-педагогічні особливості використання музичного фольклору в навчально-виховній роботі з молодшими школярами

/ Т.В.Коваль // Науковий журнал «Молодий вчений» №11 (51), Херсон : Видавничий дім «Гельветика», 2017. – С. 329-333.

5. Тодосієнко Н. Л. Формування естетичного сприймання у молодших школярів засобами комплексного використання мистецтва. *Сучасні інформаційні технології та інноваційні методики в підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми.* Київ ; Вінниця, 2016. С. 122-126.

ЛІ СІНЬ,
здобувач другого рівня вищої освіти
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д Ушинського»;
науковий керівник:
доктор педагогічних наук, професор Анатолій МАРТИНЮК

ОБРАЗНІСТЬ ТА МУЗИЧНА СТИЛІСТИКА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА ШУМАНА

Одним із найвищих надбань світового музичного мистецтва XIX століття стала творчість Роберта Шумана. Музика композитора відзеркалює прогресивні тенденції німецької культури 20-40-х років. Вона глибоко відтворює сповнений протиріч дух епохи.

Вболівання за долю людства та свого народу, відчуття тривожних змін у суспільстві, розмаїття художніх концепцій та ідей, а також інші риси творчості Шумана споріднюють його з такими видатними художниками романтиками як Байрон, Гейне, Гюго, Берліоз, Вагнер та інші.

Неосяжний внутрішній світ митця як відзеркалення складних реалій буття суспільства став основною змістовною парадигмою творчості Шумана. В його музичних творах постає узагальнений психологічний портрет сучасника, відтворено історичні події, картини повсякденного життя і чарівний світ природи.

До найвищих надбань творчості Шумана належить його вокальна музика. Вокальна творчість композитора відзеркалює важливу рису його художнього світогляду, а саме тяжіння до взаємозв’язку літературної та музичної образності. Розмаїття засобів вокальної виразності стає підгрунтям для тонкого відтворення лірико-психологічного змісту в творах Шумана. З іншого боку стилістика фортепіанної музики композитора зберігає значущість в інструментальному супроводі.

Важливим джерелом збагачення музичної образності пісень Шумана став його безпосередній зв’язок з широким колом поетів. Самобутній літературний стиль кожного із них наповнив вокальну музику композитора неповторними рисами.

Вокальна музика Шумана вирізняється розмаїттям тем і образів. Найбільш повно в доробку композитора представлена любовна лірика. Окремі твори являють собою ліричні пейзажі («Весняна ніч», «Місячна ніч»

Ейхендорфа). Жанрову палітру вокальної музики Шумана доповнює твір «Відродження поета» на вірші Рейніка, який отримав визначення як фантастичні картинки.

Образна палітра вокальної музики Шумана містить твори, наближені до автентичної пісенної творчості («Недільний день на Рейні», «Народна пісенька» Рюккерта). Поезія Байрона стала підгрунттям для створення вокальної композиції «Із єврейських пісень», яка наповнена сумними роздумами.

Романтика вільного життя стає основною змістовною лінією в творі на вірші Гейбеля («Контрабасист» із пісень на іспанські тексти). Ліричний твір «Бідний Петер» наближений за своєю стилістикою до пісень оповідального змісту. Вокальні твори «Музикант» і «Солдат» на вірші Андерсена отримують у Шумана тлумачення як драматичні сценки з трагедійними інтонаціями.

Вокальні мініатюри Шумана за своєю музичною стилістикою споріднені з німецькими народними піснями. Про це свідчить інтонаційний стрій творів, а також переважання куплетної форми. Ці твори сповнені мелодичної краси та ясності висловлювання, передусім пісні пізнього періоду та балади.

Творча спадщина Шумана становить три збірника романсів, а загалом біля двохсот пісень. Розквіт вокальної творчості Шумана відбувається до 1840 року. Це час написання таких вокальних композицій як: 1) «Коло пісень» на текст «Юнацьких страждань» Гейне; 2) «Мірти» на текст Гете, Рюккерта, Гейне, Байрона, Бьорнса, Мура і Мозена; 3) «Коло пісень» на текст Ейхендорфа; 4) «Любов і життя жінки» на текст Шамісso; 5) «Любов поета» з «Ліричного інтермеццо» Гейне.

Вокальна музика Шумана за своєю образністю та стилістикою наближена до пісенної творчості Шуберта. Ця спорідненість виявляється в глибині та довершеності художніх концепцій, неповторній красі мелодій та гармонічних барв, а понад усе у винятковій художній аурі вокальних композицій.

Музичний стиль Шумана в галузі вокальної творчості вирізняється самобутніми рисами. Важливим джерелом його формування стала романтична поезія, на відміну від поезії доби класицизму у Шуберта. Така парадигма творчості поглибила психологічну складову вокальної музики Шумана. Синтез музики і слова позначений у нього винятковою глибиною.

Відзначимо, що сам Шуман був прекрасним поетом. Літературний доробок різних авторів отримує у його вокальних творах індивідуальне прочитання.

Визначальною рисою вокальної музики Шумана є нова інтерпретація виражальних засобів. Змістовною константою вокального стилю є мелодика пісень композитора. Вкажемо передусім на виняткову глибину літературно-поетичного та музичного синтезу в творах композитора. Мелодика пісень Шумана постає надзвичайно гнучкою та деталізованою. Інтонування

поетичного тексту є індивідуальним, і таким яке не містить повторів. Для відтворення окремих поетичних фраз Шуман використовує прийом дроблення звуку, що споріднює стиль вокальних композицій з піснями Шуберта, створеними в останні роки життя.

Фортепіанна партія у вокальних композиціях отримує нове змістовне наповнення. Її основна місія полягає у найбільш повному розкритті поетичного образу. В цілісній музичній драматургії фортепіанна партія відіграє надзвичайно вагому функцію – в ній зосереджується психологічний підтекст вірша. Фортепіанний виклад передає те, що неможливо висловити словами. При цьому емоційний стрій вірша зберігає свої основні обриси.

Структура вокальної композиції у Шумана може бути такою, коли в окремих її фрагментах фортепіанна партія виконує провідну роль. Розгорнуті фортепіанні постлюдії нерідко завершують окремі пісні, або вокальні цикли композитора, що сприяє утвердженню основної ідеї та художньої концепції творів. Літературну основу циклу «Любов поета» становить «Ліричне інтермеццо» Гейне. Це автобіографічний цикл, у якому відтворено історію кохання поета.

Вокальна творчість Шумана відзеркалює взаємодію двох тенденцій. Одна з них пов’язана із залученням великого кола літературних джерел представників різних національностей, що стає підгрунтям для розширення образності вокальних творів. Сутність другої полягає у більш повному осягненні та відтворенні глибинних процесів духовного життя. Вокальна музика Шумана відтворює не лише світ піднесеного, а й реалії повсякденного життя. Прикладом такого підходу є пісня «Над морем вечері» на вірші Гейне.

Визначальною рисою вокальної музики Шумана є лірика, якій притаманні неповторна краса мелодичних ліній та надзвичайна глибина і тонкий психологізм широкого кола образів. Музична стилістика і образний стрій вокальної творчості Шумана свідчать про спорідненість з піснями Шуберта. Вокальна музика Шумана, як і вся його творчість вирізняється самобутніми рисами і належить до нового етапу музичного романтизму. Ідеї Шумана отримують відбиток в творчості наступної генерації композиторів, зокрема Брамса та Вагнера.

Шуман прагне у своїй вокальній творчості якомога глибше осягнути зміст літературного тексту. Це стає підгрунтям для розбудови музичної драматургії та більш повного розкриття поетичного образу. Синтез літературного тексту і музики може мати різні прояви, що залежить від змісту літературного першоджерела, рівня його психологічної складності, наявності прихованих сенсів тощо. Ці та інші чинники утворюють жанрове розмаїття вокальної музики Шумана. Вони визначають також семантичну наповненість елементів музичної мови, провідне або допоміжне значення кожного із них в цілісній художній концепції твору.

Ірина КАМЕНЄВА,

здобувачка другого рівня вищої освіти;
Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського)
Науковий керівник: ВАЦЬО М.В.,
доцент кафедри мистецьких
дисциплін дошкільної та початкової освіти

МУЗИКОТЕРАПІЯ ЯК ЗАСІБ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПСИХІЧНОГО ЗДОРОВ'Я ДІТЕЙ СТАРШОГО ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ

Актуальність обраної нами теми є надзвичайно важливою в контексті сучасних умов в Україні, особливо під час воєнного стану. Постійні загрози, стресові ситуації та нестабільність негативно впливають на емоційний та психічний стан як дорослих, так і дітей. Дошкільники особливо вразливі до стресу, оскільки у них ще не сформовані ефективні механізми захисту від психоемоційних впливів навколишнього середовища. У зв'язку з цим, пошук ефективних методів збереження та зміцнення психічного здоров'я дітей є нагальним завданням для педагогів, психологів і батьків. Музикотерапія, як один з природних і водночас потужних інструментів для гармонізації емоційної сфери дітей старшого дошкільного віку, може виступати ефективним засобом зменшення психічної напруги, страхів та тривожності, що викликані воєнними подіями. Музикотерапевтичні заняття допомагають створювати атмосферу безпеки, покращувати психологічну стійкість, а також розвивати комунікативні та соціальні навички, що є надзвичайно важливим для дітей у кризовий період.

Таким чином, тема музикотерапії для збереження психічного здоров'я дітей старшого дошкільного віку набуває особливої актуальності у сучасний період, оскільки вона сприяє не тільки відновленню емоційного стану дітей, але й забезпечує основу для їх подальшого гармонійного розвитку в умовах психологічного навантаження.

Позитивні емоції, що виникають у процесі взаємодії з мистецтвом, значно впливають на психосоматичні процеси, допомагають зняти психоемоційне напруження у дітей, активізують їхні внутрішні резерви та стимулюють творчі здібності в різних видах мистецької діяльності. Музикотерапія, як форма арт-терапії, застосовує музику з лікувальною та корекційною метою.

Кожне заняття з музикотерапії включає кілька етапів роботи: привітання та звернення, музично-танцювальну активність, дихальну та пальчикову гімнастику, слухання музики та уважне спостереження, спів та інсценізацію пісень, музично-ігрову діяльність, музикування, релаксацію під музику, а також прощання та завершення заняття. Ця послідовність розробляється «з урахуванням принципу контрасту, що передбачає чергування активних, рухливих елементів з пасивними, спокійними» [4, с.24]. Важливо також дотримуватися певної динаміки заняття: спочатку необхідно досягти кульмінаційного моменту емоційного піднесення дітей, а

потім поступово повернути їх до нормального, спокійного і врівноваженого стану. Наприклад, на початку заняття діти можуть активно танцювати під ритмічну музику, а потім перейти до тихої релаксації під звуки природи, що допоможе їм зняти напругу і заспокоїтися.

Для підтримки психічного здоров'я дітям старшого дошкільного віку корисно активно брати участь у різноманітних іграх, танцювати і виконувати фізичні вправи під акомпанемент класичних музичних творів, що мають бадьорий характер – мажорних, радісних та піднесених. Більшість п'єс з дитячих альбомів різних композиторів відповідають цим критеріям. Водночас слід зазначити, що найбільший музикотерапевтичний вплив на дітей все ж має цілеспрямоване прослуховування музичних творів. Особливо корисно пропонувати дітям слухати фрагменти різнохарактерних композицій – повільних і швидких, сумних і веселих. Це чергування створює своєрідну гру настроїв, емоцій та образів, що дуже подобається дітям і допомагає утримувати їхню увагу.

При проведенні занять з музикотерапії важливо використовувати принцип контрасту для регулювання динаміки заняття, що включає дотримання чіткої послідовності основних етапів: розігрівання, кульмінації та врівноваження. Проте ця структура може бути адаптована залежно від активності дітей на початку заняття. «Якщо діти виявляють налзвичайну енергію, заняття може починатися з менш активних елементів, щоб поступово підготувати їх до кульмінації. – відмічають науковці В. Кошель та М. Новик – А в ситуації, коли діти виглядають втомленими або млявими, спочатку слід залучити їх до активностей, які зможуть стимулювати їхній емоційний стан» [4, с.27]. Під час експериментального дослідження знайомство дітей з основними емоціями відбувалося як у рамках загального освітнього процесу, так і на спеціалізованих заняттях з активним використанням музичних засобів. Під час цих занять діти вчилися переживати різні емоційні стани, висловлювати свої почуття словами, а також ознайомлювалися з емоційним досвідом однолітків. Цінність таких занять полягала в тому, що діти розширювали своє розуміння емоцій, краще усвідомлювали себе та інших, і частіше відчували емпатію до оточуючих – як до дорослих, так і до своїх однолітків.

Музикотерапія використовувалася щодня під час різних видів діяльності, таких як ранкова гімнастика, навчальні заняття, рухливі ігри, святкові заходи та прогулянки. Окрім цього, вона також впроваджувалася в другу половину дня, забезпечуючи постійний позитивний емоційний та фізичний вплив на дітей упродовж усього дня.

Варто підкреслити, що музичний репертуар для прослуховування на музичних заняттях повинен відповідати двом ключовим критеріям: він має бути доступним для сприйняття та розуміння дошкільнят, а також володіти високою художньою цінністю. Для дітей старшого дошкільного віку важливо обирати музику, яка передає різноманітні емоційні відтінки та почуття, а також охоплює музичні твори з народного фольклору і класичної спадщини.

Особливу увагу слід приділяти композиціям, що містять яскраві, зрозумілі для дітей образи та казкових персонажів, які стимулюють їхню уяву і емоційне сприйняття.

До нашої колекції входили твори таких видатних композиторів, як Моцарт, Бетховен, Бах, Шуберт і Шуман. Класична музика справляла розслаблюючий ефект, допомагала знімати втому, заспокоювати нервову систему, покращувала настрій і сон. Вона також сприяла підвищенню здатності до інтелектуальної діяльності та навіть зміцнювала імунну систему організму. Окрім того, регулярне прослуховування цих музичних творів стимулювало розвиток креативності, покращувало емоційний фон та загальну якість життя дітей, створюючи для них сприятливе середовище для зростання та розвитку.

Терапевтичний ефект також забезпечувався спеціальною музикою, яка включала записи природних звуків, таких як шум прибою, дзюрчання струмочка, шелест листя, шум дощу та стрекотіння цвіркунів. Ці звуки поєднувалися з класичною, гітарною та мелодійною інструментальною музикою, а також дзвоном, створюючи гармонійне середовище для релаксації. Наприклад, звуки природи, як шум дощу, допомагали дітям заспокоїтися після активних ігор, а мелодії на гітарі сприяли розвитку творчості під час занять мистецтвом. Всі ці елементи разом створювали атмосферу спокою та умиротворення, що позитивно впливало на психоемоційний стан дітей і допомагало їм відновити енергію.

На думку А. Дмитрук, «сеанси» слухання музики під час звичайних музичних занять можуть проводитися лише два рази на тиждень за розкладом» [3]. Однак бажаного терапевтичного ефекту можна досягти лише за умови щоденного проведення таких занять. «Для цього музичний керівник повинен тісно співпрацювати з вихователями - відмічає науковецть – та рекомендувати їм використовувати музично-терапевтичні методи під час занять у групі, самостійних ігор, корекційно-лікувального процесу, а також під час засинання, пробудження та музикотерапевтичних хвилин» [3].

Дослідження показали, що музика Моцарта є найкориснішою для дітей. Виявлено, що навіть короткочасне прослуховування творів Моцарта може підвищити інтелектуальні показники. Цей ефект отримав назву «ефект Моцарта». У рамках нашого експериментального дослідження ми застосовували цю музику з м’якою динамікою під час занять із ліплення, малювання, аплікації та конструювання. Також ми відтворювали музику безпосередньо перед заняттями з математики, грамоти та розвитку мовлення. Діти прослуховували музику «Енергія мозку» протягом 5 хвилин, а також під час самостійних творчих завдань, що допомагало їм краще зосереджуватися і підвищувало їхню продуктивність у навчанні. Це підтверджує, що використання спеціально підібраної музики може бути ефективним інструментом у освітньому процесі старших дошкільників. Під час ігор ми включали диск із музикою Моцарта, і діти грали під тихе звучання класичних

мелодій. Спочатку класична музика повинна стати для дитини комфортним звуковим фоном.

Отже, музикотерапія дозволила створити комфортну атмосферу для навчання, що підвищило зацікавленість дітей у процесі ігрового навчання. Це, в свою чергу, сприяло кращому засвоєнню навчального матеріалу та розвитку креативності. Експеримент показав важливість співпраці між музичними керівниками та вихователями, що дозволяє інтегрувати музикотерапію в повсякденний освітній процес. Спільні зусилля забезпечують комплексний підхід до збереження психічного здоров'я дітей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вацьо М. В., Деркач О.О. Впровадження елементів музичної терапії в навчальний процес підготовки майбутніх вчителів початкових класів. *Рідна школа*. № 12. 2005, Київ. С. 54-56

2. Вацьо М. Вплив музичного мистецтва на становлення особистості дошкільника. *Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя (VIII школа методичного досвіду) : мат. Всеук. наук.-практ. конф. з міжнародною участю, 24-25 листопада 2020 року / Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського*. Вінниця : ФОП Корзун Д. Ю., 2020. С. 55-60

3. Дмитрук А.П. Музикотерапія. URL: https://vseosvita.ua/library/muzikoterapia-dla-doskilnat-61535.html. (дата звернення: 01.01.2024)

4. Кошель В.М., Новик М.В. Використання музикотерапії в умовах освітнього процесу закладів дошкільної освіти: навч.-метод. посіб. для студ. спец. «Дошкільна освіта», методистів, вихователів ЗДО, музичних керівників та батьків дітей дошкільного віку. Чернігів: ФОП Баликіна О.В., 2020. 84 с.

Олександр НЕЧІПОРЕНКО,
здобувач другого рівня вищої освіти;
Криворізький державний педагогічний університет;
науковий керівник: РАКІТЯНСЬКА Л.М.,
д.пед.н., доцент

МЕТОДИ РОЗВИТКУ РЕФЛЕКСІЇ У МАЙБУТНІХ КЕРІВНИКІВ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ

У контексті сучасної мистецької освіти особливої актуальності набуває проблема формування рефлексивних навичок у майбутніх керівників хореографічних колективів. Рефлексія як ключовий компонент професійного розвитку відіграє вирішальну роль у формуванні ефективного лідерства в галузі хореографічного мистецтва [1].

Мета дослідження полягає у визначенні та аналізі методів розвитку рефлексії у майбутніх керівників хореографічних колективів під час їхньої професійної підготовки у закладах вищої освіти.

Для досягнення цієї мети розглядаються наступні методи, адаптовані до специфіки хореографічної діяльності:

1. Ведення рефлексивного щоденника.
2. Ідеомоторне тренування.
3. Відеоаналіз виступів та репетицій.
4. Практика групової рефлексії.
5. Метод кейс-стаді.

Ведення рефлексивного щоденника дозволяє майбутнім хореографам-керівникам регулярно аналізувати свій досвід, фіксувати спостереження та роздуми щодо власної практики та розвитку [1]. Цей метод сприяє формуванню звички до самоаналізу та критичного мислення.

Метод ідеомоторного тренування передбачає мисленнєве відтворення рухів та хореографічних композицій. Він допомагає розвивати внутрішнє бачення та аналітичні здібності, що важливо для формування здатності до передбачення результатів своїх дій та рішень у роботі з колективом [2].

Відеоаналіз виступів та репетицій є інструментом для розвитку рефлексії. Перегляд та аналіз відеозаписів власних виступів та роботи з колективом дозволяє майбутнім керівникам оцінювати свої сильні та слабкі сторони, помічати деталі, які були упущені в момент виконання [3].

Практика групової рефлексії включає обговорення та аналіз виступів, хореографічних рішень та педагогічних ситуацій з колегами та викладачами. Цей метод сприяє розвитку критичного мислення, здатності сприймати конструктивну критику та формує навички ефективної комунікації [4].

Застосування методу кейс-стаді, де студенти аналізують реальні ситуації з практики керівництва хореографічними колективами, дозволяє розвивати аналітичні навички та здатність приймати обґрунтовані рішення в складних професійних ситуаціях [5].

Висновки. Розглянуті методи розвитку рефлексії адаптовані до специфіки хореографічної діяльності. Впровадження цих методів у навчальний процес стикається з певними викликами, зокрема, з необхідністю адаптації навчальних програм та подоланням психологічних бар'єрів студентів щодо самоаналізу та самокритики. Подальші дослідження мають бути спрямовані на практичну апробацію та оцінку ефективності цих методів у реальному освітньому процесі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Boud, D., Keogh, R., & Walker, D. (1985). Reflection: Turning experience into learning. London: Kogan Page.

2. Nordin, S. M., & Cumming, J. (2005). Professional dancers describe their imagery: Where, when, what, why, and how. The Sport Psychologist, 19(4), 395-416.

3. Leijen, Ä., Lam, I., Wildschut, L., & Simons, P. R. J. (2009). Difficulties teachers report about students' reflection: Lessons learned from dance education. Teaching in Higher Education, 14(3), 315-326.

4. Warburton, E. C. (2004). Knowing what it takes: The effect of perceived learner advantages on dance teachers' use of critical-thinking activities. Research in Dance Education, 5(1), 69-82.

5. Risner, D. (2009). Challenges and opportunities for dance pedagogy: Critical social issues and "unlearning" how to teach. Congress on Research in Dance Conference Proceedings, 41(S1), 204-209.

Ірина ЛЯЩЕНКО,
Криворізький державний педагогічний університет

МУЗИЧНА СЕМІОТИКА ЯК МЕТОДИЧНИЙ ІННОВАЦІЙНИЙ НАПРЯМ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Інформатизація сучасної освіти України вимагає пошуку не лише нових механізмів застосування інформаційних технологій, але й спонукає до перегляду системи компетентностей, що складають основу професійної підготовки майбутніх фахівців-освітян. У цьому контексті належне місце займає високопрофесійна робота з інформацією, знаками, знаковими системами, що складає сутність семіотичної компетентності педагога, зокрема учителя музичного мистецтва. Семіотична компетентність покликана зайняти провідну, ключову позицію завдяки своєму універсальному характеру, міждисциплінарній природі, особистісному орієнтуванню.

Семіотика музики у фаховій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва може значно урізноманітнити та поглибити їх аналітичну діяльність, яка традиційно відбувається переважно під час музично-теоретичної підготовки. Крім цього, мистецький простір потребує особливої ролі інтерпретації, множинність якої апріорі значно розширює семіотичне поле, а також ускладнює процес як декодування знаково-символічного навантаження мистецького тексту учителем, так й донесення відповідного результату учнівській аудиторії.

Семіотика загальна прямо сполучається з музичною семіотикою у аспектах, які покликані оновити методичні засади фахової підготовки молодих освітян. Звернемо увагу на такі перспективні можливості, як-от:

- багатовекторне оперування значеннями і смислами, використання знаків та знакових систем для вирішення широкого спектру освітніх задач;
- семіотичний аналіз різних видів інформації в процесі вибору оптимального матеріалу для навчання з метою підвищення ефективності його засвоєння;

- введення засад загальної та предметної семіотики (зокрема, мистецької та музичної семіотики) для покращення рівня комунікації між всіма учасниками освітнього процесу в контексті його всебічної модернізації;
- розуміння знакової специфіки музичного мистецтва, декодування знаків, трансляція закодованого змісту усім учасникам освітнього процесу.

З метою збагачення процесу професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва семіотичними знаннями, вміннями, особистісною мотивацією для постійного самовдосконалення, потребою відповідати вимогам сучасної освіти необхідним виглядає розробка та практичне введення навчальних курсів відповідного спрямування – як повних, так й із застосуванням окремих елементів семіотичної діяльності – у навчальний план музично-педагогічних вишів. Без цього не можна подолати певні проблеми мистецької, музично-педагогічної освіти, пов'язані з недостатнім рівнем професійної ідентичності учителя-початківця та неготовністю майбутнього педагога-музиканта відповідати всім вимогам сучасної загальної та спеціалізованої освіти різних рівнів. Отже, вважаємо перспективним вивчення методичних можливостей музичної семіотики з метою їх подальшого впровадження в музичну практику, зокрема, у вітчизняний музично-педагогічний простір.

Дмитро БІДЮК
Хмельницький національний університет

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ГОТОВНОСТІ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-ХОРЕОГРАФІВ ДО УПРАВЛІНСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Мета й цінності хореографічно-педагогічної освіти орієнтовані на підготовку педагогів-хореографів нової генерації, здатних творчо поєднувати педагогічну, мистецьку, спортивну, управлінську та інші види діяльності. Сучасний педагог-хореограф – це актор-танцівник, балетмейстер-постановник, педагог-організатор, тренер-викладач, менеджер-адміністратор, тьютор-наставник, лідер, модератор, психолог тощо. Хореографічна освіта потребує педагогів-хореографів, які уособлюють творчу індивідуальність та забезпечують максимальну реалізацію творчого потенціалу кожного учня, а відтак колективу.

Заклади вищої освіти України, у яких реалізується фахова підготовка майбутніх педагогів-хореографів, ставлять за мету підготовку конкурентоспроможних фахівців, які володітимуть необхідними загальними та спеціальними компетентностями, що вбирають відповідні знання, уміння та навички. Освітньо-професійними програмами спеціальностей 014 Середня освіта (Хореографія) та 024 Хореографія передбачено придатність випускників до працевлаштування керівниками хореографічного колективу (студії, аматорського гуртка тощо).

Розширення напрямів хореографічного мистецтва та реформаційні процеси в системі педагогічної освіті зумовлюють пошук сучасних інноваційних підходів до удосконалення професійної підготовки педагогів-хореографів, зокрема у формуванні готовності до управління танцювальною студією, хореографічною школою, дитячими мистецькими об'єднаннями, аматорськими гуртками тощо.

Особистий досвід професійної діяльності в хореографічній студії, вивчення зарубіжного досвіду функціювання та розвитку танцювально-хореографічних студій, участь у міжнародних чемпіонатах світу, конгресах, майстер-класах і тренінгах, конференціях дали змогу переконатися, що ефективність професійної діяльності педагога-хореографа та успіхи хореографічного колективу, танцювальної студії значною мірою залежать від управлінських здібностей, лідерських якостей, культури спілкування, організаційних умінь хореографа-керівника тощо. Найбільшими проблемами педагогів-хореографів в управлінні творчим колективом або студією є індивідуально-психологічні та соціально-педагогічні. Культура управлінської діяльності педагога-хореографа характеризується креативністю, захопленістю, самостійністю, працездатністю, відповідальністю, цілеспрямованістю, щирістю, ініціативністю, наполегливістю, терпінням і толерантністю, здатністю до педагогічно-мистецьких нововведень тощо.

На нашу думку, готовність до управлінської діяльності є навчальним результатом професійної підготовки у ЗВО, динамічною інтегративною властивістю особистості, її життєвого досвіду та творчого потенціалу, що у комплексі дає змогу кваліфіковано розв'язувати управлінські завдання у творчому колективі, хореографічній студії тощо.

Сучасному керівнику танцювальної студії або хореографічного колективу необхідно постійно стежити за тенденціями розвитку хореографічного мистецтва, трансформаційними процесами в хореографічній освіті, орієнтуватися в методах управління, впроваджувати інновації, стимулювати та підтримувати свободу творчості й танцювального лідерства.

Інноваційним підходом вважаємо впровадження у зміст підготовки педагогів-хореографів кар'єрних модулів (вибіркових курсів), які спрямовані на розвиток навичок управління; міжкультурної комунікації; просування хореографічного продукту; організацію мистецьких заходів, конкурсів, змагань; прогнозування розвитку професії. Розроблення та реалізація міждисциплінарних освітніх програм, зокрема на другому (магістерському) рівні (наприклад, «Хореографія та управління») сприятиме розвитку управлінської компетентності та управлінської культури керівників хореографічних студій. Важливим компонентом формування готовності до управління хореографічним колективом є постійний професійний розвиток та підвищення кваліфікації.

Таким чином, готовність педагога-хореографа до управлінської діяльності хореографічного колективу (гуртка, студії) постає надзвичайно затребуваним компонентом якості його професійної підготовки, яка необхідна для

ефективного вирішення фахових завдань галузі.

ХУАН ТАЙЛУН
аспірант кафедри музикознавства та культурології
Сумського державного педагогічного університету імені
А. С. Макаренка (Суми, Україна)

TRADITIONAL STRING INSTRUMENTS IN THE MUSICAL CULTURE OF CHINA

The use of traditional folk instruments is common in Chinese musical culture. When mentioning China, the auditory associations with the colorful intonations of the musical folklore of this people immediately arise. And it is quite logical, since from the beginning of the existence of Chinese civilization, traditional music has been an important part of this nation's life. Today, in comparison with many countries of the world, performance on folk string instruments in China has been preserved very well, and the main thing is that it was not too significantly influenced by Western culture during the period of the open policy of the state. However, a relative reformation of traditional string instruments in Chinese musical culture of the 21st century did take place. This fact is connected with a number of artistic, environmental, political and foreign factors and has its relevance for this study.

Chinese traditional musical culture, in particular its instruments, was studied mainly by foreign scholars. This question attracted the attention of most Chinese and Russian art critics: I. Allender, Wang Dong Mei, Wang Dong Zi, Wang Yu Hei, Wang Chenyu, Li Ming, Li Fan, A. Novosiolova, S. Novikova, A. Kubarych, Sun Pensiang, Jian Fu Li, Jian Jinhua, Xiao Xinhua, Yan Yang and many others.

Some researchers in their works focused on individual Chinese traditional string instruments. For example, the peculiarities of the Chinese erhu violin, as well as the activities of the leading musician-innovator in the field of erhu performance, Liu Tianhua, were studied by: M. Yizhyk, Wang Wei, Wang Huixian, Zheng Jin, Fan Rong, Meng Xianyuan, Feng Guanyu, Huang Wei, Liu Qin, Zhang Sing. In turn, the art of playing the Chinese guqin zither was described by Ye. Vasylchenko, Fu Mu Rong, and some other Chinese culturologists and practicing instrumentalists.

Traditional Chinese music is a truly unique and valuable phenomenon for the world musical art of mankind. The Chinese are a nation that especially carefully honors, preserves and continues both its history, customs, rituals, and the heritage of its ancestors in the field of music, in particular instrumental music. In this regard, performance on Chinese traditional instruments was not lost during modernization, Europeanization and cultural progress of the 21st century, furthermore it also acquired new qualities in terms of repertoire, stage and construction. Playing folk instruments in China today is no less popular among listeners and musicians than performing in the classical West. In addition, thanks to

the cultural exchange between the countries, world hits were played on traditional string instruments, which attracted the attention of a significant audience of the younger generation, encouraging them to learn to play the erhu or guqin.

The group of traditional Chinese string instruments today consists of violins: erhu, gaohu, banhu, jinghu and the Mongolian matouqin. According to the principle of playing these string instruments, they are divided into two subgroups: bowed and plucked [5].

Each of the presented instruments has its own unique features: timbre, performance technique, structure, techniques of sound production, culture of playing.

Pipa, the queen of folk music and plucked instruments, ranks first among plucked instruments among the Chinese. It has an ancient origin and was invented about 2000 years ago. In contrast to the traditional hutsinya and guchzhena, the pipa is simple and convenient for household music making. A classic pipa has 4 strings and 30 frets. According to ancient Chinese sources, the sound of its thickest string resembles rushing rain, and the thinnest string sounds like a human whisper. Playing the pipa has its own characteristics, and its name comes from two main methods of sound production: “pi” (translated from Chinese to play in a forward direction) and “pa” (from Chinese – to play in the reverse direction). Thanks to the special expressiveness of the pipa, it allows the use of more than 60 performing techniques. Among them are the following: basic position, reception of tan, shang pian fen, tiao, lun zhi, zhi, fen, xiao, fu [5].

In the string bow category, the most popular and well-known is the Chinese erhu violin. Mentions of the origin of the erhu (or yin) date back to the 10^{th} century AD, but it became widespread in everyday life only in the 13^{th} century, during the reign of the Yuan dynasty [1]. The timbre of the melodic instrument sounds like a human voice and resembles falsetto singing, thanks to a specific method of playing: the musician presses the strings with his left hand, without pressing them to the neck. In traditional music, the erhu, due to its sliding, smooth intonation, has always been entrusted with the performance of lyrical and tender parts. At the current stage of Chinese musical art development, the erhu is used not only in folk music, but also in traditional Chinese opera. It should also be noted that thanks to the composer Liu Tianhua, the erhu began to be used in modern music, which is more or less oriented to the perception of the Western audience. The erhu is often compared to the classical European violin. In connection with a number of significant differences between these two instruments, this comparison is not quite appropriate and devoid of rationality.

An important role in the progress of the Chinese music industry and art is played by the knowledge of other cultures, which occurs during exchange study programs [3]. They ensure that Chinese students receive art education abroad, while foreign students – in the territory of the PRC. Acquaintance with the traditions and music of different peoples contributed to the fact that Chinese performers and composers, without losing the color of their musical art, introduced the key and most appropriate foreign features to it. Thus, the writing by

professional composers of music for traditional string instruments in the forms characteristic of European works is one of the peculiarities of modern Chinese art.

In addition, thanks to the integration of the experience of Western masters, the boundaries of the repertoire for musical instruments have expanded in the traditional music of the Chinese, and the construction of some of them has changed, adapted to modern music.

Many folk string musical instruments are heard on modern Chinese stages. The most popular among them is performance on the string erhu, pipa, guchzhena, gutsin and yangtsin.

Traditional musical art, Chinese folk string instruments are also promoted in modern Chinese cinema. An interesting part of the drama “Our bright days” is a musical-instrumental competition between a group of Chinese musicians who play European instruments and an ensemble of folk traditional instrumentalists. Both teams perform “Flight of the Bumblebee” from the opera “The Tale of Tsar Saltan” by M. Rimsky-Korsakov. It should be noted that during this “musical battle” each European musical instrument has its competitor in the form of a national Chinese instrument. Thus, the European harp is opposed to the traditional Guzheng zither, violins and cellos – erhu, gaohu, gehu and pipa, flutes – Chinese pipes kunqi and bantzi, piano – yangtze cymbals [3].

Concerts of folk Chinese string instruments are also broadcast on television. The GGTN channel actively broadcasts the performances of soloists, ensembles and orchestras of traditional Chinese string instruments.

In modern Chinese musical performance, instruments have been preserved, the playing of which has remained unchanged in accordance with the traditions of the past. Among them, we can mention the qin (or guqin) citra. Considering the evolution of the qin as a solo instrument that has reached our time, it should be noted that the term “solo” in this case does not exactly reflect what is usually understood by it. Playing the guqin does not require special virtuosity, bright or expressive sound, that is, it does not have features that would attract the attention of the audience at concerts. This type of performance does not involve making music for a wide audience, but primarily acts as a form of self-immersion, a specific type of psycho-training, which is an important component of the life of a sophisticated Chinese personality.

Conclusions. Traditional Chinese music has been influenced by Western countries and the modern taste of mankind, but the statement about exclusively negative consequences of this influence would be wrong. Thanks to the renewal of the repertoire, folk string instruments won the favor of a wide range of listeners both in the territory of the People’s Republic of China and beyond. Thanks to the modernization of performance on traditional string instruments, new ways of its further development, and therefore preservation in the musical culture of mankind, have opened up.

LIST OF REFERENCES

1. Іжик М. Китайські музичні інструменти. Ерху. URL: http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/A3E4955B61AA7399C225817F0078435B

2. Лі Чень. Традиційний китайський інструмент гучжен у фокусі наукової думки. Слобожанські мистецькі студії. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 2 (05). С. 50–53.

3. Лі Чжи. Синтез виконавських мистецтв (на прикладі музики і танцю). Інтеграція науки і освіти: розвиток культурних і креативних індустрій: матеріали ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції (14 квітня 2023 р.). Київ, 2023. С. 190–191.

4. Лю Бінцян. Методологічні аспекти проблеми історико-типологічної синхронії музичного мистецтва Китаю та Європи. Мистецтвознавчі записки. 2015. Вип. 27. С. 13–22. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2015_27_4

5. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2024. Вип. 71, Том 3. С. 273–278. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/71_2024/part_3/46.pdf

ЧЖАН ЕНСІ,
здобувач третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти,
Волинський національний університет імені Лесі Українки

ХОРЕОГРАФІЯ ЯК ВИД МИСТЕЦТВА І НАПРЯМ ЗДОРОВ'ЯЗБЕРЕЖУВАЛЬНИХ ТЕХНОЛОГІЙ

На сучасному етапі в науковому просторі актуалізується міждисциплінарний контекст проблеми розвитку хореографічного мистецтва, усвідомлення позитивної ролі танцю в усіх сферах життєдіяльності людини, його різнобічній дії на людину, що зумовлено самою природою танцю як синтетичного виду мистецтва.

Існує думка, що хореографія – це танцювальне мистецтво загалом, у всіх його різновидах. Хореографія (χορεογραφια) від давньогрецької (χόρεία – нога, γράφός – пишу), тобто буквально – писати ногами, постановка чи запис танцю. Мистецтво хореографії базується на музично-організованих, умовних, образно-виразних рухах людського тіла. Початки образної виразності притаманні людській пластичності і в реальному житті: в тому як вона рухається, жестикулює, пластично реагує на дії інших; в цьому виражається особливості її характеру, відчуттів [1].

Відзначимо, хореографія, як ніяке інше мистецтво, має неабиякі можливості для повноцінного вдосконалення людини, для її гармонійного духовного, фізичного, художнього, ритмічного розвитку, музично-ритмічної координації рухів, зміцнення опорно-рухового апарату, виховання рухової культури, зокрема, засобами здоров'язбережувальних технологій.

Ми погоджуємося з думкою вчених (М. Носко, Н. Хольченкова та ін.), що хореографія як універсальний вид рухової активності, що практично не має вікових обмежень, суттєво сприяє розвитку *фізичного здоров'я,* всебічного вдосконалення рухових здібностей, оскільки допомагає формуванню постави, культури рухів, розвитку багатьох функцій організму. У процесі танцю відбувається навантаження на всі групи м'язів, здійснюється розвиток дихальної, серцево-судинної, нервової систем організму, людина отримує повноцінне фізичне навантаження.

При цьому хореографія дозволяє одночасно розв'язувати завдання фізичного, морально-духовного та соціального виховання, оскільки саме в хореографічній діяльності найбільш повно виявляється синтез тілесного та психологічного компонентів, які розкривають широкі перспективи всебічного гармонійного розвитку особистості та формування у неї культури здоров'язбереження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хореографія як вид мистецтва: лекція. Ел. ресурс. Режим доступу: https://repository.ldufk.edu.ua/bitstream

ГЕРЦ Ірина Іванівна
заслужений працівник культури України
доцент кафедри музичного мистецтва і хореографії
Південноукраїнського
національного педагогічного університету
ім. К.Д.Ушинського
ЛІСОВСЬКА Ніна Юріївна
старший викладач
кафедри музичного мистецтва і хореографії
Південноукраїнського
національного педагогічного університету
ім. К.Д.Ушинського

ПРОБЛЕМИ ФОРМУВАННЯ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ МАЙБУТНЬОГО ХОРЕОГРАФА-ПОСТАНОВНИКА

Анотація. Представлений теоретичний матеріал визначає основні аспекти підготовки хореографа постановника, балетмейстера. Основним завданням викладання дисципліни «Мистецтво балетмейстера» навчити здобувача творчо мислити, вміти застосовувати отримані знання у майбутній художньо-творчій та сценічній діяльності.

Ключові слова. Хореограф-постановник, мистецтво балетмейстера, хореографічна освіта.

Проблема формування творчої особистості здобувача хореографічної спеціальності актуальна для всіх закладів вищої освіти мистецького спрямування. Виконання функцій балетмейстера чи викладача хореографічних дисциплін передбачають наявність спеціальних хореографічних та творчих здібностей. Без уяви і фантазії, винахідливості та оригінальності мислення не можна уявити майбутнього спеціаліста. Творча фантазія для балетмейстера має надзвичайно велике значення в процесі роботи над створенням сюжетного хореографічного твору. Вона проявляється і вдосконалюється не тільки у створенні танцювальних сцен та оригінального хореографічного тексту, але і в створенні самого сюжету, розробці композиційного плану, розкриття образів та у вмінні поставити ці образи в необхідні сценічні ситуації, в яких вони, розкриваючи себе, розкривали б сюжет та ідею твору. Хореограф-постановник повинен володіти оригінальним образним мисленням, знаходитись у постійному пошуку, здатний постійно змінювати та удосконалювати набутий досвід, уміти створювати якісно новий, оригінальний художній продукт.

Підготовка хореографа-постановника, балетмейстера це процес поєднання творчості та навчання, що дає можливість розвитку у здобувачів якостей, що характеризують творчу особистість. Основний акцент у підготовці майбутнього балетмейстера визначається керівником творчого курсу. Урахування індивідуальності здобувача, формування його творчої особистості, створення умов для втілення творчого задуму – запорука успішної постановочної діяльності у майбутньому. Викладач закладу вищої освіти може запропонувати інноваційні програми підготовки постановників танцювального мистецтва які будуть допомагати студентам у розвитку фантазії, нестандартному мисленні, уяві, і т.п. Зокрема є ефективною така форма занять з дисципліни «Мистецтво балетмейстера» як колективна творча діяльність. Методика колективної творчої діяльності передбачає створення сюжетних балетів з розгорнутою драматургією. Це дає можливість навчити здобувачів умінню слухати одне одного, бути співавторами, спонукати до творчої діяльності.

Якість підготовки спеціаліста-хореографа залежить від вміння студента займатись самостійною роботою. Для успішної постановочної діяльності здобувачу, потрібні не тільки теоретичні знання, але й вміння власного творчого застосування цих знань. Для цього в програмі дисципліни передбачається самостійне виконання індивідуальних творчих завдань, що пропонуються здобувачу з врахуванням його можливостей та вподобань. Головним критерієм оцінювання виконання творчого завдання є творчий ріст здобувача. Він вчиться аналізувати і коригувати процес балетмейстерської діяльності, у нього покращуються такі якості як наполегливість і вимогливість до себе, зростає почуття відповідальності за результати власної постановочної діяльності. Такий процес сприяє виробленню власного

творчого стилю та накопиченню практичного досвіду балетмейстерської діяльності. Виховання самостійності та творчої ініціативи студентів-хореографів у процесі формування балетмейстерських умінь виявляється у знаходженні ними способів роботи над хореографічним твором, в осмисленні й пошуку шляхів долання виконавських труднощів, у виявленні власної ініціативи, щодо уникнення шаблонів інтерпретації балетмейстерських творів. Випадкові балетмейстерські знахідки, раптові відкриття, що виникають під час творчої роботи, набувають особливої цінності й розкривають сутність хореографічної композиції.

Студенти хореографічної спеціальності мають різноманітний танцювальний досвід та уподобають різні танцювальні техніки. Знання особистих професійних якостей кожного окремого студента, дозволяє викладачу визначати художній напрямок творчого мислення, світогляд та обсяг емоційно-інтелектуальних інтересів здобувачів. Це спонукає відбирати визначені способи і прийоми, найбільш доцільні при індивідуальній роботі в навчанні мистецтву балетмейстера. Творчі здібності здобувача, його мотиваційні якості, допомагають сформувати творчу особистість молодого балетмейстера, знайти авторський індивідуальний постановочний стиль.

Однією з важливих умов формування балетмейстерських умінь є виконавська танцювальна підготовка балетмейстера. Значний рівень виконавської підготовки балетмейстера збагачує творчий процес, який полягає у власній інтерпретації хореографічного матеріалу, що відображає індивідуально-художні особливості постановника. Уміння виразно і легко виконувати всі складні технічні елементи і рухи дає можливість постановнику створювати і демонструвати виконавцям яскравий, художньо-образний хореографічний текст, який розкриє сутність характеру конкретного сценічного образу більш обґрунтовано і мотиваційно. Балетмейстер повинен розповісти про свій творчий задум так, щоб захопити та зацікавити майбутніх виконавців, що допоможе постановнику у подальшій роботі в реалізації свого задуму.

Балетмейстеру необхідно володіти і технікою внутрішньою – акторською майстерністю. Перш ніж почати створювати конкретні танцювальні рухи, балетмейстер повинен настільки вжитися в складений ним образ, щоб навчитися не тільки думати його думками, але й «розмовляти» його мовою. Тому так важлива самостійна дослідна пошукова робота, особливо якщо твір стосується історичних подій, або створений на лексиці будь-якого національного танцю. Спостереження, аналіз життєвих явищ, характери людей, їхні взаємини, психологія людських вчинків – все це є джерело для витоку фантазії балетмейстера. Професійна творча індивідуальна діяльність студента складається з демонстрації емоцій та почуттів у створенні сценічних образів за допомогою пластичної імпровізації.

Програмою дисципліни «Мистецтво балетмейстера» передбачається створення різноманітних форм хореографічного мистецтва, зокрема танцювальних сюїт. Кожен студент в процесі навчання набуває навичок створення хореографічного твору і втілення балетмейстерського задуму в якості танцівника-виконавця, приймаючи участь в постановчих роботах своїх однокурсників. Вміння керувати своїми думками і почуттями, наповнювати ними рухи, жести, пози під час реалізації ним художнього образу мотивує студента до розвитку й удосконалення виконавської майстерності у репетиційній роботі та сценічному виступі. Балетмейстер постійно повинен звертати увагу не лише на технічні аспекти виконавського процесу, а й на встановлення діалогу з уявним глядачем.

Майбутній хореограф-постановник отримує значний творчий досвід, створюючи та втілюючи різні художні образи як виконавець. Цей процес дає змогу впевнитися, що технічний або механічний рух оживає тільки тоді, коли вступає в дію, в гру, і виникає осмисленість, що цей рух стає здатним бути мовою виконавця, передавати його переживання. Виконавці, особливо сольних партій, не повинні чекати на кожен рух і кожен жест, вони повинні зрозумівши суть свого танцю, його образу та знаходити необхідні виражальні засоби. А ті конкретні рухи, що пропонує балетмейстер не виконувати автоматично, бо текст хореографічного твору нерозривно зв’язаний з підтекстом, який він повинен відображати. Самі по собі тинки, вихилясники, присядки, стрибки, обертаси та різні пози ще нічого не відображають. Тільки рухи, які наповнені конкретним почуттям передають стан людини, його спрямувань та вчинків. Тому виконавець у творчій співпраці з балетмейстером на шляху пошуку сценічного рішення хореографічного образу по-своєму відтіняє той чи інший елемент танцю або інтонує його, знаходячи нове пластичне забарвлення. Індивідуальність у виконавській підготовці майбутнього балетмейстера забезпечує самоактуалізацію, що є складним процесом у виборі власного індивідуального стилю.

Музика стає імпульсом в розвитку творчої уяви, сприяє інтуїтивному втіленню компонентів сценарно-композиційного плану. В цьому випадку визначається найбільш ефективна форма створення хореографічного твору, а саме: народження хореографічної драматургії в тісному контакті з драматургією музичною. Працюючи над тим чи іншим музичним матеріалом, відбираючи його для постановки, балетмейстер самостійно вирішує найскладніше художньо-творче питання: чи відповідає і чи надихає ця музика на втілення саме його задуму. Найчастіше музика являється стимулом для створення хореографічного образу. Виразність і емоційність музичного матеріалу завжди ретельно аналізується суб’єктивною свідомістю автора-хореографа. Постановник намагається «побачити» пластичний образ музики в рухах, позах, жестах, в малюнку, і в хореографічних побудовах. Звісно можуть бути інші взаємодії драматургічних складових музики і танцю.

За період навчання здобувачі набувають і виховують індивідуальний художній смак в роботі з високоякісними музичними творами, які дають можливість створювати самобутні хореографічні твори, різноманітні за формою і змістом.

Постійне прагнення до творчості, пошук оригінальних хореографічних рішень, вміння користуватись всіма видами сценічної пластики, органічно поєднуючи з різними видами хореографічного мистецтва, використання стилізації – складові становлення індивідуального стилю хореографа-постановника.

ЛІТЕРАТУРА

1.Герц І.І. Основні тенденції впровадження інноваційних технологій у сучасне хореографічне мистецтво. *Актуальні дискурси мистецтва естради: традиції та європейська інтеграція.* Матеріали ІІІ Всеукраїнської наукової конференції. Київ 21 квітня 2023 р. (322-326 с.).

2.Зубатов, С. Л. Стиль викладання в хореографії: навчальний посібник / С. Л. Зубатов ; Міністерство освіти і науки України ; Міністерство культури України ; Київський національний університет культури і мистецтв. – Київ : Ліра-К, 2022. – 89 с.

3.Маншилін, О.О., 2018. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Танцювальні студії*, 1, с.38-47.

BAO XIANGQI
(БАО СЯНЦІ)
Ukraine, Odesa, South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
second (master's) level of education
Iryna HERTS
Ukraine, Odesa,
Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor of the Department
of Musical Art and Choreography

TO THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF «COMPOSITIONAL DESIGN OF DANCE PRODUCTION»

The article is devoted to the problem of training future choreographers for dance and performance activities. The article examines the main stages of creating a dance performance and its compositional components. Special attention is paid to the concept of «compositional idea of a dance production».

Key words: «compositional design», «dance production», «dance», «choreography», «choreographer-director».

ДО ВИЗНАЧЕННЯ ПОНЯТТЯ «КОМПОЗИЦІЙНИЙ ЗАДУМ ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ПОСТАНОВКИ»

Стаття присвячена проблемі підготовки майбутніх хореографів до танцювально-постановочної діяльності. У статті розглядаються основні етапи створення танцювальної постановки та її композиційні складові. Особливу увагу приділено поняттю «композиційний задум танцювальної постановки».
Ключові слова: «композиційний задум», «танцювальна постановка», «танець», «хореографія», «хореограф-постановник».

Creating a dance production is a journey from an abstract idea to an elegant choreographic composition. It all starts with a creative idea that can be inspired by acute social problems, historical events, natural phenomena or even personal experiences. The choreographer, as an artist, turns these ideas into movement, using the body as a tool for expressing emotions and telling stories. His imagination gives rise to images, which he then brings to life, creating a unique world on stage. The source of inspiration for the choreographer can be a variety of arts: literature, painting, music, as well as his own life experience. Thanks to his creative intuition, the choreographer is able to turn the most abstract concepts into an exciting dance that leaves an indelible impression on the audience.

According to O. Enska: «Compositional design is the first and most important link in the work of the dance director. The depth and degree of artistic generalization of life in the work depend on the significance, scale of the plan. The compositional idea is based on the idea and theme of the future dance production» (Enska, 2020).

According to N. Lisovskaya, the creation of a dance production «…begins with a plan based on vital problems. The choreographer must clearly define the problem and reflect it in the dance» (Lisovskaya, 2018). When the director clearly imagines the upcoming dance production, he begins a thorough search for inspiration. He plunges into the depths of history, studies the customs and traditions of the people, its folklore, music, art. Every element of culture – from folk songs to ornaments on clothes – becomes a valuable source of knowledge for him. This comprehensive analysis helps him create a dance that not only entertains, but also tells a story that reflects the soul of the people. It often happens that under. It often happens that during this deep immersion in the material, the original idea of the director is transformed, becomes deeper and more multifaceted.

As O. Enska (2020) notes, the process of creating a new choreographic work can be imagined as a chain consisting of five firmly interconnected elements. Each of these stages is important and self-sufficient, but only in unity do they form an integral artistic canvas:

1. At the first stage, the plan of the future work arises, its main theme is determined. This idea is detailed in the program, which is a kind of literary scenario that describes all events, characters and places of action. The program

should be built according to the laws of drama to ensure the logical development of the plot.

2. Based on the literary program, the choreographer creates a musical and choreographic script. This is already a more detailed plan, which includes not only storylines, but also musical images corresponding to each scene. This scenario is a kind of «bridge» between the literary program and music.

3. The composer, having received a musical and choreographic script from the choreographer, begins to create music. Music should correspond to the drama of the work, emphasize the emotions of the characters and create the necessary atmosphere.

4. At this stage, the direct creation of choreographic images takes place, all dances and scenes are developed. There is a complete picture of the future performance: from solo numbers to large-scale mass scenes. In parallel, sketches of scenery and costumes are created, lighting design is being developed.

5. The whole work is carefully worked out in the rehearsal room. The final stage is a dress rehearsal on stage, where all the elements of the play are combined into a single whole. Artists perform in costumes, makeup, against the backdrop of scenery and music. This stage is the last rehearsal before meeting with the audience.

The implementation of the creative plan of the choreographer-director takes place according to the compositional plan of the dance production.

By definition of Mikhalchuk (2016): «Composition is the structure of a work of art due to its content, which reflects the objective interaction of events that occur in it». Namely:

1. The exposition is the introductory part of the dance work, which introduces the viewer to his characters. With the help of costumes, scenery, performance style and other artistic means, we get the first idea of the character of the characters, the atmosphere of the work and the historical period in which the action takes place.

2. The plot is that part of the dance work where events begin to develop actively. It is here that conflicts arise between characters or between them and external circumstances.

3. The development of action is the core of the plot, where the conflict born in the plot reaches its climax. Events unfold faster, tension increases with each new episode. This part of the work, like a ladder, leads us to the highest point - the culmination.

4. The culmination is the pinnacle of emotional tension in the dance work. This is the moment when all the storylines come together, and the conflict reaches its peak. Regardless of the type of work, the climax is always accompanied by the highest degree of emotional involvement of the performers.

5. The denouement is the ending of the dance work, which draws a line under all events. The choice of the form of the solution depends on the general

concept of the work and the desire of the authors to leave a certain impression on the viewer. The denouement not only completes the action, but also sums up all the ideas and themes that were laid down in the work.

Conclusions. The compositional design of the choreographer is the foundation on which the entire dance production is built. It depends on its depth and scale how fully and multifaceted the dancer can reflect reality in his dance composition. The creative idea in a modern dance production is harmoniously embodied according to a certain compositional plan. This allows us to reveal the pressing problems and worldview trends of the present, reflect new ideals and aspirations of people. The desire to embody all of the above in dance, encourages the choreographer-director to continuously search for new means of choreographic expressiveness. In this context, the creative design and rules of compositional construction of dance become key elements in the creation of exciting performances, where each movement of the dancer and each element of the production allow to express the depth and originality of the creative design.

LIST OF REFERENCES

1. Enska O. Y., Maksymenko A. I., Tkachenko I.O. (2020). Kompozytsiya tantsyu ta mystetstvo baletmeystera. Navchal′nyy posibnyk dlya pedahohichnykh universytetiv, zakladiv vyshchoyi osvity kul′tury i mystetstv. Sumy : FOP Ts′oma S.P. 157 p.

2. Lisovska N.Y., Troshchenko V.M. (2018). Vtilennya muzychno-khoreohrafichnoho obrazu v syuzhetnomu tantsi. Aktual′ni pytannya mystets′koyi osvity ta vykhovannya. 2018. Vyp. 2 (12). P. 217-225.

3. Mykhalchuk I.A. (2016). Zakony dramaturhiyi ta yikh vykorystannya v khoreohrafichnomu mystetstvi. Problemy ta perspektyvy rozvytku khoreohrafichnoho mystetstva v systemi vyshchoyi osvity: materialy Vseukrayins′koyi naukovo -praktychnoyi konferentsiyi. Kherson: MPP «Vydavnytstvo «IT». 2016. P. 101-111

Олена ЧЕБАНЕНКО
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти;
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Сніжана КЛЮЄВА
кандидат філософських наук, доцент;
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

ІНФАНТИЛІЗАЦІЯ В ОСВІТІ: ВПЛИВ ТЕХНОЛОГІЙ ТА МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ НА РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ

У цій статті розглядається феномен інфантилізації, спричинений технологічними змінами та впливом масової культури на молодь в

освітньому середовищі. Основна увага приділяється тому, як соціальні медіа, цифрові платформи та культурні тренди сприяють пасивності, залежності від інформаційних технологій і знижують здатність до критичного мислення, відповідальності та самостійності у процесі навчання та соціалізації.

Ключові слова: *інфантилізація, технології, масова культура, соціальні медіа, критичне мислення, освіта.*

This article examines the phenomenon of infantilization driven by technological changes and the influence of mass culture on youth within the educational environment. The focus is on how social media, digital platforms, and cultural trends foster passivity, dependence on information technologies, and reduce the capacity for critical thinking, responsibility, and autonomy in the processes of learning and socialization.

Key words: *infantilization, technology, mass culture, social media, critical thinking, education.*

Інфантилізація в освіті є сучасним феноменом, який значною мірою обумовлений впливом технологій та масової культури. Це поняття характеризується сповільненням або ослабленням процесу дорослішання, коли молоді люди втрачають здатність до критичного мислення, самостійного прийняття рішень та відповідальності за свої вчинки (Browning, 2023). Це явище посилюється через інформаційний бум та постійний вплив технологій, що створюють умови для пасивного сприйняття дійсності та спрощення процесів навчання (Johnson, 2021).

Розглянемо загальні причини та наслідки інфантилізації та як сучасні технології та культурні чинники сприяють цьому явищу, і можливі варіанти вирішення або запобігання проблем, пов’язаних з ним.

Процес інфантилізації підкріплюється миттєвістю технологій та впливом соціальних медіа, які формують середовище швидкого, поверхневого сприйняття інформації (Hayward, 2020). Масова культура формує спрощені цінності, що заохочують миттєві задоволення та підривають критичне мислення. Зірки та блогери впливають на уявлення про успіх без серйозних зусиль (Hunter, 2020).Освітнє середовище також сприяє цьому через спрощені методи навчання, що перешкоджають розвитку критичного мислення та глибокого аналізу (Johnson, 2021). Інформаційне перевантаження з соціальних мереж і цифрових платформ також веде до втрати здатності до фокусування та рефлексії (Johnson, 2021).

Дійсно, із розвитком технологій та сфери послуг, життя людини сильно спрощується, що може призвести до нездатності вирішувати проблеми дорослого життя, пов’язаних із:

1. **Соціальною взаємодією в реальному житті**. Приклад: віддавання переваги тексту замість дзвінка, чат-боти, тощо – подібний спосіб комунікації може виховати неспроможність вирішення проблем, котрі вимагають фізичної присутності або спілкування в реальному часі.

Додатковий приклад: проблеми можуть виникати з особистими стосунками, технології можуть сприяти поверхневим або віртуальним взаєминам, замість побудови глибоких і емоційно залучених зв'язків.

2. **Перевіркою інформації на достовірність** («fact-checking»). Приклад: людина, отримавши вичерпну і задовільну для її системи цінностей і поглядів інформацію, навряд чи вдаватиметься до перевірки. інформація сприймається психікою як достовірна, якщо вона прийнятна для людини (знаходиться в межах її суб'єктивного сприйняття власного досвіду).

3. **Емоційним самоконтролем**. Приклад: у соціальних мережах заохочується миттєва реакція на події, що сприяє імпульсивності та нездатності до обміркованих рішень. Подібна поведінка відповідає у Фройдівській психоаналітичній теорії концепції «Ід», яка є базовим рівнем психіки і домінує в дитячому віці. У контексті інфантилізації в освіті, можна зробити висновок, що технології та соціальні медіа підтримують «Ід»-подібну поведінку, заохочуючи негайні реакції без критичного мислення та рефлексії, що є характерним для зрілої особистості.

4. **Вирішенням конфліктних ситуацій**. Приклад: є основні способи, які використовуються для уникнення конструктивного діалогу, відкритої дискусії – це ігнорування, відписка, газлайтинг, маргіналізація і культура скасування. у соціальних мережах заохочується миттєва реакція на події, що сприяє імпульсивності та нездатності до обміркованих рішень. Подібна поведінка відповідає у Фройдівській психоаналітичній теорії концепції «Ід», яка є базовим рівнем психіки і домінує в дитячому віці. У контексті інфантилізації в освіті, можна зробити висновок, що технології та соціальні медіа підтримують «Ід»-подібну поведінку, заохочуючи негайні реакції без критичного мислення та рефлексії, що є характерним для зрілої особистості.

5. **Плануванням та управлінням часом**. Приклад: безмежна доступність розважальних ресурсів і соціальних мереж ускладнює розвиток самодисципліни та здатності до пріоритезації завдань. Мережа переповнена «швидкими задоволеннями», такі як TikTok, Instagram Reels, YouTube Shorts, середня тривалість сесії яких згідно статистичних даних різних авторитетних аналітичних компаній дорівнює 8-12 хвилин, при цьому, про кількість таких сеансів може досягати 5-15 за день. Таким чином користувач може «випадати з реальності» на 2-3 години щодня, споживаючи короткі ролики на даних платформах. Тут доречно знову пригадати концепцію «Ід» – цей рівень психіки прагне негайного задоволення.

Розглянувши загальні причини і наслідки інфантилізації, пропонуємо заглибитись у цей процес з огляду на систему освіти і дати відповіді на запитання «Що сприяє інфантилізації особистості в освітньому процесі?».

Надмірна опіка з боку вчителів або відсутність стимулювання критичного мислення. Надмірна опіка та авторитарність педагога часто не є взаємовиключними в освітній системі. Перше спричиняє розвиток залежності учнів від інструкцій та зовнішнього контролю. Учителі часто пропонують учням готові рішення замість того, щоб сприяти розвитку критичного

мислення та творчого підходу до вирішення проблем. Друге спричиняє інфантилізацію авторитарністю педагога, який може не передбачати активного розвитку рефлексії, аналізу і самостійного вибору, не сприймає сумнівів і питань – студенти залишаються на рівні споживачів знань. Але результат обох явищ – а сприяння пасивності в одних вихованців, надмірній орієнтації на постать наставника у інших, і в пошуку батьківської фігури у фігурі вчителя у третіх.

Занижені вимоги та прості завдання – вплив технологій. Інфантилізація часто розвивається через надмірне спрощення завдань. Коли вимоги до учнів знижуються, зокрема через застосування технологій, які надають легкий доступ до інформації, учні не змушені докладати значних зусиль для виконання завдань. Вони звикають до простих рішень, втрачаючи навички вирішення складних проблем, що є важливим для їхнього розвитку в майбутньому.

Завдання в «ігровій формі» – квізи, інтерактивні платформи, яскраві схеми і плакати, тощо при надмірному використанні знижують здатність сприймати складні та об’ємні матеріали, не стимулюють самостійний пошук і опрацювання матеріалів. До цього можна додати, що зараз є тенденція спроб конкурування між освітою і розвагами в мережі. Завдання намагаються робити більш веселими і захопливими, і у цих намаганнях часто не враховані наступні фактори: по-перше, навчання завжди програватиме сектору цифрових розваг, адже це протистояння обов’язку та відповідальності проти швидкого дофаміну без обов’язків; по-друге, не може все в житті бути виключно приємним, кольоровим, і не все в житті повинно слугувати джерелом задоволення – це важливий життєвий урок, який повинна засвоїти доросла, сформована особистість.

Важливим кроком у подоланні інфантилізації в освіті є впровадження педагогічних підходів, які сприяють розвитку самостійного мислення та відповідальності за результати своєї діяльності. Сучасні викладачі повинні змінювати свої методи викладання, щоб стимулювати учнів до активного навчання, а не пасивного сприйняття інформації. Це може бути досягнуто за допомогою інтерактивних методів навчання, таких як проектне навчання, дискусії, рефлексивні практики та аналіз реальних проблем (Browning, 2023).

Оглянувши ряд проблем, які викликає інфантилізація, ми можемо ознайомитись з тим, що, на думку науковців та дослідників, потрібно впроваджувати в освітню систему і способи досягнення мети вони рекомендують для боротьби з цим феноменом. Пропонується: розвивати *критичне мислення* (методом Socratic questioning – стимулювання учнів задавати питання та сумніватися у відповідях, що допоможе розвинути вміння аналізувати інформацію (Paul & Elder, 2014), дискусіями та дебатами на актуальні теми – формування самостійності у судженнях (Eisner, 2002)); запроваджувати *проектне навчання* (тематичними проектами – опрацювання цікавих для вихованця проектів, для розвитку самостійності (Krajcik & Blumenfeld, 2006), командними проектами – розвиток соціальних навичок,

нетворкінгу (Johnson & Johnson, 2009)); *інтеграція мистецтв* (мистецькими проектами – розвиток творчого мислення (Gude, 2004), естетичним вихованням – виховання естетичного смаку через знайомство з культурними цінностями (Eisner, 1997)); *розвивати емоційний інтелект* (тренінгами – заняття, спрямовані на розвиток навичок емоційного саморегулювання (Goleman, 1995), рольовими іграми – для практики управління конфліктами (Berk, 2009)); *формувати відповідальність* (курсами фінансової грамотності – розвиток відповідальності за власні кошти і життя (Lusardi & Mitchell, 2014), вчити тайм-менеджменту (Covey, 1989)); формувати *навички цифрової грамотності* – споживання інформації з цифрових джерел повинно бути відповідальним і критичним (Hobbs, 2010).

Підсумуємо. Інфантилізація – явище, що виникає через вплив технологій, масової культури, соціальних медіа. Сприяє збереженню дитячої позиції у дорослих людей, підриваючи розвиток їхньої автономії, рефлексії та незалежного мислення. Освіта, і мистецька освіта зокрема, здатні подолати дане явище, створюючи умови для формування критичного мислення, відповідальності, самостійності і самодостатності. Завершуємо народною мудрістю: «Дай людині рибу, і вона буде сита один день; навчіть її ловити рибу, і вона буде сита все життя», що відображає концепцію народної мудрості, згідно з якою важливіше навчити людину бути спроможною, ніж надати їй миттєву одноразову допомогу, виховуючи в ній залежність і очікування патерналізму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Browning, M. (2023). Aesthetic Experiences and Ethical Education in the Arts. British Journal of Aesthetics, 63(4), 27-29. https://academic.oup.com/bjaesthetics/issue/63/4?browseBy=volume

2. Hunter, J. (2020). Cultural and Aesthetic Education: Global and National Perspectives. Journal of Aesthetic Education, 54(3), 40-42. https://scholarlypublishingcollective.org/uip/jae/search-results?q=volume+54&f_FacetCategoryIDs_1=3865AND3901&fl_SiteID=1000233&qb=%7b%22q%22%3a%22volume+54%22%7d&page=1&f_JournalDisplayName=Journal+of+Aesthetic+Education

3. Johnson, R. (2021). Digital Media and Aesthetic Literacy: Opportunities and Challenges. British Journal of Educational Technology, 63(4), 32-34. https://onlinelibrary.wiley.com/

4. Hayward, K. J. (2020). Infantilised: How Our Culture Killed Adulthood. London: Bloomsbury Publishing. https://books.google.com.ua/books/about/Infantilised_How_Our_Culture_Killed_Adul.html?id=FaPbEAAAQBAJ&redir_esc=y

5. Smith, L. (2022). Cultural Filters in Art Education: A Strategy Against Mass Culture's Negative Effects. Journal of Cultural Studies, 55(2), 25-27.

6. Freud, S. (1923). The Ego and the Id. London: The Hogarth Press.

7. Williams, S. (2021). Cancel Culture: A Critical Analysis. Journal of Social Discourse, 37(2), 45-56.

8. Berk, R. A. (2009). Multimedia teaching with video clips: TV, movies, YouTube, and mtvU in the college classroom. International Journal of Technology in Teaching and Learning, 5(1), 1-21.

9. Covey, S. R. (1989). The 7 habits of highly effective people: Powerful lessons in personal change. Simon & Schuster.

10. Eisner, E. W. (1997). The educational imagination: On the design and evaluation of school programs. Prentice Hall.

11. Eisner, E. W. (2002). The arts and the creation of mind. Yale University Press.
https://acurriculumjourney.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/04/eisner-2003-the-arts-and-the-creation-of-mind.pdf

12. Goleman, D. (1995). Emotional intelligence: Why it can matter more than IQ. Bantam Books. https://asantelim.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/05/daniel-goleman-emotional-intelligence.pdf

13. Gude, O. (2004). New art education: A dialogue for the future. Art Education, 57(1), 6-16.

14. Hobbs, R. (2010). Digital and media literacy: A plan of action. Aspen Institute. https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED523244.pdf

15. Johnson, D. W., & Johnson, R. T. (2009). An educational psychology success story: Social interdependence theory and cooperative learning. Educational Psychologist, 44(4), 213-226. https://sci-hub.se/10.3102/0013189x09339057

16. Krajcik, J. S., & Blumenfeld, P. C. (2006). Project-based learning. In R. K. Sawyer (Ed.), The Cambridge handbook of the learning sciences (pp. 317-334). Cambridge University Press. https://knilt.arcc.albany.edu/images/4/4d/PBL_Article.pdf

17. Lusardi, A., & Mitchell, O. S. (2014). The economic importance of financial literacy: Theory and evidence. Journal of Economic Literature, 52(1), 5-44. https://www.aeaweb.org/articles?id=10.1257/jel.52.1.5

18. Paul, R., & Elder, L. (2014). Critical thinking: Tools for taking charge of your professional and personal life. Pearson Education. http://www.nlpinfocentre.com/downloads/mar2015/Critical%20Thinking%20Tools.pdf

LIU YUYING
(ЛЮ Юйінь)
Ukraine, Odesa,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
second (master's) level of education
Iryna HERTS
Ukraine, Odesa,
South Ukrainian National Pedagogical

University named after K. D. Ushynsky,
Associate Professor of the Department
of Musical Art and Choreography

GENRE AND STYLE SPECIFICITY OF DUNHUANG DANCES

The article is devoted to the dance culture of China. In particular, the peculiarities of Chinese folk dances are considered. Special attention is paid to the genre diversity of Dunhuang dances and their stylistic specificity.

Key words: «Chinese folk dance», «dance traditions», «dance movements», «Chinese culture».

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВА СПЕЦИФІКА ТАНЦІВ ДУНЬХУАН

Стаття присвячена танцювальній культурі Китаю. Зокрема розглядаються особливості народних китайських танців. Увагу приділено жанровому розмаїттю танців Дуньхуан та їхній стильовій специфіці.

Ключові слова: «китайський народний танець», «танцювальні традиції», «танцювальні рухи», «китайська культура».

Dance is an art form in which artistic content is transmitted through a systematic sequence of movements of the human body. With the help of rhythmic variations, various body positions and expressive gestures, the choreographer creates plastic images. The vocabulary of folk dance, as a kind of body language, reflects the national characteristics of culture, manifesting itself in every element of the dance composition.

Folk dance is not just a set of movements, but a real mirror of national culture. Each element of the dance – from vocabulary to musical accompaniment – bears the imprint of the history, customs and character of the people. Choosing certain movements, poses and rhythms, choreographers and performers emphasize the unique features of their people. Every nation has its own unique manner of dancing. This is manifested in a special combination of movements, music and emotions. Some peoples prefer energetic and expressive movements, others – more smooth and graceful. However, despite the diversity, all folk dances have a common feature – they are an expression of the soul of the people. To perform a folk dance, you need to have not only technique, but also a deep understanding of its meaning. Each movement, each look has its own meaning and carry a certain emotional charge. Harmony of movements, expressiveness of facial expressions, dynamics and rhythm – all this should be subordinated to the general idea of dance.

Each dance is a kind of story, where every movement is a word in a sentence. The effectiveness and expressiveness of the movement depends entirely on how it fits into the overall context of the dance. Both in music, where each note has its place in the melody, and in dance, each movement has its meaning in the overall composition. Movements do not exist in isolation, they interact with each other, creating a harmonious and expressive sequence. One movement leads to another, giving him a certain impulse and changing the rhythm and mood of the

dance. This interaction of movements allows the dancer to express the subtlest nuances of emotions and create a unique image.

In the scientific works of Chzhan Homin, it is noted: «Chinese national traditions of choreography – cultural phenomena with an exceptionally long history, which incorporated the folk basics of dance, court dances, the art of Chinese opera, elements of martial arts and Chinese philosophy» (Chzhan, 2019, p.82). By the twentieth century, when a new era in the development of art began, the dance culture of China was represented by two main areas: folk and stage dance. Stage dance, an integral part of the life of the imperial court, was an exquisite synthesis of various types of art. Embodying the images of poetry and absorbing elements of sculpture and other forms of fine art, court dance impressed with the elegance and richness of forms, becoming a real discovery for those who first encountered this type of Chinese art.

Today, Chinese folk dance, striking a variety of styles, began to be actively used in stage productions, expanding the scope of stage choreography, which makes this genre of choreographic art more understandable and closer to the people.

Dunhuang dance is a genre-style variety of Chinese stage-folk dance, combining traditional culture and modern art. The dance movements of this ethnic Chinese dance are preserved in the frescoes of the Morao caves of the ancient Dunhuang grotto in Gansu province. This dance combines the ethnic dance styles of Central and Western China (Huang, 2016).

The vocabulary of the Dunhuang dance is saturated with philosophical Buddhist meanings and images. The founder of Dunhuang dance training is Gao Jinzhong. In her dance production Dunhuang Deciphered, Gao revived the dance movements depicted in the Dunhuang Mogao's grottoes murals and pioneered a new dance genre. The Dunhuang dance performer draws inspiration from body movements on the frescoes of Dunhuang's grotto, as well as senile samples of instrumental music and ancient notes found in Dunhuang.

The Dance Academy considers Dunhuang dance to be very valuable to Chinese culture. For example, Jia Yang notes: «Dunhuang dance is the perfect combination of traditional culture and modern art and continuously exceeds and develops, when static Dunhuang frescoes to regenerate into dynamic Dunhuang dance art form is also greatly enhancing the value of Dunhuang culture, deepens the research of Dunhuang studies» (Jia, 2017, p. 453).

Dunhuang Mogao's grottoes depict more dance styles than any other archaeological site on earth. Dance images enliven almost every cave. Wall paintings are a true encyclopedia of dance traditions spanning eight centuries, which convey the talent of the native Chinese in the field of dance, who absorbed the choreography of cultures bordering Central Asia, as well as cultures far from China.

Conclusion. Modern replication of Dunhuang dance is a combination of traditional dance vocabulary with modern choreography, the brightness of choreographic images, costumes and music. Frescoes about dancing reflect the

dance form and charm at that time and occupy an important place in culture. While Dunhuang's dances directly or indirectly illuminate the features of real life in ancient times, they are the core of our memory and understanding of the features of that important period of China's thousand-year history.

LIST OF REFERENCES

1. Chzhan Homin (2019). Tradytsiyi narodnoho tantsyu v kytays′kiy narodniy respublitsi. Pedahohika formuvannya tvorchoyi osobystosti u vyshchiy i zahal′noosvitniy shkolakh. 2019 r., № 67, T. 1. S. 82-86

2. Huang Dun (2016). The Art of China: Dance : Nanjing University Press. 2016. p.312

3. Jia Yang (2017). Analysis on Cultural Characteristics and Art Development of Dunhuang Dance Art. International Conference on Contemporary Education, Social Sciences and Humanities. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 124. (ICCESSH 2017). P. 453-456.

У СЯНЛІ
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Сніжана КЛЮЄВА
кандидат філософських наук, доцент

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ВИКОНАННЯ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. У роботі досліджується проблема формування мотивації до виконання старовинної музики майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Відокремлено сутність поняття «мотивація». Виділено значення формування мотивації до виконання старовинної музики.

Ключові слова: формування мотивації , вокальна підготовка, старовина музика, майбутні фахівці.

FEATURES OF FORMING MOTIVATION TO PERFORM ANCIENT MUSIC OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART IN THE PROCESS OF VOCAL TRAINING

Abstract. The paper examines the problem of forming motivation for performing ancient music of future teachers of musical art in the process of vocal training. The essence of the concept of "motivation"is separated. The importance of forming motivation to perform ancient music is highlighted.

Key words: motivation formation, vocal training, old music, future specialists.

Світовою музичною спільнотою спостерігається стійкий тренд до відродження інтересу до історично обґрунтованого виконання музики минулих епох. Це пов'язано з поглибленням розуміння культурного та історичного контексту музичного твору, прагненням до аутентичного виконання та розширення музичного світогляду. Учитель музики відіграє ключову роль у формуванні музичного смаку учнів. Знання і вміння виконувати старинну музику дозволяють учителю не тільки передавати учням музичні знання та навички, але й прищеплювати любов до музичного мистецтва в усіх його проявах.

Незважаючи на зростаючий інтерес до старинної музики, досліджень, присвячених мотивації майбутніх учителів до її вивчення, недостатньо. Це ускладнює розробку ефективних методик навчання і виховання майбутніх музичних педагогів. Сучасний учитель музики повинен бути не тільки виконавцем, але й педагогом, здатним передавати свої знання та вміння учням. Знання старовинної музики розширює професійні компетенції вчителя і дозволяє йому більш глибоко розуміти сучасну музику. Виконання старовинної музики вимагає від виконавця глибокого занурення в музичний текст, розуміння стильових особливостей епохи, що розвиває творчі здібності, музичну інтуїцію та аналітичні навички (Михалюк, 2017).

Отже, дослідження мотивації майбутніх учителів музики до виконання старовинної музики є актуальним завданням, оскільки: сприяє підвищенню якості музичної освіти, дозволяє розробити ефективні методики навчання старинної музики, сприяє популяризації старинної музики, сприяє розвитку творчих здібностей майбутніх учителів музики.

Це дослідження має важливе теоретичне та практичне значення, оскільки його результати можуть бути використані для: удосконалення навчальних програм з виконання старовинної музики у вищих музичних навчальних закладах, розробки нових методів і прийомів навчання, створення ефективних мотиваційних програм для студентів. Таким чином, дослідження даної теми є актуальним і необхідним для розвитку музичної освіти в Україні(Михалюк, 2017; 65).

Формування мотивації до виконання старовинної музики у майбутніх учителів музичного мистецтва – це складний процес, який залежить від багатьох факторів. Розглянемо деякі з них детальніше: специфіка старовинної музики: історичний та культурний контекст: розуміння історичного та культурного контексту, в якому виникла та розвивалася старовинна музика, допомагає студентам усвідомити її значення та цінність, виконавські практики: знайомство з автентичними виконавськими практиками, інструментами та нотацією сприяє розвитку інтересу до дослідження та інтерпретації старовинної музики, естетичні ідеали: Ознайомлення зі специфічними естетичними ідеалами різних епох допомагає студентам формувати власне бачення та розуміння старовинної музики.

Роль педагога: мотиваційний клімат: створення позитивного мотиваційного клімату на заняттях, де студенти відчувають підтримку та зацікавленість викладача, індивідуальний підхід: врахування індивідуальних особливостей кожного студента, його інтересів та рівня підготовки, застосування різноманітних методів навчання: комбінування лекцій, практичних занять, аналізу нотних текстів, прослуховування записів професійних виконавців, створення творчого середовища: створення умов для самостійного дослідження та творчої інтерпретації старовинної музики.

Психологічні аспекти: зацікавленість студента до предмета вивчення є одним з найважливіших факторів мотивації, значущість, розуміння студентом значущості старовинної музики для його майбутньої професії та для розвитку музичної культури загалом, досягнення успіху, позитивний досвід виконання старовинної музики сприяє підвищенню самооцінки та мотивації до подальшої роботи (Грищенко,2009; 71).

Соціальні фактори: взаємодія з однолітками, обмін досвідом та думками з однокурсниками, спільна музична діяльність, підтримка з боку родини та друзів, заохочення з боку близьких людей до вивчення старовинної музики.

Культурне середовище: наявність можливостей відвідувати концерти, майстер-класи, фестивалі старовинної музики.

Методичні аспекти: аутентичне виконавство, знайомство з принципами автентичного виконавства, використання історичних інструментів та нотацій. Проектна діяльність, залучення студентів до участі в проектах, пов'язаних з виконанням старовинної музики (концерти, наукові конференції). Використання сучасних технологій, застосування мультимедійних технологій для візуалізації музичних текстів, створення інтерактивних навчальних матеріалів.

Загалом, формування мотивації до виконання старовинної музики – це комплексний процес, який вимагає спільних зусиль викладача, студента та навчального закладу. Важливо підкреслити, що мотивація – це динамічний процес, який потребує постійної підтримки та розвитку (Грищенко 2009).

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойченко, І. В., Хамітов, М. В. (2002). *Філософський енциклопедичний словник* : Київ : Абрис.

2. Грищенко, Т. Б. (ред.). (2009). *Культурологія* : *навч. посібник*. Київ : Центр учбової літератури.

3. Клюєва, С. Д., Студенніков, П. С. (2023). Формування вокально-сценічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. Мистецька освіта у контексті євроінтеграційних процесів : матеріали X Всеукраїнської студентської наукової конференції (16 берез.;Умань) (с. 162–165). Умань : Візаві.

4. Марченко, К. О. (2022). Виконавська культура майбутніх артистів-вокалістів як науково-педагогічна проблема. *Педагогіка формування творчої*

особистості у вищій і загальноосвітній школах : зб. наук. праць (Вип. 80, Т. 2, с. 76–80). Запоріжжя : КПУ.

5. Михалюк, А. М. (2017). Критеріально-рівнева характеристика сформованості виконавської культури майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інтернаука : міжнар. наук. журнал*, 3(1), 70–73.

6. Тюрменко, І. І. (ред). (2010). *Культурологія : теорія та історія культури* : навч. посібник. Київ : Центр учбової літератури.

XU QIHUI
(СЮЙ Цихуей)
Ukraine, Odesa,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
second (master's) level of education
Iryna HERTS
Ukraine, Odesa,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
Associate Professor of the Department
of Musical Art and Choreography

TO THE DISCOVERY OF THE ESSENCE OF THE PHENOMENON «CHINESE CLASSICAL DANCE»

The article highlights the results of a theoretical review of scientific sources on the problem of the formation of Chinese classical dance as a cultural phenomenon. Particular attention was focused on identifying the essence of the phenomenon of «Chinese classical dance» and the history of its emergence and formation as an ethnocultural, philosophical and social phenomenon in Chinese culture.

Keywords: «Chinese classical dance», «dance moves», «dance art», «Chinese choreography».

ДО ВИЗНАЧЕННЯ СУТНОСТІ ФЕНОМЕНУ «КИТАЙСЬКИЙ КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ

У статті висвітлено результати теоретичного огляду наукових джерел щодо проблеми становлення китайського класичного танцю як культурного феномену. Особлива увага була спрямована на виявлення сутності феномену «китайський класичний танець» та історію його виникнення та становлення як етнокультурного, філософського та соціального феномену в китайській культурі.

Ключові слова: «китайський класичний танець», «танцювальні рухи», «мистецтво танцю», «китайська хореографія».

Chinese classical dance is very popular in China. In Chinese classical dance, movements are rich in their ability to express diverse feelings, whether it be happiness, sadness, joy, anger, grief, bliss, whether it be the emotions that come with separation and reunion, insanity, fascination, illness, solemnity, meanness and grandeur, in recited and sung works or in works with martial arts movements, all to depict characters and story plots Meanwhile, a single classical vocabulary of this dance does not exist. Today there are as many varieties of this dance as there are provinces in China.

It is important to note that the question of the emergence of Chinese classical dance is still unresolved. According to Li Hongzhi, a characteristic feature of Chinese classical dance is that «…its movements and postures «shen fa» are rooted in ancient martial arts. And even the word meaning martial arts «u» as, for example, in «u-shu» is pronounced in the same way as the word meaning dance «u» in «u-dao»» (Lee, 2019). In this, Li Honji sees the sublime philosophical and religious meaning of the emergence of Chinese classical dance. The tradition of filling dance movements with the internal meaning of «shen yun» is said from traditional Chinese opera. By the way, the original «Chinese classical dance» was called «Opera dance». Another important source and integral part of Chinese classical dance are the acrobatic techniques of «tan tzi gong», which have traditionally been part of Chinese culture for millennia (Huang, 2016).

Scientists note that the Chinese classical dance as a cultural phenomenon has ancient roots, and all the main elements of «yun lu» existed from ancient times. Since ancient times, the development of national dance culture in China was carried out in accordance with the established system of traditional learning. As Li Hongzhi notes in his lectures: «…there was a practice in theater troupes when veterans, leading performers taught students, and some took many students at the same time, even dozens of people who formed a whole theater troupe» (Lee, 2019). The Beijing Dance Academy was the first to start teaching Chinese classical dance in an academic manner. It was at the Beijing Academy of Dance that they developed a methodology for teaching Chinese classical dance based on the academic approach and methods of teaching ballet, brought the style and rhythm of «yun lu» to a single standard, and consolidated the academic forms of teaching Chinese classical dance.

All Chinese classical dance terminology is taken from opera dance:

- names of specific groups of movements and requirements for them;
- terms used in «shen fa» and «shen yun».

Beijing Academy has implemented the entire system of terms in their original meaning. Among them are terms such as:

- «chun» and «kao»; «han» and «tian»; «ning», «price», «yuan», «qu»;
- three lines of circular movements «ping yuan», «li yuan» and «bazzi yuan»;
- «show», «yang», «shen», «fa», «bu»;
- «liang xiang»;
- «jing», «qi», «shen» and others.

All the most important elements of dance forms are also traditional:

- «to move to the right, first move to the left»;
- «to move up, first move down»,
- «for moving backwards, moving forward first» and so on (Lee, 2019).

All this was taken from the opera in its original form.

Despite the fact that Chinese classical dance was formally founded by the Beijing Academy of Dance, today there is a certain number of its essence-philosophical and methodical-practical interpretations. From general ideas about philosophical principles and filling his vocabulary with ethnic dance movements to the creation of a new dance-expressive vocabulary. As noted in scientific research by Zhang Gomin: «In the basis of Chinese dance there are three elements unusual for Western man - jing (concentration), qi (manifestation of energy) and Shen (spirit). These aesthetic concepts came into the dance from the three main religions of China - Taoism, Confucianism and Buddhism, which form the cultural basis of Chinese civilization» (Zhang, 2019, p.83).

At Feitian University, they see a special mission of Chinese classical dance, which is «...the essence of culture transmitted by the gods." Its mission is to follow tradition with the aim of «...rediscover the level (jing jie) of the highest achievements in dance...», in order to comprehend the will of the gods and accept the fate of all mankind determined by the gods.

Today, the situation with Chinese classical dance in China is such that each province has its own style. Meanwhile, an analysis of the sources showed that the basic elements of Chinese classical dance are identical. According to Li Hongzhi: «Chinese classical dance in itself is truly classical – a wonderful culmination of thousands of years of culture» (Li, 2019). The highest standards of dance «shen fa» consist of the movements «shen dai show» (body leads arms) and «kua dai tui» (hips lead legs). These movements are the pinnacle of the achievements of all forms of dance. «Training using these techniques lengthens the limbs more than any other form of dance. Even in ballet and rhythmic gymnastics, they are surprised by these things and seek this knowledge» (Tishchenko, Tsyuang, 2022, p.386).

Conclusions. The results of the theoretical review of scientific sources revealed the essence of Chinese classical dance as an important cultural, philosophical and social phenomenon. Familiarization with various theories of the origin of the phenomenon of «Chinese classical dance» showed the presence of disparate scientific approaches to understanding the philosophical foundations of its formation as a style in Chinese choreography and as a dance school.

The following searches are aimed at determining the ethnocultural-preserving function and the cultural role of Chinese classical dance in modern Chinese society.

LIST OF REFERENCES

1. Li Hongzhi (2019). Lecture on Chinese classical dance at Feitian College.

2. Zhang Gomin (2019). Traditions of folk dance in the People's Republic of China. Pedagogy of creative personality formation in higher and secondary schools. 2019, No. 67, T. 1. S. 82-86

3. Huang Dun (2016). The Art of China: Dance : Nanjing University Press. 2016. p.312

4. Tishchenko O., Tsyuang Yangi (2022). Dans art of china historical and theoretical The 1st International scientific and practical conference «Scientific progress: innovations, achievements and prospects» (October 9-11, 2022) MDPC Publishing, Munich, Germany. 2022.

WU MENGEN
(У МЕНЬЧЕНЬ),
Ukraine, Odesa,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
second (master's) level of education
Ganna REBROVA
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
Candidate of Pedagogical Sciences

VOCAL CULTURE OF FUTURE MUSIC TEACHERS IN THE COMPETENCE PARADIGM

Annotation. The article presents the problem of formation of future music teachers' the vocal culture in the context of the competency paradigm of the educational process in higher education institutions. Attention is drawn to the importance of forming the artistic competences of schoolchildren studying music in various conditions of formal, unformal and informal education. One of the important aspects of world heritage musical culture is vocal culture. The formation of the vocal culture of the individual is the goal of the educational process both at school and in institutions of higher education. At the same time, the vocal culture of future music teachers is a factor in the success of forming such a culture of students. Clusters of the framework of qualifications of higher education students are shown through the prism of the formation of vocal culture of future music teachers.

Key words: culture, artistic culture, musical culture, vocal culture, qualification framework clusters, future music teachers.

ВОКАЛЬНА КУЛЬТУРА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В КОМПЕТЕНТНІСНІЙ ПАРАДИГМІ

Анотація. У статті представлено проблему формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в контексті компетентнісної парадигми освітнього процесу у закладах вищої освіти. Звернено увагу на важливості формування мистецьких компетентностей

школярів, що навчаються музичному мистецтву в різних умовах формальної, неформальної та інформальної освіти. Однією з важливих ракурсі музичної культури світової спадщини є вокальна культура. Формування вокальної культури особистості є метою освітнього процесу якм в школі, так і в закладах вищої освіти. Разом з тим, вокальна культура майбутніх учителів музичного мистецтва є фактором успішності формування такої культури в учнів.

Показано кластери рамки кваліфікації здобувачів вищої освіти крізь призму формування вокальної культури майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Ключові слова: культура, художня культура, музична культура, вокальна культура, кластери рамки кваліфікації, майбутні вчителі музичного мистецтва.

Musical education of children and youth in Ukraine is quite diverse. These are institutions of general education, extracurricular, various circles in private institutions. There is also quality music education in art schools, which previously were defined as music schools. Today, their role has expanded, as conditions are created for teaching children various types of art: painting, choreography, as well as various types of musical creativity. As for secondary schools, the latest trends and the concept of the New Ukrainian School, on the one hand, include art lessons, in particular, and the integrated course "Art", but on the other hand mainly creative executive activity, according to practicing teachers, is becoming weaker.

At the same time, the conceptual basis of art education in institutions of general art education was formulated, which concentrates attention on the formation of artistic and cultural competences of schoolchildren.

Considerable importance is given here to integrated art lessons, which already at the beginning allow children to get acquainted with various types of artistic creativity. But there is an opportunity to hold lessons in music, visual arts, and even rhythmicity and choreography. The advantage on the side of integrated courses is due to the fact that such lessons conceptually form a holistic worldview through various types of art, creating a picture of the world depicted by means of various types of artistic creativity, different genres and styles. An example can be programs and textbooks from the integrated course "Art" by O. Lobova (Лобова, 2016).

In China, there is also an opportunity for schoolchildren to receive a general music education. Preference is given to singing lessons, in particular, singing exclusively Chinese songs. Peking opera lessons are even taught in some schools. There are examples of codes in schools that attach significant importance to magical and performing training, in particular teaching children to play the piano. Wu Yifan (У Іфан, 2012) points out that in China there is no organized "... system of children's and youth institutions that promote the creative self-realization of students from all strata of the population on the basis

of folk music making (У Іфан, 2012, p. 22). At the same time, national culture and art are developing very powerfully.

At the same time, unfortunately, there is no effective system of musical training for beginners. The popularity of private practice is widespread, there are various courses for learning to play various instruments, there is a lack of music schools, but there is an extensive system of obtaining non-formal musical education. Private schools are also in demand. In such schools, curricula are created that include theoretical disciplines, choreography and playing a musical instrument and singing.

The difference is that the Ukrainian concept of general music education is oriented towards a global, broad aspect of studying art, which forms the basis of the artistic culture of schoolchildren, while in China this strategy is only beginning to be defined by practicing teachers and scientists.

All the factors of the socio-cultural space of Ukraine and China actualize the problem of forming the vocal culture of future music teachers who are able to work in a wide range of pedagogical conditions, both formal and informal education, which is mainly carried out in the field of providing private services.

This field is popular in China and is supported by state policy.

Artistic culture is a broad concept that denotes various aspects of the creation, preservation and production of artistic creativity at different levels: in institutions, the management sphere, in education, as well as in accordance with the capabilities of each individual to comprehend the products of artistic creativity and enrich their own artistic and aesthetic culture.

If we emphasize the individual, person, student, teacher, teacher, then it is clear that in such a context we can talk about the degree of coverage of the values of the artistic heritage of humanity, the ability to perceive, understand and experience the cultural values created by previous generations in different time and space locations .

O. Lobova points out that "...the musical culture of an individual is interpreted from different positions of mutual influences and connections with society, activity, experience and formation of a person, in particular as: the result of the influence of the musical culture of society and the measure of determining the degree of its musical development; personal experience in the field of musical art and the way of existence and functioning of human musical consciousness; a part of the general spiritual culture of an individual and a condition for his artistic and creative development, etc. (Лобова, 2016, p. 106).

In the context of school education and the formation of cultural competences of schoolchildren, the phenomenon of musical culture is presented in the research of O. Hrysyuk (Грисюк, 2000), Pan Sinyuy (Пан Сінюй, 2019), Ph. Robinson (Robinson, 2009) and others. Based on the mentioned studies, it turns out that musical culture is not always the ability to produce it, that is, to play and sing. Important attributes of such a culture are the quality and adequacy of perception and experience of music. Therefore, the principle of adequacy of musical perception, understanding and experience of a musical work as a three-dimensional

activity becomes the dominant principle in the formation of musical culture of schoolchildren.

The fact that musical culture can be formed not only in institutions of general secondary education, but also in other conditions, is emphasized in the research of O. Hrysyuk (Грисюк, 2000). The author draws attention to the interrelationship of such types of musical art education that contribute to the formation of musical culture. This is "...the desire for creative self-expression in musical activity, the orderliness and depth of musical knowledge, the level of active assimilation of various types of musical activity, selective evaluative attitude to music" (Грисюк, 2000, p. 7).

Vocal culture is also a part of a person's musical culture. According to Wu Suan, in "...school age, only the foundations of such types of culture are laid, which are characterized by complexity, uncertainty, and at the same time complexity and variety of detection" (У Сюань, 2020, p. 64).

According to Wei Limin, "vocal culture is based on the best unique traditions of national performing arts, the mastery of which makes it possible to transfer it to the conditions of students' singing training and lay the foundations of vocal culture in them." (Вей Лімін, 2019, p.307).

Considering the vocal culture of schoolchildren as the goal of general musical education, let us also point out the essence of the phenomenon in the paradigm of learning conditions. Namely, it is the teacher who is the bearer of vocal culture who can form it in students.

It is known that the strategy of integration into the European educational space is being implemented in Ukraine. Therefore, the competence approach becomes dominant in this aspect. Competencies are the main orientation of the educational process, which is also reflected in the educational and professional programs to which applicants enter.

Training with educational and professional programs 014 "Secondary education. Musical art" is carried out on the basis of local documents developed by the institution of higher education. Competencies are developed and are based on the Qualifications Framework. The clusters of this framework are Knowledge, Skills, Communications, Autonomy/responsibility. According to the level of education, competencies determine the acquirer's ability to solve professional tasks according to the specified clusters.

The vocal culture of future music teachers is also oriented towards the mentioned clusters. For the sake of a formed vocal culture, the applicants must have knowledge of the phenomenon of vocal culture as a heritage of humanity in a global, national and even regional aspect. He must have knowledge of vocal pedagogy, as well as knowledge of what pedagogical potential is inherent in certain vocal works, images, genres, etc., which should be the repertoire for studying with schoolchildren.

According to skills, future teachers of musical art should master the skills of studying a vocal work with children, the skills of high-quality vocal performance, demonstrate the best way to work on a work in order to achieve a high-quality

performance of it. Children often sing in an ensemble at school, recently singing in a choir has become popular. Therefore, possessing the pedagogical culture of working with a vocal ensemble also becomes one of the professional competences of the students.

Communication in art pedagogy is related to the phenomenon of artistic communication, which has two forms of manifestation: direct communication about artistic artifacts, interpretation, issues of unfolding the drama of an artistic image, etc. As well as mediated communication with the work of art, with the composer and listeners who perceive the work during its "sound objectification, i.e. voicing.

Autonomy and responsibility is a cluster that is consonant with the acmeological growth of future teachers, since creativity and the formation of the vocal culture of an individual are processes prolonged in time. This is constant development, self-improvement, lifelong learning. A responsible attitude towards one's profession is a responsible attitude towards oneself as a professional.

Conclusion. In the competence paradigm of higher education, attention is focused on compliance with the framework of qualifications of specialists of a narrow profile. According to the future teachers of musical art, vocal culture is singled out from their broad multi-vector creative teaching activity as a professional quality that allows the use of world, national, regional vocal heritage in the educational process of forming the vocal culture of schoolchildren.

LIST OF REFERENCES

1. Вей, Лімін. (2019). Вокальна культура викладачів музичного мистецтва: інтеграція досвіду Китаю та України. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 1’2019. С.304-307.

2. Грисюк, О. М. (2000). Формування музичної культури молодших школярів в умовах взаємодії загальноосвітньої і дитячої музичної шкіл (автореф. дис. … канд. пед. наук). Київ.

3. Лобова, О. В. (2016). Ґенеза поняття музична культура особистості в контексті загальної музичної освіти. *Естетика і етика педагогічної дії, 3,* 105–117. Режим доступу: https://scholar.google.com.ua/citations?user=LaaeJCkAAAAJ&hl=ru#d=gs_md_cita-d&u=%2Fcitations%3Fview_op%3Dview_citation%26hl%3Dru%26user%3DLaaeJCkAAAAJ%26cstart%3D20%26pagesize%3D80%26citation_for_view%3DLaaeJCkAAAAJ%3A3fE2CSJIrl8C%26tzom%3D-180.

4. Пань, Сінюй. (2019). Методика підготовки бакалаврів музичного мистецтва до формування аудіальної культури школярів засобами оркестрової музики (дис. … канд. пед. наук). Суми.

5. У, Іфан (2012). *«Методика підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю до роботи в умовах полікультурного середовища»*. (Дисер. канд.пед.наук.). Національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського. Київ.

6. У, Сюань. (2020). *Підготовка майбутніх магістрів музичного мистецтва до формування вокальної культури школярів засобами технології партисипації.* (Дисер. доктора філософії). ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського. Одеса.

7. Robinson, Ph. (2009). Examining and defi ning the term “musical culture” stemming from secondary curricula. Masters Research thesis, Education. The University of Melbourne. Retrieved from: http://hdl.handle. net/11343/35488 (accessed 12.01.2017). http://hdl.handle. net/11343/35488.

СУЙ ЦИНЦИН,
здобувачка другого рівня вищої освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»;
Науковий керівник:
Ганна РЕБРОВА,
кандидат педагогічних наук

ІННОВАЦІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЯК ПРОФЕСІЙНА ЯКІСТЬ

Інновації в мистецькій освіті викликані новими відкриттями в застосування інформаційних технологій, глобалізаційними процесами в культурному просторі, відкритістю освітніх систем та доступу до освітніх ресурсів. Свого впливу мав і Covid 19. Багато вчителів музичного мистецтва стали проводити свої заняття онлайн, створювати блоги, шукати нові форми.

Стосовно відкритості систем світового освітнього простору, то це також чинник набуття певних інноваційних компетентностей, оскільки завдяки широким можливостям культурного спілкування виникає проблема врахування різноманітності різних проявів художньої творчості. Ця тема нерідко стає найцікавішої для учнів.

Ще один аспект інновацій – здатність застосовувати нові інтеграційні технології, які сприяють розвитку творчої уяви, фантазії, здатності сприймати музичні твори на основі активного художньо-образного, синтезованого ресурсу. Це переважно аспекти синестезії почуттів, полімодальності сприйняття. Такі процеси позитивно впливають на творчість особистості учнів, але потребують винахідливості з боку вчителів.

У наукових дослідженнях інноваційність як професійна якість визначаєтся науковцями через різні поняттєві конструкти: інноваційна культура (Д.Козлов, 2020), інноваційна компетентність (Н.Вєнцева & О.Карапетрова, 2022; О.Проценко & С.Юрочко, 2015), інноваційна діяльність (К.Завалко, 2014), готовність до інноваційної діяльності (Л.Петриченко, 2007).

На думку Д.Козлова, інноваційна культура - це«готовність і здатність особистості до виробництва й поширення інновацій, набуття нею високого рівня компетентності у використанні нових засобів інформації, розвиток таких її характеристик як … просторове образне мислення, здатність до самоосвіти та творчості» (Козлов, 2020, с.29).

До нашого дослідження дотичним є доробок Н.Вєнцевої & О.Карапетрової (2022), у якому розглянуто поняття інноваційної компетентності та наведено кілько аналітичних розвідок щодо його сутності. Автори вказують, що його змістовне наповнення торкається «… його змістовного наповнення, яке передбачає наявність інноваційного сприйняття суб'єкта: сприйняття власних інновацій і взагалі інновацій або відкриттів, здатність побачити елементи нового у відносному сталому та здатність запропонувати принципово нове вирішення проблеми» (Н.Вєнцевої & О.Карапетрової (2022), с. 113). Вони акцентують увагу на тому, що інноваційна компетентність переважна проявляється у здатності створювати нові інноваційні форми, нові методи, технології. Чинниками впливу на формування інноваційної компетентності відповідно до спеціалістів в галузі педагогіки (учителів, викладачів) стає їхня готовність до інновації. «… наявність ресурсів для реалізації нововведень; критичність мислення; творча уява; мотиваційно-ціннісне ставлення до професійної діяльності; здатність до рефлексії» (Там саме).

У мистецькій освіті також розглядаються інноваційні педагогічні наративи. Як вказує О.Реброва (2019), «Музично-естетичні інновації виникають завдяки технологічним досягненням та відповідають культурологічному вектору потреб та уподобань різних прошарків населення; водночас, спираються на стали художньо-естетичні та національно-етнічні цінності, що складають певне художньо-ментальне середовище» (О.Реброва, 2019, с. 20). Дослідниця визначає особливий вид інноваційної компетентності – художньо-інноваційну компетентність. Цю професійну якість вона інтерпретує як «…здатність самостійно, винахідливо та педагогічно доцільно розробляти та запроваджувати в освітній та виробничий процес методи, технології, організаційні форми, які розроблені на основі художньо-естетичних інновацій та сприяють розв'язанню складних завдань мистецької освіти інтеграційного та міждисциплінарного характеру» (Там саме).

Погоджуючись з усіма визначеннями, зауважимо, що інноваційна компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва також має відрізнятися й індивідуальним стилем викладання. Оскільки вони викладають музичне мистецтво, застосовують й інші види мистецтва, той і тон викладання, характер оповідань має бути особливим.

Разом з тим, до інноваційних якостей учителя музичного мистецтва можна додати й особливий стиль управління освітнім ппроцесом, який ґрунтується на здатності активно залучати до творчості учнів, володіти мистецтвом партисипації.

Інноваційна здатність вчителів музикичного мистецтва нагадує нам

метафорично певну «веселку», яка проходить по величезному небі музичної освіти. Отже, уроки музичного мистецтва серед усього розкладу мають надавати учням справжнє задоволення, духовне збагачення.

У Китаї взагалі вважають, що музика має приносити лише радощі. Так і уроки музичного мистецтва мають носити виключно позитивну атмосферу навчання. Захопленість самого вчителя музикою має передаватися і учням. Інноваційність тут виявляється саме в залученні до здивування, до емоційного реагування на твір. Якщо вчитель продемонструє якісь несподівані аналогії, наведе цікаві метафори, але наддасть цьому ще виразність промови, залучить цікавими питаннями учнів, то безумовно, атмосфера стане позитивною і цикавою учням. Тобто учитель музичного мистецтва має нібито «режисерувати» урок, але тримати у своєму арсеналі метолдичних засобів певну низку цікавих прикладів, методів, а також й володіти інноваціями технологічного характеру.

Натепер учитель ще має володіти й цифровими технологіями, використовувати їх впевнено та доцільно. Це нова якість професійної діяльності учителя музичного мистецтва спонукає його на постійне зростання, чому сприяють акмеологічні технології, якими він має володіти.

Висновки: Інноваційна компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва – це фахова якість, яка забезпечує гнучкість, мобільність та ефективність музичного навчання учнів на засадах застосування нових технологій, творчого ставлення до вибору методів та засобів, добору музики та художньо-ілюстративного матеріалу.

ЛІТЕРАТУРА

Вєнцева, Н., Карапетрова, О. (2022). Інноваційна компетентність як складова професійної діяльності сучасного педагога. Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Педагогіка, психологія». Педагрогічні науки. 1. С. 109-115.

Завалко К.В. (2014). Методологія формування готовності вчителя музики до інноваційної діяльності: монографія. Київ : Центр навчальної літератури. 266 с.

Козлов Д.О. (2020). Інноваційна культура майбутнього керівника закладу загальної середньої освіти: теорія та методика розвитку : [монографія]. Суми : СумДПУ ім. А.С. Макаренка. 496 с.

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.

.

ВУ СЯОТУН,
здобувач другого рівня вищої освіти
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»;

науковий керівник Олена РЕБРОВА,
доктор педагогічних наук, професор

ВПЛИВ ВИБОРУ ФОРТЕПІАННОГО РЕПЕРТУАРУ НА РОЗВИТОК МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ ТА ТВОРЧОГО САМОВИРАЖЕННЯ

*А*нотація. У статті актуалізовано проблему значущості репертуару для учнів-початківців, які навчаються грати на фортепіано. Репертуар, якій добирається для навчання впливає на становлення і подальший розвитку як загальних музичних здібностей та ігрових умінь, так я для музичної культури юного піаніста. Представлено умови, що позитивно впливають на творче самовираження, серед яких обов'язкова умова - позитивна атмосфера навчання, сполучання різноманітних творів за стилями та образами, а також застосування проєктних технологій, які спрямовані на творче самовираження учнів.

Ключові слова: фортепіанна гра, фортепіанний репертуар, розивток здібностей, творче самовираження.

Заняття музикою – це дуже складний психічний, фізичний та емоційний процес. З часом заняття музикою стали не тільки загально розвивальною школою, а й терапевтичною. Сучасні індивідуальні уроки гри на фортепіано мають багато корисного для розвитку мозку, як дорослих так і дітей, позбавляють від стресу, покращують координацію рухів, розвивають музичний слух, художнє мислення, розуміння структури та музичних образів. В учнів різного віку розвивають різноманітні навики, наприклад, дрібну моторику рук, що позитивно впливає на поведінку та психічне здоров'я, яке залишиться з ними в майбутньому. Заняття потребують розвиток координаційних рухів різних частин тіла, оскільки потрібно дивитись в ноти, читати з листа та одночасно рухати пальцями по клавіатурі. Оскільки кожний музичний твір унікальний, і має свою історію, то під час виступів виконавець навчається направляти свої емоції, думки в самовираження музикою. Вираження емоцій через правильно підібраний фортепіанний репертуар допоможе підняти дитині або дорослому відчуття впевненності та з'явиться задоволення від відтвореного, саме це й підніме самооцінку та покращить настрій виконавців.

На значущість вибору репертуар для навчання учнів-початківців вказують як українськи вчені (Н.Гриднєва, 2012; В. Смородський, 2015;), так і китайськи (Гао Янь, 2016; Су Ю, 2017, інші).

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні та розробці педагогічних умов реалізації творчого потенціалу учнів в процесі навчання гри на фортепіано.

Метою на даному етапі дослідження є виявлення актуальних традиційних та сучасних факторів вибору репертуару на уроках фортепіано. Вибір музичних творів виходить за рамки технічних задач, оскільки

результат вивчення музичного твору може, як сформувати сполучення позитивних емоцій і естетики та новаторство у виконанні, так і навпаки негативно вплинути на музичний розвиток учня, наприклад: втрата мотивації, невпевненість у собі, стрес, неправильне формування техніки, відсутність емоційного зв'язку з музичним твором, а також обмеження в творчому розвитку. Проблемою підбору репертуару на уроках музики для розвитку музичних здібностей та творчого самовираження займались такі видатні дослідники, психологи, музиканти та педагоги: Бех І., Орф К., Монтессорі М., Дьюї Дж., Чжао Сяошен, Лю Шикунь та ін.

Головним завданням педагога – підбирати фортепіанний репертуар різних епох і стилей, вибирати музичні твори відповідно до цілей та завдань на даний період часу, та музику яка розкриє та розвине музичні здібності учнів. Перед вибором репертуару необхідно проаналізувати можливості: технічний розвиток, емоційний стан, рівень музичної уяви та мислення, слуху, а також музичні вподобання. Програма кожного учня, повинна бути різноманітною, та поступово ускладненюватися. Обов'язково для зростання музичності потрібно в репертуарі мати одночасно, як класичні твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена та ін., які допоможуть розвивати відсутні якості піаніста учню, так і твори сучасних композиторів, які відповідають емоційному стану, схильностям та захопленням.

Під час вибору репертуару для навчання доцільно враховувати принцип розвиваючого навчання, яким користувався Ф.Лист. Він надавав складніші твори для роботи для домашнього музикування, але якщо треба було грати твір у публічному виступі, то він мав відповідати рівню виконавських навичок учня та його здібностям.

Обґрунтований вибір фортепіанного репертуару збагачує бажання займатись вивченням фортепіанної майстерності, підвищує рівень творчої самовираженості, покращує настрій, а також гарно розвиває індивідуальні якості виконавця.

Разом з тим, не треба нехтувати й інтересами і бажаннями самих учнів. Якщо твір учню подобається, в нього є бажання його грати. Він буде працювати із зацікавленням та кожного разу, граючи його буде впевненішим. А це надасть змогу розвивати і його творчий потенціал.

Як засвідчують вчителі практики, в умовах шкіл мистецтва проведення концертних виступів сприймається дітьми як свято. Завжди такі події супроводжуються позитивною атмосферою, натхненням, підтримкою викладачів і слухачів. Ми аналізували такі події-концерти в Школі мистецтва № 1 імені Еміля Гілельса.

У Китаї в умовах приватної практики важко реалізувати такий концерт. В умовах інформальної освіти це можуть бути проєкти, які присвячені якомусь композитору. У такому випадку треба, щоб уся група учнів була здатна виконувати різні твори одного композитора. Або здійснити проєкт, присвячений якомусь художньому образу. Наприклад, темі природи у фортепіанних творах. Такі проєкти можна представити для батьків.

Отже, Репертуарная політика викладача по відношенню до особистості учня, який навчається грати на фортепіано, має враховувати як педагогічно доцільний репертуар для формування виконавських навичок, а також для формування музичної культури особистості учня в цілому. Усі ці завдання мають бути зорієнтовані на досягнення основної мети – розвитку творчого потенціалу учня-початківця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гриднєва, Н. (2012). Хочу грати на роялі. Київ: Муз. Україна, 2012. 200 с.

2. Смородський, В. І. (2015). *Формування виконавських навичок гри на фортепіано в учнів дитячих музичних шкіл на засадах жанрового підходу* (Дис. канд. пед. наук) НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ. 227 с.

3. Gao, Yan. (2016). The Problems and Countermeasures of Piano Teaching in Preschool Education[J]. *18 rd ed. Song of the yellow river*. PP:20-21.

4. Su, Yu. (2017). Exploration and Analysis on the Teaching of Piano Course in Preschool Education[J].. *Journal of Inner Mongolia normal university*, 11 rd ed.vol. 30. PP:158-160.

5. https://www.stephaniepiano.com/single-post/selecting-repertoire-for-piano-performance

ЧЖАН ШУАЙ,
здобувач другого рівня освіти,
Державний заклад «Південноукраїнський національний
університет імені К. Д. Ушинського»
Ольга ВОРОНОВСЬКА
кандидат мистецтвознавства, доцент

罗西尼歌剧中男中音作为通用歌声的创新诠释

(НОВАТОРСЬКА ТРАКТОВКА БАРИТОНУ ЯК УНІВЕРСАЛЬНОГО СПІВОЧОГО ГОЛОСУ В ОПЕРАХ ДЖ.РОССІНІ)

在羅西尼歌劇（《費加洛》、《巴托羅》、《阿祖爾》、《威廉泰爾》）中男中音部分的表演分析的基礎上，揭示了以下男中音演唱的聲樂和風格原則，這些原則構成了表演詮釋的風格基礎羅西尼歌劇形象

На основі виконавського аналізу баритонових партій в операх Дж. Россіні (Фігаро, Бартоло, Аззур, Вільгельм Телль) було виявлено вокально-стильові принципи баритонового співу, що утворюють стильові засади виконавськоїінтерпретації образів россінієвських опер.

由于执行风格的变化，在创造性搜索的作曲家的影响下，J. rossini的接头显着改变了歌唱技术，改变了表演者的新要求。

对于Baritone，作曲家在歌剧“Svilsky Corber”中创建了派对偶像和巴尔托洛;举行举行党，歌剧院“帝王”（1828年）； 奥萨尔王子的党在歌剧院塞拉米拉;党和歌剧“Wilhelm Tell”（1829年）的主要作用。

根据弗拉科利的说法，罗西尼并没有打破已经建立的音乐和戏剧传统，而是在许多方面对其进行了更新，从而强调了意大利歌剧美学中最进步的方面：美声唱法文化、取之不尽的旋律丰富性，民谣基础，精神欢快。
所有这些特征在《塞维利亚的理发师》中得到了完美的经典表达。

现代歌剧演唱家将费加罗的角色诠释为男中音。 据了解，19世纪初男中音部分以男高音调录制，被认为是低音男高音。 在 d-f1 范围内，费加罗第一幕的卡瓦蒂纳对应于低音男高音部分。 歌唱负载占据 g-e1 部分，其中声音制作具有开放性。 然而，J. Rossini为低音爱好者写了费加罗部分，大大增加了低音的音调。 提高低音 tessitura 是整个 18 世纪出现的一种趋势。
J.罗西尼将低音的音调提高到低音男高音的区域，突出中间类型的声音 - 男中音，并将这部分记录在低音谱号中。
该部分的第一位表演者是贝斯爱好者路易吉·赞博西（Luigi Zambosi）——一位喜剧角色的歌手。

Don Basilio（B. Botticelli 的第一位演奏者）和 Bartolo（Dz. Vitarelli 的第一位演奏者）部分中的低音部分以同样的方式解释。
在现代演奏中，巴西里奥咏叹调的原始调性是比普遍接受的D大调高一个调。 因此，巴西里奥咏叹调的音域是 cis-fis1。

巴托洛的咏叹调 A un dottore 写在 B-f1 范围内。低音几乎没有，这使得这些部分更接近低音男中音的部分。 歌唱负荷集中在 g-es1 区域，在这里声音的开放声音形成得最为生动。
主要使用音域的上部是喜歌剧中男声低沉的声音与严肃歌剧相比的特殊性。
十九世纪初的一位低音爱好者用现代男中音的音域和音域演唱。
作为歌剧流派的一部分，普通歌手采用了美声唱法的两音区原理，具有高音域过渡，从而揭示了男声的歌剧表演能力。
在歌剧中使用音域机制是美声唱法时代的主要传统。
J·罗西尼遵循了这一传统，这是意大利声乐学派的特色。

在歌剧《塞米拉米斯》中，阿祖罗王子的角色也是为现代戏剧男中音的特西图拉而写的。 首演时，由意大利最好的贝斯手之一菲利波·加利 (Filippo Galli) 演奏。 他成功地扮演了喜剧和严肃的角色。 研究人员指出，F. Galli
拥有“声音有力、铿锵有力、音色优美、音域宽广、机动性出色，以舞台轮回的能力而著称……他以开放的方式演唱整个胸音区的声音结构”(Стахевич, 1997, c.48)。 也许这就是司汤达在评论 F. Halli 的歌唱时所写的原因：“有两三个音符他只是顺便才唱对；
对他来说，只要仔细思考它们就足够了，因为它们开始听起来很虚假” (Stendhal, 2017, c.197)。

由于意大利低音经常使用假声，因此 Azzura 声部对应于现代高低音的 tessitura（低音男中音）。
根据司汤达的说法，罗西尼风格的缺点是低音部分花腔占主导地位：“他在歌剧中插入了花腔，歌手们用它来随意装饰咏叹调。
原本只是……令人愉快的补充变成了罗西尼中最重要的事情” (Stendhal, 2017, c.242).

在严肃类型中，男中音部分的音域、音域和音高排列仅根据低音和男高音确定，尚未确定。
泰尔在第三幕四重奏（歌剧“威廉·泰尔”）中的角色以旋律发展的多样性而著称。
跳跃和三连音、持续的声音和附点的节奏、高潮中的高e1、gis1是单音域歌唱风格的特征。
角色的戏剧性作用与形象的音乐特征相对应，以宣叙调式的语调和唱腔的唱法发展为基础。 没有美声唱法。
唱腔声音管理的主导地位保持了声乐的统一，逐渐成为浪漫主义歌剧表演风格的基础。

中间类型男声的提升和分离，首先在罗西尼的《塞维利亚理发师》中开始，然后在《威廉·泰利》中开始，最终将在以后发生，并与覆盖技术的掌握有关。胸部音域上部的声音，即由于音域内从开放发声到隐藏发声过渡的电平降低而产生的声音。

通过对罗西尼歌剧《费加罗》、《巴托罗》、《阿祖尔》、《威廉泰尔》中男中音声部的表演分析，揭示了以下男中音演唱的声乐和风格原则，这些原则构成了对罗西尼歌剧形象的表演诠释的风格基础。罗西尼的歌剧：

- 美声唱法的cantilena和virtuoso风格的使用相对平等；
  咏叹调令人印象深刻，但技术技巧和精湛的声音控制往往会抑制声乐语调的象征性和有意义的填充；
- 活生生的人物情感的真实传递；
- 重要元素是着色；
- 歌手的要求：a）在最大明亮的动态细微差别上承受很长的时间非常高的音符; b）装置的耐力；
- 增加批次
- 大量管弦乐伴奏饱和度提出了增加的动态要求。

链接列表

Fraccaroli A. (1944). Rossini. Milano : Mondadori, p. 370.
Stendhal M. (2017). La vie de Rossini. Tome I and II. Public Domain. p.262.
Стахевич А. (1997). Вокальное искусство Западной Европы: творчество, исполнительство, педагогика: исследование. Киев: Мрія–1 ЛТД. 272 с.

QIAO CHENGYU
(Ukraine, Odesa
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K.D.
Ushynsky»)
Nataliia BATIUK
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K.D.
Ushynsky»

MAIN STAGES OF PREPARING FUTURE VOCAL TEACHERS FOR ARTISTIC AND PERFORMANCE INTERPRETATION OF FOLK SONGS

Abstract. *This article explores the issue of preparing future vocal teachers to preserve and develop national musical culture. It emphasizes that folk song traditions are an inexhaustible source for the formation of vocalists. The concepts of "interpretation," "artistic interpretation," and "performance interpretation" are analyzed in the context of training future music professionals. The meaning of "artistic-performance interpretation" is clarified, and the main stages of preparing future vocal teachers for the artistic-performance interpretation of folk songs are defined. The content and a set of methods for each proposed stage are described.*

Keywords: preparation of future vocal teachers, artistic-performance interpretation, folk song.

ОСНОВНІ ЕТАПИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ ДО ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Анотація. *У статті досліджується проблема підготовки майбутніх викладачів вокалу до збереження та розвитку національної музичної культури. Акцентується увага на тому, що народні пісенні традиції є невичерпним джерелом формування вокаліста. Здійснено аналіз понять «інтерпретація», «художня інтерпретація» та «виконавська інтерпретація» в контексті підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва. Уточнено зміст поняття «художньо-виконавська інтерпретація» та визначено основні етапи підготовки майбутніх викладачів вокалу до художньо-виконавської інтерпретації народних пісень. Описано зміст і комплекс методів для кожного з запропонованих етапів.*

Ключові слова: підготовка майбутніх викладачів вокалу, художньо-виконавська інтерпретація, народна пісня.

The preparation of qualified vocal teachers is a priority in the development of music education in many countries, particularly in the context of preserving national cultural heritage. Vocal art has a unique ability to reach human emotions, evoking an emotional response and shaping the aesthetic awareness of listeners. This art not only enriches a person’s inner world but also influences the formation of cultural and life values in both individuals and society as a whole.

Folk song plays a particularly important role in the development of vocal art, serving as an inexhaustible source of artistic and aesthetic education. Each nation has unique rhythmic, intonational, and melodic features that reflect its worldview and spiritual values, and preserving these traits is a significant goal of modern music education. Vocal art combines national traditions with European performance styles, but folk song remains the foundation of its development.

High-quality performance of folk songs requires not only technical skills but also a deep understanding of the historical, social, and philosophical factors that influenced their creation. Mastering the genre-specific characteristics of folk song, understanding the values of the people, and the ability to express these nuances through vocal performance are essential competencies for a vocal teacher. At the same time, the most important component of this process is the performer’s internal drive to convey the aesthetic and spiritual beauty of folk song to the listener, seeing it not only as historical heritage but also as a source of new creative ideas.

Thus, preparing future vocal teachers for the artistic-performance interpretation of folk songs is a relevant issue, as it is through this art form that national values can be transmitted and a new generation of artists cultivated.

The aim of the article is to identify the main stages in preparing future vocal teachers for the artistic-performance interpretation of folk songs.

Artistic-performance interpretation of works of art is a comprehensive concept that includes terms such as «interpretation», «artistic interpretation», and «performance interpretation». The term «interpretation» in music dictionaries is defined as (from Latin interpretatio - explanation) «the artistic and sonic realization of a musical text during performance, which depends on the author's intent as well as the performer's individual characteristics, principles of the school or movement to which the performer belongs» (Y. E. Yutsevych, 2002). In music, the concept of interpretation is explained in three aspects: as the artistic understanding of the musical work's content by the performer; the composer's interpretation of the subject on which they write the music; and the unique understanding of a particular compositional structure by the composer (Music Terminology Dictionary, 2017, p. 111). As O. D. Lyashenko notes, in musicological literature, the problem of musical interpretation is considered from various perspectives. Researchers have focused on «studying the mechanism of interpreting a musical work, the structure and content of the interpretive process in performance activities, and the specific artistic and technological processes through which the performer reproduces the composer's intent» (Lyashenko, 2011, p. 58).

In the field of higher music education pedagogy, there is a substantial body of scientific knowledge directly related to developing the artistic and creative potential of future music specialists and shaping their skills in artistic interpretation of musical works. School music pedagogy views interpretation as a specific type of activity during the perception and artistic-pedagogical analysis of musical compositions, where students interpret the content of artistic works. The components of this interpretation are described in the research of N. V. Shatailo, revealing students' abilities to express personal judgments about art, engage in interpersonal communication about art, understand the interaction of various art forms, have individual perspectives on the emotional and imaginative content of a work, particularly during its performance, and express evaluative judgments about works of art from different genres and styles.

To uncover the essence of «artistic interpretation» it is useful to consider the reflections of S. Kh. Rappoport, who noted that when a pianist-interpreter analyzes a musical text, they transform the content of the piece from a «non-artistic system to an artistic one» by using «various techniques of sound production, articulation, their skills as a performer, and their experience as an interpreter» (Lyashenko, 2011, p. 60). This approach allows the performer to subjectively interpret the author's text and to appreciate the cultural and aesthetic heritage of the past from a contemporary perspective. The possibility of different variations in revealing the artistic and imaginative content of an artwork during its performance and the subjective perspective in «reading» the content of a musical piece is what defines *artistic interpretation.*

In music pedagogy, which studies the issues of professional training for specialists in the arts, considerable attention is given to the interpretive

performance of vocal art works. Men Xian, in his research, notes that «the interpretive performance of a vocal work requires a sensitive approach to the musical language, which embodies a certain imagery based on the synthesis of music and words as a defining feature of vocal art» (Men Xian, 2019). A key position of the researcher is the idea of the multinational nature of vocal music and the diversity of its languages. This, in our view, forms the basis for a deeper introduction of future vocal teachers to folk song creativity, which has become the foundation for the development of national vocal art.

Considering the aforementioned interpretation of the terms «interpretation», «artistic interpretation» and «performative interpretation» which we examined in the context of training future specialists in musical arts, we understand the artistic-performative interpretation of a future vocal arts teacher as a process of artistic and acoustic realization of a musical work. This process entails a deep understanding of the music's content, its creative intent, and the author’s style. It involves not only the technical reproduction of the musical text but also the individual comprehension and subjective "reading" of the work by the performer, which enables them to convey the artistic and aesthetic essence of the piece. Artistic-performative interpretation also relies on the synthesis of musical and verbal elements (in the case of vocal works), allowing the performer to express profound imagery while considering the aesthetic and cultural contexts in which the work was created. The issue of preparing future specialists in musical arts for the artistic-performative interpretation of folk songs has been studied in the context of training music teachers for cultural transmission. This transmission includes the ability to convey socio-cultural heritage, assimilate and reproduce spiritual values, cultural traditions, and collective artistic and ethnocultural concepts accumulated in civilizational and socio-cultural experience (Huan Yuxi, 2023). Relevant to our research topic are the works of Xu Jiayu, Wu Yifang, Chen Han, and Zhang Yu, which focus on preparing music teachers to foster national culture among students through folk song creativity; methods for mastering national artistic traditions; ethnocultural training of teachers; and the development of ethnocultural competencies.

Based on the analysis of these dissertation studies, where certain aspects pertain to the phased engagement of students in the performative and artistic-pedagogical interpretation of folk songs as part of a broader context, we have identified the main stages in preparing future vocal instructors for the artistic-performative interpretation of folk songs.

The first stage focuses on the emotional and imaginative perception of folk songs. *The aim of this* stage is to foster a deep emotional experience of the artistic content of the musical piece. Here, attention is directed toward developing an emotional connection with the music and forming artistic auditory imagery. Students are encouraged to identify and understand the emotional states evoked by the music and to cultivate internal auditory sensations. *Suggested methods include* artistic-auditory observation, activation of internal auditory sensations, and the use of a «Dictionary of Sound Images».

The second stage is dedicated to theoretical comprehension and the accumulation of relevant knowledge. *The goal of this stage* is to build a musical knowledge base and stimulate analytical thinking. At this stage, it is essential to develop music-theoretical knowledge that helps students understand the specifics of folk songs, including their genre and intonational characteristics. Students analyze the author's text and use interpretative analysis tools. *Suggested methods* include «facilitated discussion» «problem-based discussion» «round table» song text analysis, and the creation of visual-spatial representations.

The third stage focuses students on mastering performance techniques. *The goal of this stage* is to develop the ability to create independent artistic interpretations. At this stage, emphasis is placed on practical mastery of vocal techniques, artistic and metaphorical interpretation of song content, and the creation of original performative interpretations. Students learn to use their own performance abilities to convey the imagery within the music. *Suggested methods* include performative improvisation, re-intonation, and artistic accompaniment.

The fourth stage of training is aimed at reflection and refinement of performance interpretation. *The objective of this stage* is to equip future instructors with tools for continuous improvement of their artistic-performative interpretation. This final stage involves monitoring and refining performance skills based on an assessment of artistic and technical criteria. Students develop the ability to independently analyze their own performance achievements and make adjustments. *Suggested* methods include corrective analysis, artistic-aesthetic analysis, and self-evaluation of performance technique.

Thus, the step-by-step training of future vocal instructors in artistic-performative interpretation develops their ability for deep artistic interpretation of musical works and teaches them not only to reproduce music but also to conceptualize it within the context of contemporary cultural and pedagogical challenges.

LIST OF REFERENCES

1. Вовк, Л. В., & Шатайло, Н. В. (2014). Інтерпретація творів мистецтва як важливий чинник образотворення у художньо-практичній діяльності учнів. *Мистецтво та освіта*, (4), 17–21. Отримано з http://nbuv.gov.ua/UJRN/mtao_2014_4_5

1. Ляшенко, О. Д. (2011). Художня інтерпретація творів мистецтв в теорії та практиці наукового аналізу. *Неперервна професійна освіта: теорія і практика,* (2), 58–63.

2. Мен, С. (2019). *Методика формування художньо-комунікативного досвіду майбутніх викладачів вокалу в педагогічних університетах* (дис. канд. пед. наук). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, Суми.

3. *Словник музичних термінів*. (2017). Київ: Видавець Карпенко В. М. Отримано з http://surl.li/vknhwy

4. Хуан, Ю. (2023). *Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до культурно-педагогічної трансмісії засобами пісенного фольклору* (дис. на здобуття н. ступеня доктора філософії). Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, Одеса.

5. Юцевич, Ю. Є. (2002). *Словник-довідник музичних термінів.* Сайт term.in.ua. Отримано з http://surl.li/mruosu

CHERNOMORETS Mariia
Ukraine, Odesa, State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
NOVSKA Olena
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

THE DEVELOPMENT OF ARTISTIC AND COMMUNICATIVE SKILLS IN FUTURE MUSIC ARTS TEACHERS

The cultivation of artistic and communicative skills is essential for the professional development of future music arts teachers. These skills, which combine expressive artistic abilities with effective communication techniques, play a pivotal role in the teaching and interpretive functions of music educators. As teachers, musicians must bridge technical knowledge and artistic inspiration, using their communicative abilities to guide students in understanding both the mechanics and emotions of musical performance. In this regard, artistic and communicative skills form a core component of music education, enabling teachers to convey complex musical ideas in a way that resonates with students and fosters both their technical and creative growth.

Artistic and communicative skills encompass a broad range of abilities, from the expressive and interpretative skills used in performance to the pedagogical and interpersonal skills needed in teaching. In the context of music arts, these skills reflect the teacher's capacity to interpret and convey the artistic essence of musical works while fostering a supportive and inspiring learning environment. Unlike purely technical skills, artistic and communicative abilities enable teachers to engage students on a deeper level, encouraging them to explore their emotional and expressive potential within their musical journey.

These skills are particularly relevant in the dual role of the music arts teacher, who must perform both as an artist and as an educator. As artists, music teachers rely on their interpretative abilities and emotional expression to bring compositions to life, creating performances that resonate with authenticity and depth. This interpretative skill is crucial for teachers, as it provides them with a

model of musical expression that students can aspire to and learn from. Furthermore, the ability to communicate the emotional and narrative aspects of music is fundamental for guiding students toward a richer understanding of the pieces they perform.

As educators, music teachers use their communicative skills to translate abstract musical concepts into accessible language for students. Pedagogical communication, which includes the ability to explain, demonstrate, and provide constructive feedback, is an essential element of artistic-communicative competence. Through clear and inspiring communication, teachers help students grasp not only the technical aspects of music but also its expressive and interpretative possibilities. For instance, a music teacher might use imagery or metaphors to illustrate the emotions within a piece, thereby helping students connect with the music on a personal level [3].

The development of artistic and communicative skills in future music arts teachers can be structured around three key components: interpretative ability, emotional expression, and pedagogical communication.

Interpretative ability forms the foundation of artistic-communicative skills, as it enables teachers to understand and convey the artistic nuances of musical compositions. This skill involves analyzing the structural, harmonic, and thematic elements of music, allowing teachers to perform and teach with insight and expressiveness.

Emotional expression builds upon interpretative ability, as it focuses on the teacher’s capacity to evoke and communicate the emotions embedded within a piece. This component is vital for creating performances that resonate with audiences and for helping students connect emotionally with the music they study [1].

Pedagogical communication ties these components together, enabling teachers to share their insights and emotional understanding with students. By communicating in a way that is both clear and inspirational, teachers can guide students through the technical, interpretative, and emotional layers of a piece, fostering a comprehensive approach to music education [2].

The development of artistic and communicative skills is fundamental for future music arts teachers, as these skills enhance both their performance and teaching capacities. By integrating interpretative ability, emotional expression, and pedagogical communication, music educators can effectively convey the technical and expressive dimensions of music, creating a more engaging and inspiring learning experience. Ultimately, artistic-communicative skills empower music teachers to nurture their students’ growth as both musicians and individuals, encouraging a holistic appreciation of music that extends beyond technical proficiency. These skills thus form the foundation for effective music education, preparing future teachers to inspire the next generation of musicians.

LIST OF REFERENCES

1. Захарова, О. В. Мистецтво як комунікативна одиниця. *Актуальні питання гуманітарних наук.* 2022. № 52, т. 1. 91-97.

2. Лупак, Н. М. (2019). Художня комунікація в площині мистецької освіти: теорія, практика, інновації. *Мистецтво та освіта,* 2019. № 1 (91). 6–11.

3. Сюй М., Левицька І. Механізми художньої комунікації в різних видах мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.* 2021. № 5 (109). 297-305.

CHEN YANYAN
Ukraine, Odesa, State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
NOVSKA Olena
Ukraine, Odesa, State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

PERFORMATIVE WILL AS THE FOUNDATION OF A CHORAL CONDUCTOR'S PROFESSIONAL MASTERY

In the demanding field of choral conducting, the concept of "performative will" is essential for achieving professional mastery. Unlike instrumental performance, where technical precision is paramount, choral conducting requires an intricate balance of precision, emotional depth, and leadership. The performative will of a choral conductor encompasses the mental and emotional strength necessary to lead an ensemble, conveying both musical and emotional direction with authority. This unique type of will empowers the conductor to inspire singers, maintain focus, and execute artistic interpretations with clarity, fostering a cohesive and expressive performance. As such, performative will is foundational for conductors who aspire to transform individual voices into a unified, impactful musical experience.

The concept of "will" in a general sense refers to an individual's determination, self-control, and perseverance in achieving a goal. In music, and particularly in choral conducting, performative will embodies the conductor's focused drive to realize the full artistic potential of a musical piece. It encompasses the ability to maintain composure and inspire others, even under the pressure of live performance. This aspect of will is not only about personal discipline but also involves the ability to evoke commitment and responsiveness in the choir. For conductors, performative will is a powerful force that guides every gesture, helping to channel emotional energy and maintain the integrity of the artistic vision.

In choral conducting, performative will manifests uniquely as the conductor's resilience, focus, interpretive strength, and communicative power. Each of these components plays a critical role in shaping the ensemble's performance. Resilience is essential, as it allows the conductor to recover swiftly from unexpected issues or performance anxiety. A resilient conductor maintains

composure and steadiness, which reassures the ensemble and ensures consistency in the performance.

Focus is another key element, enabling the conductor to stay mentally attuned to the ensemble's needs, dynamics, and pacing throughout the performance. The ability to remain present and alert allows the conductor to respond to subtle cues from the choir, ensuring a harmonious and cohesive interpretation of the music.

Interpretive strength refers to the conductor's capacity to internalize the artistic and emotional core of the music, enabling them to convey their vision to the ensemble effectively. A conductor with strong interpretive will can take a piece's technical elements – such as tempo, dynamics, and phrasing – and transform them into an emotionally compelling experience. This skill is crucial for leading a choir, as singers rely on the conductor's interpretation to shape their delivery and synchronize their emotional expression.

Finally, communicative power is fundamental to performative will in choral conducting. Conductors must be able to transmit their intentions clearly to the choir, using gestures, facial expressions, and body language to communicate both technical and emotional guidance. This nonverbal communication ensures that the choir members feel connected to the conductor's vision and can respond in real-time to adjust tone, dynamics, and intensity. Communicative power in conductors not only facilitates coordination but also fosters a deep connection between the conductor and the ensemble, leading to a more cohesive and resonant performance.

The competent structure of a choral conductor's performative will can be modeled around resilience, focus, interpretive strength, and communicative power. These components work together to support the conductor's effectiveness in leading and inspiring the choir. Resilience provides the stability needed under pressure, focus allows precision in real-time adjustments, interpretive strength transforms technicalities into artistry, and communicative power bridges the gap between the conductor's vision and the choir's execution. When fully developed, these aspects of performative will enable conductors to achieve a high level of professional mastery, allowing them to lead the choir with both technical expertise and artistic depth.

Performative will forms the bedrock of a choral conductor's professional mastery, supporting the critical functions of resilience, focus, interpretive strength, and communicative power. Together, these attributes empower conductors to lead with authority, inspire their ensembles, and realize their artistic vision. By cultivating performative will, future conductors can enhance their capacity to navigate the complexities of choral performance, merging precision with emotional expression. Ultimately, the development of performative will allows choral conductors to transcend technical proficiency, achieving a level of mastery that inspires both their choir and their audience, creating a profound and lasting impact through music.

LIST OF REFERENCES

1. Keller, J. M., Deimann, M. Motivation, volition, and performance. R. A. Reiser, J. V. Dempsey (Eds.). *Trends and issues in instructional design and technology*. 2012. Boston: Pearson.

2. Xie Lifeng. Pedagogical conditions for the development of future musical art teachers' performing will in the process of choirmaster training. *Knowledge, Education, Law, Managment.* 2021. № 3 (39). V. 2. P. 24-30.

PENG YANYUN
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
IRYHINA Svitlana
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

ENHANCING THE METHODOLOGICAL COMPETENCE OF FUTURE BACHELORS IN MUSIC ARTS THROUGH MASTERING VOCAL WORKS

In the education of future bachelors in music arts, the development of methodological competence is a crucial component of their professional growth. This competence not only includes practical and theoretical skills but also the ability to apply specific methods to interpret, analyze, and convey music effectively. As music education continues to evolve, there is a growing demand for musicians who are not only skilled performers but also proficient educators and interpreters of musical content. In the context of vocal music, where the integration of lyrics, tone, and emotion is vital, methodological competence empowers students to engage deeply with musical works, fostering a comprehensive understanding and appreciation of their artistic nuances. By enhancing methodological competence, educators prepare future music professionals to approach vocal works with the analytical depth and interpretive skills necessary for effective teaching and performance.

Methodological competence in music education refers to the knowledge, skills, and strategies that enable educators and performers to effectively interpret and communicate musical content. For students pursuing a bachelor's degree in music arts, this competence forms the foundation for developing critical thinking, analytical skills, and the ability to adapt teaching methods to suit different learners and artistic contexts. In the realm of vocal music, methodological competence encompasses an understanding of vocal techniques, phonetics, and the emotional and cultural aspects of song interpretation, which are essential for presenting vocal pieces authentically and expressively [2].

When applied to vocal works, methodological competence takes on a unique set of characteristics. The analytical aspect, for instance, requires students to engage with the structural elements of a piece, including melody, harmony, and rhythm, as well as the linguistic and phonetic dimensions of the lyrics. This

analytical approach enables students to break down complex vocal compositions, identify key themes, and develop strategies for communicating the piece's artistic message effectively.

The interpretative component of methodological competence focuses on how students internalize and express the emotional and narrative elements within vocal works. This involves developing a sensitivity to phrasing, dynamics, and tone quality to deliver a performance that resonates with audiences. For future music teachers, interpretative skills are invaluable, as they allow them to guide their students in discovering personal connections to the music, thereby enhancing their engagement and emotional expression.

Lastly, the communicative aspect of methodological competence is particularly relevant for future educators. Effective communication allows teachers to convey complex artistic concepts to students clearly and engagingly. By mastering communicative skills, future singing teachers can translate technical and expressive aspects of vocal works into language that is accessible and inspiring to learners. This skill not only enhances their teaching effectiveness but also enriches the learning experience for students, enabling them to approach vocal pieces with greater confidence and insight [1].

The structure of methodological competence for future bachelors in music arts can be modeled around three core components: analytical, interpretative, and communicative skills. Analytical skills form the foundation, enabling students to deconstruct vocal compositions and understand their intricate elements. Interpretative skills build on this foundation, allowing students to infuse their performance with emotion and authenticity, while communicative skills bring the other two components together, facilitating the effective transfer of knowledge and artistic insight to students. Together, these skills create a comprehensive model for methodological competence that equips future music professionals to excel both as performers and educators.

Enhancing the methodological competence of future bachelors in music arts is essential for their development as both artists and educators. In the field of vocal music, where the interplay of technical skill and emotional expression is paramount, methodological competence provides students with the tools they need to interpret and teach vocal works meaningfully. By fostering analytical, interpretative, and communicative skills, educators can help students approach vocal compositions with a well-rounded perspective that enriches their professional training. Ultimately, methodological competence empowers future music professionals to engage deeply with vocal works, enabling them to communicate the beauty and complexity of music to others with clarity and passion.

LIST OF REFERENCES

1. Іригіна С. О. Дидактичні основи інтерпретації сутності та структурно-змістовних аспектів музичної культури студентів-вокалістів. *Наукові записки [Центральноукраїнського державного педагогічного*

університету імені Володимира Винниченка]. Серія : Педагогічні науки. 2018. № 170. 68-72.

2. Protsyshyna O. Scientific Thesaurus of the Problem of Formation of Methodical Competence of Future Teachers of Art School in the Process of Vocal Training. *Věda a perspektivy*. 2023. № 8(27). 65-77.

WANG YU
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
Nataliia BILOVA, professor;
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

PREPARING FUTURE PIANO TEACHERS FOR THE USE OF INNOVATIVE TECHNOLOGIES IN WORKING WITH ART SCHOOL STUDENTS

In an era where technology rapidly transforms education, preparing future piano teachers for technological integration is essential. Art schools, which nurture creative expression, are especially well-suited for adopting innovative tools to enhance traditional teaching methods. As modern learners grow up immersed in digital media, the need for technology in piano education has become paramount for sustaining student interest, fostering engagement, and developing skills relevant to today's world. Integrating technology not only enriches the learning experience but also provides future piano educators with new methods to adapt teaching styles to diverse learning preferences and levels of proficiency.

The integration of technology in piano education has introduced various tools that enhance both teaching and learning experiences. Digital pianos and apps like Flowkey, Yousician, and Simply Piano provide interactive tutorials, allowing students to practice with immediate feedback and gamified learning modules that boost engagement. Additionally, MIDI (Musical Instrument Digital Interface) keyboards and software allow teachers to illustrate complex concepts visually, making learning more accessible and customizable.

Another valuable technological advancement is virtual reality (VR). With VR, students can experience immersive environments that simulate live performances, providing real-time feedback on technique, posture, and expression. Platforms such as VRpiano are still in their infancy but show great promise in offering experiential learning that prepares students for the dynamics of real performances. Additionally, video analysis tools allow teachers to record and assess students' performances, pinpointing areas for improvement that may be missed in traditional lessons.

To effectively leverage these technologies, future piano teachers must acquire both technical and pedagogical skills. Basic digital literacy is foundational,

enabling teachers to operate and troubleshoot tools, navigate software, and utilize online platforms. Knowledge of music-specific software, such as GarageBand for composition or Synthesia for interactive learning, also becomes essential as teachers blend traditional methods with modern aids.

Pedagogically, teachers should develop adaptability to modify their approaches based on the tools at hand. They must learn how to balance technology with personal instruction, ensuring that digital tools complement rather than replace foundational piano techniques and teacher-student interactions. Furthermore, skills in data analysis can be helpful, as many educational technologies provide feedback metrics that teachers can use to track student progress, set goals, and customize lessons.

While the advantages of incorporating technology in piano education are vast, there are challenges. A significant obstacle is the initial cost of equipment and software, which may be prohibitive for some schools and students. To address this, teachers can focus on affordable or free alternatives; many applications offer free versions or trial periods, allowing students to access basic functionalities without financial strain.

Another challenge is the learning curve for both teachers and students, especially for educators who may be less familiar with digital tools. Schools can address this by offering professional development opportunities, including workshops and courses on integrating technology into music education. Peer mentoring, where experienced educators assist novices, can also provide the support teachers need to confidently use technology in their lessons.

Finally, over-reliance on technology can reduce the emphasis on basic technique and expressive elements that are central to musicality. Teachers should view technology as a complement, using it to reinforce core skills rather than as a substitute. This balance will ensure that technology serves to enhance rather than diminish the richness of piano education.

The use of technology in piano education has shown to significantly improve student engagement. By using interactive apps, students receive real-time feedback and enjoy gamified practice sessions, which increase motivation and make repetitive exercises more appealing. When students engage with technology-based tools, they can also work on skills at their own pace, fostering a sense of autonomy and control over their learning journey.

Furthermore, technology in piano education develops essential skills beyond performance. By engaging with recording software, students learn to evaluate their progress critically, which promotes self-reflection and the ability to set personal improvement goals. VR and simulation tools introduce students to the emotional and technical dynamics of live performance, an invaluable experience for art school students who aspire to perform professionally.

Preparing future piano teachers to integrate innovative technologies is vital for the evolution of piano education, especially in art school settings. Technologies enhance both the teaching and learning experience, making lessons more engaging and accessible. However, it is essential that educators balance these tools with

traditional instruction, ensuring they complement rather than replace core teaching methods. As educators adapt to new technological advancements, they also acquire skills that are crucial for their professional growth, including digital literacy, adaptability, and data analysis. Ultimately, by integrating technology thoughtfully, future piano teachers can better equip students with the skills and engagement needed for success in the modern world of music education.

LIST OF REFERENCES

1. Слободиська О. А. Використання інноваційних технологій у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Modern Information Technologies and Innovation Methodologies of Education in Professional Training Methodology Theory Experience Problems*. 2002. №. 53, 218-222.

WANG ZHIYU
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
Alla LYNENKO
State institution «South Ukrainian National, professor
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

THE DEVELOPMENT OF CREATIVE ABILITIES IN FUTURE BACHELORS OF MUSIC ARTS THROUGH GUITAR TRAINING

The cultivation of creative abilities is a fundamental component of professional training in music arts. For future bachelors of music, these abilities extend beyond technical skill, encompassing interpretive, improvisational, and expressive capacities that are essential for artistic growth. In the context of guitar training, creative abilities are particularly significant, as guitar allows for diverse expressions through genres, styles, and techniques. Developing these abilities enriches students' understanding of music and prepares them to engage with audiences on a more profound level. By fostering creativity through guitar training, educators equip future musicians with the flexibility and originality needed to thrive in an ever-evolving musical landscape.

Creative abilities in music involve the capacity to generate original ideas, adapt to different musical styles, and express emotions effectively. For aspiring bachelors in music arts, these abilities are essential for interpreting pieces with authenticity, improvising skillfully, and conveying the artistic essence of music. Unlike technical skills, which focus on precision and accuracy, creative abilities emphasize originality, imagination, and an ability to adapt performance to capture the intended emotions of a piece or even transcend them with personal expression.

In guitar training, creative abilities are manifested through various approaches. The guitar's versatility across genres, from classical to jazz and rock, allows students to explore multiple musical forms, thus broadening their

interpretive range. This flexibility encourages students to adapt their playing styles according to the emotional and technical demands of different pieces, fostering a sense of originality and inventiveness. Furthermore, guitar training enables students to develop a keen sense of timing and dynamics, which are critical for improvisation. Improvisation, in particular, encourages students to generate music spontaneously, blending technique with creative instincts to create something unique in the moment [1].

One of the primary ways guitar training enhances creative abilities is through technical mastery. Technical skills provide the foundation necessary for creative expression, allowing students to execute complex passages, apply nuanced dynamics, and experiment with diverse playing techniques. This technical foundation enables students to perform with confidence, thereby opening space for interpretive creativity.

Another key aspect of creative ability in guitar training is musical improvisation. Improvisation allows students to step outside structured compositions, exploring new melodies and rhythms in real-time. This skill is particularly important in jazz and contemporary music, where performers are often expected to innovate on the spot. By engaging in improvisation exercises, students learn to respond intuitively to musical cues, strengthening their sense of timing, harmony, and melodic flow. This process not only builds adaptability but also nurtures a personal musical identity, as students find their unique voice through improvisation [2].

Interpretive creativity is also integral to developing creative abilities in guitarists. This skill involves interpreting pieces with emotional depth and personal expression, which is often cultivated through exposure to various musical styles and genres. By studying different interpretations of the same piece, students learn how to approach music with a fresh perspective, balancing respect for the original composition with individual expression. Guitar training fosters interpretive creativity by encouraging students to experiment with tone, phrasing, and dynamics, ultimately allowing them to convey a piece’s emotional depth in a way that resonates with their audience.

The structure of creative abilities in guitar training can be modeled around three essential components: technical skill, musical improvisation, and interpretive creativity. Technical skill forms the foundation, enabling students to perform with precision and control. Musical improvisation builds on this foundation, allowing students to explore original ideas within the framework of music theory and genre conventions. Interpretive creativity brings the structure together, as students learn to infuse their performances with personal emotion and stylistic choices, making each interpretation unique.

Developing creative abilities in future bachelors of music arts through guitar training is essential for nurturing versatile, expressive musicians. Guitar training fosters creativity by providing a platform for technical mastery, improvisational freedom, and interpretive exploration, each of which is crucial for a well-rounded musician. By integrating technical, improvisational, and interpretive skills,

educators prepare students not only to perform but to communicate the emotional and artistic essence of music. Ultimately, the cultivation of creative abilities in guitar training equips future musicians with the flexibility, originality, and emotional depth needed to thrive as artists and educators in the modern musical landscape.

LIST OF REFERENCES

1. Дроздова О. О. Творча сторона мистецтва виконання на гітарі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*: зб. наук. праць. Київ: Вид-во Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. № 40. 291-301.
2. Ільїна Н. М. *Психологія творчості та обдарованості*. Сум

WANG XINYU
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
Nataliia BILOVA, professor
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»

THE DEVELOPMENT OF IMAGINATIVE THINKING IN FUTURE PIANO TEACHERS

Imaginative thinking is a vital skill for future piano teachers, playing a central role in their ability to interpret music deeply and convey its emotional essence. In music education, especially in the nuanced realm of piano performance, technical proficiency alone does not suffice; the ability to think imaginatively is essential for interpreting and expressing the unique character of each piece. Imaginative thinking empowers future educators to understand the artistic layers within compositions, helping them not only perform with expressiveness but also communicate the beauty of the music to their students. Given the growing emphasis on holistic musical training, fostering imaginative thinking among piano teachers is increasingly relevant for creating meaningful and memorable learning experiences in the classroom.

Imaginative thinking, at its core, is the mental process of creating vivid mental images and scenarios. In the context of music, it enables musicians to delve into the emotional and symbolic content of a piece, bringing a deeper level of expressiveness and interpretation to their performance. For piano teachers, this skill is particularly important as it allows them to experience and convey the subtleties of the music beyond the notes and rhythms. By envisioning the scenes, characters, or emotions a composition might represent, teachers can create a more dynamic and engaging performance that resonates with audiences on a profound level [2].

In piano pedagogy, imaginative thinking allows teachers to draw connections between the structural aspects of a piece – such as phrasing, dynamics, and tempo – and the emotions they evoke. For instance, a piano teacher might interpret a passage with gentle phrasing and a slower tempo to reflect a sense of calm or introspection, guiding students to feel and understand these subtleties. Through this process, teachers model how to bring out the expressive qualities within a piece, inspiring students to view music not as a set of technical tasks but as a channel for creative expression [1].

Imaginative thinking also has a powerful pedagogical component. For piano teachers, the ability to explain the artistic meaning of a piece to students is crucial, as it helps bridge the gap between technical skill and emotional expression. By cultivating their own imaginative skills, teachers can more effectively communicate the narrative or emotional landscape of a piece, making abstract musical concepts more accessible and engaging for students. For instance, describing a piece as evoking “a quiet sunrise” or “a joyful dance” can help students visualize and emotionally connect with the music, leading to more expressive and nuanced performances.

Additionally, imaginative thinking helps teachers adapt their explanations to suit different students’ learning styles and levels of comprehension. Some students may find it easier to connect with music through metaphor, while others respond to visual imagery or storytelling. A teacher who is well-versed in imaginative thinking can tailor their approach to match each student’s unique learning needs, creating a more inclusive and effective learning environment.

Through exercises that encourage imaginative interpretation, such as guided visualization or discussing the story behind a composition, teachers can also nurture their students' creative abilities. This not only enhances students’ technical and interpretive skills but also fosters a lifelong appreciation for the emotional and artistic aspects of music.

Imaginative thinking is a fundamental skill that enhances both the interpretive and pedagogical capabilities of future piano teachers. By developing this skill, teachers can approach piano pieces with a fresh, expressive perspective, bringing out the artistic depth that lies within each composition. This ability not only elevates their own performances but also enriches their teaching, as they are better equipped to convey the beauty and meaning of music to their students.

From a pedagogical standpoint, imaginative thinking enables teachers to communicate complex artistic concepts in a relatable and engaging way, thereby fostering students' emotional connection to music. Ultimately, the cultivation of imaginative thinking in future piano teachers contributes to a more holistic, expressive, and impactful approach to piano education, inspiring students to explore music as a vibrant form of personal and artistic expression.

LIST OF REFERENCES

1. Godoy, R. I., & Jorgensen, H. *Musical imagery*. Routledge. 2012.

2. You Yan. Component structure and criteria for evaluation of the experience of future musical art teachers' artistic-figurative representation. *Knowledge, Education, Law, Management.* 2021. № 2 *(*5-41), 28-33.

XU SU
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K.D. Ushynsky»
Nataliia BATIUK,
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K.D. Ushynsky»

APPLICATION OF PROJECT-BASED TECHNOLOGIES IN PREPARING FUTURE CHOREOGRAPHERS FOR STAGING ACTIVITIES

Abstract: The article examines project-based technology as a set of sequential and systematically implemented educational projects that provide a structured approach in training choreography students for creating dance productions. Two key directions for applying project-based technology in the preparation of future choreographers are substantiated. The stages of creating stage productions are analyzed, and the impact of gradually involving students in projects at each stage on their professional training is explored. The effectiveness of various types of projects in developing the professional competencies of future choreographers is demonstrated.

Keywords: future choreographers, project-based technology, staging activities.

ЗАСТОСУВАННЯ ПРОЄКТНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ ДО ПОСТАНОВОЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ.

Анотація. У статті розглядається проєктна технологія як комплекс послідовно і системно запроваджуваних навчальних проєктів, що забезпечують структурований підхід у підготовці студентів-хореографів до створення танцювальних постановок. Обґрунтовано два ключових напрямки застосування проєктної технології у процесі підготовки майбутніх хореографів. Проаналізовано етапи створення сценічних постановок та досліджено, як поступове залучення студентів до проєктів на кожному з цих етапів сприяє їхній професійній підготовці. Виявлено ефективність застосування різних видів проєктів для розвитку професійних компетентностей майбутніх хореографів.

Ключові слова: майбутні хореографи, проєктна технологія, постановочна діяльність.

Modern Choreographic Education is evolving towards competency-based, problem-oriented, communicative-active, and technology-oriented approaches, supporting the realization of individual development and self-learning pathways for future dancers, choreographers, and instructors of choreographic disciplines.

Developing the professional competencies of future choreographers aims at forming both personal and professional positions, the ability to quickly adapt to changing life situations, think critically, apply acquired knowledge and skills in professional activities, generate new ideas, make unconventional decisions, and think creatively. It is also essential to be able to obtain, critically analyze, and adapt information from various sources for individual development and self-improvement.

Among the methods and technologies aimed at preparing such specialists are: situational methods that teach students to analyze specific problems and find alternative solutions; modification methods that stimulate critical thinking and help make changes in the proposed material, revealing new possibilities and creating a refreshed context; modeling methods that involve artistic-lexical analysis of choreographic staging, comparing it with an exemplary model, and developing improvement measures; experimental-practical activity methods, and others.

One of the most effective and widely used methods in the training of future choreographers is the project-based method. In the education system, this method has gradually evolved from a simple teaching tool to a comprehensive project-based technology that provides structured and sequential creation of creative products.

Purpose of the Article: The article aims to outline the stages of implementing project-based technology in the training process for choreography students to prepare them for independent staging activities and to explore its role in developing professional competencies.

In training future choreographers, project-based technology is applied in two key directions, each with its specific objectives. The first direction uses this technology as a teaching method that fosters analytical and creative skills, helping students acquire new knowledge through practical projects. The second direction involves engaging students in the design of stage-choreographic creative products, encompassing all stages – from idea generation and artistic conception to full stage realization. This enables students not only to master staging skills but also to learn to see the entire process of creating choreographic works.

The application of project-based technologies in preparing future choreographers for staging activities is also implemented in two main aspects. The first involves forming specialized subject knowledge, performance skills, and the ability to manage the staging process, including mastering choreographic management, essential for a choreographer-director. The second aspect focuses on understanding the principles of dramaturgy and their application in choreography, perceiving choreographic works as artistic phenomena with emphasis on the artistic uniqueness and style of the choreographer. This aspect also includes the ability to analyze choreographic works within the broader development of choreographic culture, knowledge of principles for creating choreographic images, and the readiness to stage concert programs and cultural-artistic projects.

For a more conscious understanding of the appropriateness of applying project-based technology in the training of future choreographers for staging

activities, let us examine the stages of creating stage productions and analyze how gradual student involvement in projects at each stage facilitates their preparation for independent work on dance productions.

Consider the stages of familiarizing students with the peculiarities of staging work in a children's choreography club, as described in T. L. Povalii's practicum. *The first stage is preparation for staging*, which includes: «defining the theme, selecting musical material, choosing music, determining the storyline, images, the number of participants, as well as the style and genre of the production» This stage involves «selecting participants, planning rehearsals, working with the accompanist, determining the thematic concept of the choreographic piece, writing a libretto, creating choreographic images, staging an étude for the upcoming composition, and designing costumes» (Povalii, 2016, pp. 44-45). *The second stage involves establishing the dramatic structure of the dance,* which includes introducing the audience to the characters, the beginning of the action, the conflict suggested in the opening, the peak of action, and the conclusion (exposition, beginning, development, climax, and resolution). *The third stage is staging-rehearsal work,* encompassing theme and musical material selection, defining the style, genre, and choreographic language of the piece. Plans for the future production are presented to the participants, where the concept, characters' nature, their actions in the dance, and costume sketches are discussed. A detailed choreographic script is created, with a developed storyline, choreographic lexicon, dance pattern, costumes, sets, and lighting. Primary and alternate cast members are selected. This is followed by the practical implementation of the concept, choreography study, rehearsals, and preparation for the concert performance (Ibid). Therefore, the staged approach to choreographic production covers idea formation, concept development, planning, and organizing rehearsals, working with performers, and creating a cohesive artistic product. Considering these stages, it becomes evident that project-based technologies are essential for effectively training future choreographers. They not only support individual elements of the staging process but also provide a systematic approach to education, which includes creating educational projects integrated into each stage of work. This way, students gradually master all aspects of staging—from concept to stage realization – developing the necessary skills and competencies for working in a professional environment.

Most educators who have researched the application of project-based technologies in education note their crucial role in developing future professionals' competencies. Let us analyze the professional competencies of a choreographer-pedagogue, as proposed by T. O. Blagova, and examine how different types of project activities contribute to developing these competencies.

Considering the multifunctional nature of a choreographer-pedagogue's profession, which includes three primary aspects: creative-staging, rehearsal, and pedagogical activities, T. O. Blagova identifies several key professional competencies required for self-realization in this field. One of these competencies is the ability to manage, which includes «managing a choreographic team,

conducting organizational-creative work with students, organizational-educational work with parents, and creative collaboration with fellow choreographers» (Blagova, 2018, p. 24). The consistent implementation of project-based technology during the preparation of students for staging activities promotes the development of these managerial qualities. This is due to the fact that staging activities always take place under different socio-cultural and educational conditions, requiring the choreographer-student to consider available resources and develop a strategy for implementing the dance composition at each stage.

The effectiveness of applying different types of projects during dance productions positively influences the development of such professional competencies as the ability to design artistic reality through choreographic images; the ability to use interdisciplinary connections in the educational process across various educational levels; the ability to interpret artistic information for creating dance compositions; the ability to apply information and communication technologies (ICT) to create, implement, and present artistic projects; and the ability to consider the economic, organizational, and legal aspects of professional activity.

Thus, project-based technologies contribute to developing systematic thinking, organizational skills, and creativity in choreography students, which are essential for successful staging activities. Additionally, their application positively impacts the development of professional competencies, such as design skills, interdisciplinary connections, ICT application, and managerial activities, which are necessary for the comprehensive realization of a choreographer in the profession.

LIST OF REFERENCES

1. Благова, Т. О. (2018). Формування професійних компетентностей балетмейстера-педагога у структурі вищої хореографічної освіти: теоретичний аспект. *Педагогічні науки*, 3(94), 21–26.

2. Повалій, Т. Л. (2016). *Основи хореографії з методикою викладання: практикум з хореографічної підготовки майбутніх учителів початкової школи.* Суми: СПДФО Повалій К. В.

3. Ткаченко, М. В. (2023). *Формування готовності майбутніх хореографів до застосування проєктних технологій у професійній діяльності* (дис. канд. пед. наук). Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка, Полтава, Україна.

Тетяна НАЗАРОВА,
викладач КЗ «Мистецька школа»
Фонтанської сільської ради Одеського району Одеської області)

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ В ПРОЦЕСІ РОЗБОРУ ДВОГОЛОСНИХ ІНВЕНЦІЙ Й. С. БАХА НА УРОКАХ ФОРТЕПІАНО: ВІД АНАЛІЗУ ДО ВИКОНАННЯ

Традиційно для розвитку самостійності пальців та підготовки до виконання більш складної поліфонічної структури, педагоги використовують інвенції Й. С. Баха. Інвенція – це невелика поліфонічна п’єса, яка строїться на основі імітації або каноні (повного повторення мелодії одного голосу іншим). Кожен голос інвенцій самостійний та самовиражений. Й. С. Бах написав інвенції та симфонії для своїх учнів, як підготовчі вправи перед виконанням більш складної поліфонічної структури для досягнення більш повної самостійної гри пальців рук на клавесині.

Метою дослідження є вивчення та розробка методологічних підходів, які поєднують традиційні та інноваційні методи. Дослідження спрямоване на формування інтересу до вивчення барочної музики, систематизувати знання про інвенції на рівні глибшого розуміння стилістичних особливостей музики епохи бароко, сприяти професійному зростанню учнів та узагальнити методичний досвід роботи над поліфонічними творами на прикладі вивчення двоголосних інвенцій Й. С. Баха .

На перших уроках вивчення інвенцій необхідно ознайомити учнів з біографією композитора та стилістичними особливостями епохи бароко, а також декількома редакціями, наприклад: К. Черні, Ф. Бузоні, Й. Браудо, Urtex-том. Вміння розрізняти авторський та редакторський текст допоможе розвинути в учнях самостійність творчого мислення. Музичні твори з редакцією – це помічник в роботі учня з нотним текстом, він вказує на особливості стилістичних прийомів виконання, які розвивають розуміння барокової музики. Всі редакційні вказівки та рішення про їх виконання обговорюються між майбутнім виконавцем та його вчителем спільно. Такий підхід допоможе глибше зрозуміти головні авторські ідеї в кожній музичній фразі, що приблизить виконавця до більш усвідомленої інтерпретації під час власного виконання. Традиційно на початку розбору поліфонічного твору кожен голос виконується окремо, для більш детального ознайомлення з музичною лінією. Наступним етапом стане – ансамблеве виконання голосів учня та вчителя по черзі, що дозволить представити повноцінну музичну фактуру, покращити розвиток поліфонічного слуху та посприяти глибшому розумінні взаємодії голосів. Завершальним кроком розбору поліфонічної фактури стане самостійне виконання учнем всіх голосів, що закріпить здобуті раніше навички та дозволить досягнути поліфонічної єдності.

Використання інноваційних мультимедійних засобів, таких як прослуховування інтерпретацій різних виконавців, графічні візуалізації, нотні редактори або програмні забезпечення розділу голосів, допоможуть детальніше відобразити поліфонічну структуру твору, зосередити увагу на окремих голосах і взаємодію між ними, що сприятиме стати активним учасником перетворення нотного тексту на музичний матеріал, а після в осмислений художній образ, розвиваючи свою уяву та вдосконалити здатність до самостійної творчої інтерпретації готової до публічного виконання.

Отже, двоголосні інвенції Й. С. Баха залишаються дуже корисними для музично – освітнього процесу через свою складність та багатогранність навчального матеріалу закладеного в цих творах. Використання традиційних методів та одночасно новаторські підходи вивчення інвенцій сприяють засвоюванню логічного змісту творів, та сприяють розвитку креативності, виконавської свободи учнів і глибокому осмисленню сутностей музичного твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дикий Ю. *Інтерпретація клавірних творів Й. С. Баха. Питання педагогіки та виконавства.* – К.: Музична Україна, 1981.
2. Друскін Я. С. *Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха.* – К.: Музична Україна, 1972.

YE HAN
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky»
Nataliia BATIUK,
Candidate of Pedagogical Sciences
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky»

ARTISTIC-IMAGINATIVE THINKING OF FUTURE CHOREOGRAPHERS AS A FOUNDATION FOR CREATING VIVID DANCE IMAGES

Abstract: The paper addresses the issue of developing artistic-imaginative thinking in future choreographers. It examines the cognitive processes involved in perceiving and creating artistic images and highlights the role of art in fostering these processes. The relationship between the level of development of a choreographer-director's artistic-imaginative thinking and the quality of the dance images they create is substantiated. An analysis of studies examining this mental phenomenon as a form of cognitive activity, an essential component of a choreographer's artistic competence, a component of creativity, and an element of compositional-choreographic thinking is provided.
Keywords: future choreographers, artistic-imaginative thinking, dance compositions.

ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНЕ МИСЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ХОРЕОГРАФІВ ЯК ОСНОВА СТВОРЕННЯ ЯСКРАВИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ ОБРАЗІВ

Анотація. Робота присвячена проблемі формування художньо-образного мислення у майбутніх хореографів. Розглянуто мисленнєві процеси, які відбуваються під час сприйняття та створення художніх образів, а також визначено роль мистецтва у розвитку цих процесів. Обґрунтовано

взаємозв’язок між рівнем сформованості художньо-образного мислення хореографа-постановника та якістю створення ним танцювальних образів. Проведено аналіз досліджень, які розглядають цей психічний феномен як різновид пізнавальної діяльності, важливу складову художньої компетентності хореографа, компонент його творчості та елемент композиційно-хореографічного мислення.

Ключові слова: майбутні хореографи, художньо-образне мислення, танцювальні композиції.

The Processes of Thinking, Perception, and Creation of Artistic Images are the focus of research by scientists across various fields of scientific knowledge. Related aspects of this topic are highlighted in studies on physiology, psychology, aesthetics, philosophy of art, and pedagogy. Specialists note that image formation and manipulation are fundamental features of human intellect.

Thinking in images is a complex mental process that synthesizes the outcomes of direct sensory perception of the surrounding world, conceptual processing of data, and cognitive transformation. Art plays a significant role in forming artistic-imaginative thinking, as both perception and creation of art involve a unique blend of artistic-aesthetic emotions and intellect.

In the field of art pedagogy, the problem of forming artistic-imaginative thinking is explored in three main directions. The first examines the preparation of future art teachers to develop students' artistic-imaginative thinking through perceiving art and creative activities (N. Batyuk, A. Sokolova, N. Shatailo); the second addresses the formation of artistic-imaginative thinking in future art teachers (T. Grinchenko, O. Polotayko); and the third focuses on cultivating artistic-imaginative thinking in performing artists (S. Klyuyeva, A. Milyasevich, O. Chekhunina, Zhang Yifu, et al.).

The artistic-imaginative thinking of future choreographers as a basis for creating vivid dance images is discussed in the works of N. Bystriantseva, Yu. Volkova, N. Lisovska, V. Maksymenko, O. Parkhomenko, O. Rebrova, I. Tereshchenko, and others. Since choreography is a synthetic art form that integrates music, dance, theatricalization, acting, and visual arts, researchers focus on two key aspects: first, the potential of choreography to stimulate the artistic perception and thinking of the audience, and second, the need to develop artistic-imaginative thinking in choreographers themselves.

Considering this, *the purpose of this article* is to explore the role of artistic-imaginative thinking in future choreographers as a key factor in creating dance compositions and conveying their imagery.

Researchers have concluded that the formation of artistic-imaginative thinking is critically important for choreographers. This type of thinking enables choreographers not only to perceive and interpret artistic images but also to create new compositions, process existing artistic projections, and refine them to produce unique choreographic works. Without well-developed artistic-imaginative thinking, a choreographer cannot transform abstract ideas and emotions into dance images capable of embodying certain emotions or narratives.

This finding is supported by numerous studies. N. Bystriantseva, in her work, emphasizes that developing artistic-imaginative thinking allows choreographers to achieve depth in conveying meanings through dance. She stresses that imaginative thinking enables choreographers not only to create technically polished movements but also to imbue them with semantic and emotional content. The author attributes particular importance to music as a means of personal development and not merely as an accompaniment to dance. Bystriantseva suggests incorporating courses like «Music in Choreography» and «Rhythmics» into choreographers' training, as these subjects, through rhythm, perception, and analysis of musical works, aim to develop choreographers' musical abilities, including cognitive processes. She emphasizes that «through musical activities, students learn to hear and analyze music, which aids in creating new choreographic images» (Bystriantseva, 2012). She highlights that involving choreographer students in various musical activities such as music perception, music analysis, rhythmics, and creative improvisation facilitates the formation of artistic-imaginative thinking, as these forms of musical activity are interrelated and interact, creating a favorable environment for stimulating cognitive processes. For example, improvisation in rhythmics classes encourages the creation of new images based on musical material. Analyzing a musical piece, identifying expressive means, structure, emotional-semantic content, genre, and stylistic features help choreographer students deeply experience and convey musical images through dance. Thus, the author emphasizes the importance of integrating musical and choreographic disciplines into choreographer training to form their artistic-imaginative thinking.

Researchers such as Yu. Volkova and V. Maksymenko study the mechanisms of image processing and transformation in choreographic creativity, emphasizing the role of imagination and the artist's individual vision. In examining the communicative nature of art, the author notes that art activity involves perceiving and comprehending the symbolic-systemic content of the work. This content is then related to one's own experience and worldview, interpreting artistic information accordingly (Volkova, 2016, p. 5).

Yu. Volkova underscores that choreographers' ability to engage effectively in artistic-communicative activities, which occurs through and with art, directly depends on their level of artistic-imaginative thinking development. This thinking is the foundation for creating vivid, original, and unique dance images. In her research, the author structures this activity in a matrix, where the vertical vector represents artistic communication with works of art at different levels: from perception and understanding to comprehension, analytical-empathetic processing, conducted through verbal and performative interpretation. The horizontal vector encompasses communication with others through art, requiring well-developed imaginative thinking.

V. Maksymenko, studying artistic creativity in choreographers’ artistic activities, notes that its development enables choreographers to create new choreographic works, develop artistic thinking and competence in artistic styles,

and orient themselves in various art forms (Maksymenko, 2022, p. 140). A crucial aspect of the creative process is a choreographer's ability to translate abstract ideas, emotions, and sensations into dance images comprehensible to the audience. The author also emphasizes that the development of artistic thinking in choreographers is essential for creating original choreographic works. According to this approach, V. Orlov draws attention to the significance of artistry as a key quality that enables one not only to feel and understand artistic images but also to experience them according to the style, mood, and aesthetic direction of the work. Orlov argues that it is through artistry that a choreographer can synthesize individual perceptual elements into a cohesive image, helping them interpret and embody artistic ideas in creative communication with the audience (V. Orlov, 2003, p. 52).

In her dissertation, Liu Qianqian, which focuses on developing artistic competence in future music and dance teachers, highlights a significant shortcoming of higher education: the absence of integrated courses covering both music and dance, allowing them to be studied in natural interrelation and interpenetration. This approach echoes the study by N. Bystriantseva, who also emphasizes the need for a comprehensive approach to art education.

Liu Qianqian defines artistic competence as an integrated attribute of artistic consciousness that allows one to perceive, understand, and interpret artistic images. She emphasizes that developing this competence is essential for artistic-communicative activities, enabling teachers with a deep understanding of artistic works to convey these images to others through their interpretation and creativity. Proposing an artistically integrated process for training future choreographers, the author interprets it as «the realization of multifaceted interactions of art forms, aimed at developing students' artistic-imaginative thinking and competence in applying artistic integration in professional activity» (Liu Qianqian, 2010, p. 10). N. Lisovska and O. Rebrova also stress the importance of combining different art forms to develop choreographic-compositional thinking in choreographers, which, in their view, helps create multidimensional and emotionally rich dance images. The researchers note that the artistic-choreographic image formed in a choreographer-director's consciousness and embodied in choreography plays a key role in this process. They also highlight the necessity of synthesizing various types of thinking: compositional-imaginative, artistic, kinesthetic, and musical – to create complex and expressive dance images.

Thus, analyzing research directly or indirectly related to the formation of artistic-imaginative thinking in future choreographers and its impact on their ability to create dance images leads us to conclude that scientists view this mental phenomenon from several perspectives. First, it is seen as a type of cognitive activity characterized by the ability to imagine, fantasize, intuitively sense, think associatively, and perceive emotionally. Second, it is viewed as an attribute of a choreographer's artistic competence, indicating integrated artistic consciousness. Third, artistic-imaginative thinking is a crucial component of choreographers' artistic creativity, enabling the generation of abstract ideas, emotions, and

sensations that are later embodied in dance compositions. Fourth, this thinking is interlinked with choreographic-compositional thinking in choreographers.

LIST OF REFERENCES

1. Бистрянцева, Н. М. (2012). Розвиток художньо-образного мислення студента-хореографа засобами музики. *Культурологічний та мистецтвознавчий журнал «Аркадія»,* 4(35), 65–67.

2. Волкова, Ю. І. (2016). *Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики і хореографії* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. Д. Драгоманова, Київ.

3. Лю, Ц. (2010). *Формування художньої компетентності майбутніх учителів музики та хореографії в педагогічних університетах України і Китаю* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. Д. Драгоманова, Київ.

4. Орлов, В., & Базиль, Л. (2020). Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент,* (16), 70–92.

5. Реброва, О., & Лісовська, Н. (2017). Методи візуалізації та творчого розвитку хореографічно-композиційного мислення майбутніх учителів хореографії. *Проблеми підготовки сучасного вчителя,* (16), 54–61.

WANG SHENGQI
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky»;
Nataliia BATIUK,
Candidate of Pedagogical Sciences**;**
State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushynsky»

PEDAGOGICAL CONDITIONS FOR PREPARING FUTURE MUSIC TEACHERS TO CULTIVATE STUDENTS' ARTISTIC PERCEPTION OF NATIONAL MUSICAL ART

Abstract: The article highlights the issue of preparing future music teachers to develop a nationally aware and artistically advanced personality in students. Key competencies required for educators to effectively influence students' artistic perception of national music are identified. Pedagogical conditions that support the preparation of future music teachers in fostering this type of perception among students are formulated, serving as a foundation for cultivating respect toward national musical works.

Keywords: preparation, future music teachers, artistic perception, national musical art.

ПЕДАГОГІЧНІ УМОВИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО СПРИЙМАННЯ ТВОРІВ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УЧНЯМИ.

Анотація: у статті актуалізується проблема підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до формування національно-свідомої та художньо розвиненої особистості школяра. Визначено ключові компетентності, необхідні для того, щоб педагог міг ефективно впливати на формування художньо-образного сприймання національної музики учнями. Сформульовано педагогічні умови, які сприяють підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва до формування цього типу сприймання у школярів як основи для виховання шанобливого ставиться до творів національної музики.

Ключові слова: підготовка, майбутні вчителі музичного мистецтва, художньо-образне сприймання, національне музичне мистецтво.

Formation of a Nationally Aware Personality: Fostering a personality that respects their own culture, while recognizing and valuing the national achievements of other cultures, is a priority in basic secondary education in both Ukraine and China. In Ukraine, according to the «New Ukrainian School» concept, cultural competence, among the key life competencies defined by the «Law on Education», manifests in students' awareness and self-expression within the cultural sphere (Concept NU School 2016, p. 12). In China, the educational system is guided by Eastern philosophy, where the primary aim is «to nurture students' aesthetic and spiritual preferences as part of their personal development» (O. Dzyuba, N. Kichuk, p. 66). Today, China emphasizes the preservation of each province's national identity, actively supporting and promoting local musical traditions, including studying folk songs, learning about unique provincial music, and playing traditional folk instruments. This approach not only preserves cultural heritage but also fosters national identity through music education and creativity. Given the above, the issue of preparing future music teachers to shape students' artistic perception of national music is relevant for higher music-pedagogical institutions in both Ukraine and China.

The article aims to identify pedagogical conditions for effectively preparing future music teachers to foster a comprehensive perception of national art among students.

In Ukraine, the standard of higher education at the first (bachelor's) level in the field of 01 Education/Pedagogy, specialty 014.13 Secondary Education (Music Art), reflects the necessity to prepare future teachers for fostering a comprehensive understanding of national art in students. This goal is evident in the list of required competencies for graduates. Among general competencies, the following are listed:

«the ability to preserve and enhance the moral, cultural, and scientific values and achievements of society based on an understanding of the history and patterns of development of the subject area…» as well as «the ability to value and respect diversity and multiculturalism». Among the professional competencies common to all general education teachers are: «the ability to foster students' value-based attitudes» (Higher Education Standard of Ukraine, 2024, p. 12).

The training program outcomes for future music teachers are also oriented toward their ability to use interdisciplinary connections, integrate the content of various educational fields, master methods of forming and developing students' value-based attitudes, and make an informed selection of world and national musical works for use in their professional activities (Ibid, p. 19). All these competencies and learning outcomes are directly related to future teachers' ability to shape students' artistic perception of national music.

In examining the core competencies emphasized in Chinese higher education institutions for music pedagogy, we can identify those correlated with a teacher's ability to influence students' artistic perception of national music. Reviewing the bachelor's program in music at South China Normal University (Guangdong Province), «Musicology (Teacher Training)», specific competencies expected of graduates are designed to develop students' musical perception. These include: *ethical standards for teachers* (responsibility for establishing students' moral values; serving as a guide for students in shaping a proper outlook on life); *pedagogical empathy* (having a sense of family and nation, finding fulfillment in teaching, and loving the field of music education; a deep humanistic foundation and the ability to convey the beauty of traditional Chinese music culture); *disciplinary literacy* (possessing solid foundational knowledge and professional skills in the field of «Music» integrating knowledge from musicology and pedagogy); *teaching ability* (mastering basic literacy in music, structuring integrated knowledge within and across disciplines); *class management* (establishing educational concepts of moral and aesthetic development, understanding principles and methods of students' moral education); *comprehensive guidance* (understanding music's unique educational value and focusing on the ideological nature of the curriculum); *reflective learning* (being able to analyze and solve music education and teaching issues using critical thinking); *communication and collaboration* (communicating effectively, actively sharing music practice experiences, and cooperating with other team members) (Music Pedagogy Program, South China Normal University, Guangdong Province, 2022).

Thus, the competency requirements for future music teachers at Ukrainian and Chinese universities are significantly associated with their ability not only to teach music but also to develop students' artistic perception of national music.

Competencies such as the ability to instill value-based attitudes, ethical standards for teachers, preservation and enhancement of moral, cultural, and scientific values, understanding the history and developmental patterns of the field, respect for diversity and multiculturalism, teaching and disciplinary literacy,

classroom management, reflection, and collaboration form the foundation for developing students' deeper understanding of national music culture and its values. This supports not only students' musical but also cultural education, shaping their spiritual guidelines and broadening their aesthetic worldview.

To achieve these outcomes, it is necessary to create the appropriate pedagogical conditions that facilitate the development of these competencies. These conditions play a key role in preparing future music teachers to shape students' artistic perception of national music works. Among these conditions, the following can be highlighted:

– *Creating an Emotionally Rich and Motivational Educational Environment*. This condition is achieved through the use of interactive and immersive teaching methods that engage students not only in studying theoretical material but also in active practical activities, such as performing, analyzing, comparing, and reproducing national music works. This approach is based on learner-centered education, where the teacher helps each student find their personal emotional and cultural connection with national music. This includes encouraging students to explore national musical heritage, identify their cultural identity, and discover musical preferences. Another important area is the analysis of the cultural-historical context of folk songs, instrumental pieces, or operas, enabling students to better understand and appreciate national art, recognizing its place in history and its role in social and cultural changes. Furthermore, organizing master classes with musicians playing folk instruments and attending traditional music concerts with subsequent group discussions is essential. Implementing this pedagogical condition also supports the competency to preserve and enhance the moral and cultural achievements of society.

– *Enhancing Future Music Teachers' Ability to Perceive Music Holistically*. This condition aims to enable students not only to analyze musical pieces but also to understand the dramaturgy and context of performances, recreating a comprehensive artistic-emotional vision of the work. For a holistic grasp of the text and melody of folk songs, it is important to encourage students to research the history, social conditions, and features of the era in which the song was created, to understand allegory, semantics, and metaphors used, and to recognize the connection between music and context, demonstrating how musical elements express the emotional content of words. This condition is related to the competency of making an informed selection of world and national musical works for professional use.

– *Using Comparative Analysis of Musical Works from Different Nations.* This condition fosters a deeper understanding of the intonational, genre, and ethnic characteristics of national music. This approach allows students to recognize similarities and differences in musical styles across cultures, enhancing their ability to see the uniqueness of their native musical tradition within the context of global musical heritage. Comparative analysis of intonations typical of folk music from different ethnic groups helps students understand the connection between musical intonations and cultural contexts, stimulating their musical-aesthetic awareness.

This also contributes to the development of intercultural competence, essential for working in a multicultural environment.

– *Familiarizing Students with Traditional and Innovative Methods for Activating Artistic Perception*. This condition aims to raise students' awareness of the importance of fostering artistic perception of musical works in schoolchildren. Through the practical application of various methods, students can observe the impact of their influence on students' value orientation and interest in national art. In this way, the competency to foster students' value-based attitudes is developed.

In conclusion, reviewing the competencies highlighted in regulatory documents regarding the training of future music teachers at universities in Ukraine and China, we conclude that there is a correlation between the development of general and professional competencies and the preparation of these professionals to shape students' artistic perception of national art. This correlation is clearly visible when considering the pedagogical conditions that support this preparation. Through preparing students to shape artistic perception of national art among schoolchildren, relevant professional competencies are developed.

LIST OF REFERENCES

1. Міністерство освіти і науки України. (2016). Концепція «Нова українська школа». Отримано з http://surl.li/jmaecv

2. Кічук, Н., & Дзюба, О. (2024). Музична освіта у загальноосвітніх школах КНР: ефективні шляхи патріотичного виховання та збагачення духовності особистості. Духовність особистості: методологія, теорія і практика: збірник наукових праць, 1(1), 66–75.

3. Південно-Китайський педагогічний університет. (2022). 华南师范大学本科人才培养方案: 2022 年版. Отримано з http://music.scnu.edu.cn/programscurriculum/undergraduateprogram/

4. Міністерство освіти і науки України. (2024). Проєкт стандарту вищої освіти зі спеціальності «Середня освіта» (за предметними спеціальностями) на рівні бакалавра. Отримано з http://surl.li/deejsr

БОЙКО Варвара,
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»);
науковий керівник –
кандидат педагогічних наук, доцент
Наталія БАТЮК

МУЗИЧНО-ДИДАКТИЧНА ГРА ЯК ЗАСІБ ОРГАНІЗАЦІЇ ПРАКТИЧНОЇ РОБОТИ НА УРОКАХ МИСТЕЦТВА У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Анотація. *У статті розглянуто значення музично-дидактичних ігор в освітньому середовищі початкової школи. Представлено приклади ефективних музично-дидактичних ігор, що сприяють засвоєнню базових*

знань, умінь і навичок у галузі музичного мистецтва на рівні початкової освіти. Доведено, що використання музично-дидактичних ігор на уроках мистецтва у початковій школі сприяє розвитку основних музичних здібностей учнів

Ключові слова: музично-дидактичні ігри, ігрова діяльність, уроки мистецтва, початкова школа.

Використання дидактичних ігор на уроках музичного мистецтва для учнів молодшого шкільного віку є важливим компонентом навчального процесу, що підкреслюється у численних дослідженнях вітчизняних та зарубіжних науковців. Музично-дидактичні ігри сприяють активізації пізнавальної діяльності учнів, розвивають їхнє музичне мислення та творчі здібності, роблячи процес навчання більш ефективним і захоплюючим. У таких іграх поєднуються навчання, творчість та пізнання нового, що є надзвичайно важливим для формування основ музичних компетентностей у дітей молодшого шкільного віку.

Мета статті: обґрунтувати ефективність музично-дидактичних ігор для розвитку основних музичних здібностей учнів початкової школи.

З огляду на поставлену мету, у статті розглянуто конкретні приклади музично-дидактичних ігор, які сприяють формуванню базових знань, умінь та навичок з музичного мистецтва у дітей молодшого шкільного віку. Музично-дидактичні ігри, які використовуються в освітньому процесі, не лише активізують пізнавальну діяльність учнів, але й стимулюють їхнє музичне мислення та творчі здібності. Водночас такі ігри забезпечують цілісне поєднання навчального процесу з елементами творчості та пізнання нового, що є необхідним для гармонійного розвитку музичних компетентностей учнів початкової школи.

Н. Кудикіна вважає, що використання дидактичних ігор у загальноосвітній школі дає можливість зацікавити учнів, спонукати їх до засвоєння матеріалу, а також контролювати процес формування знань, умінь та навичок (Кудикіна, 2010).

М. Вишневецька зазначає, що музично-дидактичні ігри є ефективним засобом педагогічного спілкування на уроках музичного мистецтва в початковій школі. Вони забезпечують інтерактивний і захоплюючий підхід до навчання, що стимулює участь учнів, сприяє розвитку музичних навичок і допомагає в створенні позитивної атмосфери на уроці (Вишневецька, 2023).

С. Матвієнко вказує, що використання музично-дидактичних ігор ґрунтується на кількох основних принципах:

- *інтерактивності:* ігри передбачають активну участь учнів, що сприяє кращому засвоєнню матеріалу через практичне застосування знань і навичок;
- *залучення і мотивації:* музично-дидактичні ігри є захоплюючими і веселими, що допомагає підтримувати високу мотивацію і зацікавленість учнів у навчальному процесі;
- *адаптації до вікових особливостей:* ігри повинні відповідати віковим особливостям учнів, бути зрозумілими і відповідати рівню їхньої підготовки;

- *розвитку різних музичних навичок:* ігри повинні допомагати в розвитку різних аспектів музичної освіти, таких як ритм, мелодія, гармонія, слух, вокальні та інструментальні навички.

Наведемо приклад гри «Музичні протилежності», що спрямована на розуміння структури, форми творів та музичного слуху. Хід гри: педагог грає або наспівує фрагменти музики, що демонструють різні контрасти (швидкий і повільний темп, гучний і тихий звук), а учням потрібно визначити контрасти і пояснити, як вони впливають на сприйняття музики.

- *використання різних форм і методів:* ігри можуть бути як динамічними (активними), так і пізнавальними.

Наприклад, рухлива гра з музичним супроводом «Музичні стільці» для розвитку слуху та реакції на музику. *Хід гри*: потрібно розставити стільці в коло, так щоб їх було на один менше, ніж кількість учнів, учням потрібно ходити навколо стільців під музику, коли музика перестає звучати – кожен учень має знайти стілець і сісти. Той, хто не знайшов стілець, виходить з гри, а один стілець прибирається, гра триває, поки не залишиться один переможець.

На противагу активним іграм, вчителі музичного мистецтва використовують ігри, спрямовані на активізацію пізнавальних процесів і мислення. Так, наприклад, гра на розвиток короткотривалої пам'яті «Картки пам'яті». *Хід гри:* педагог створює картки з різними музичними термінами, нотами або зображеннями інструментів, потім він розкладає їх на столі зображеннями донизу, учням потрібно перегортати дві картки одночасно, намагаючись знайти відповідності). С. Матвієнко зауважує, що важливо варіювати види музично-дидактичних ігор для комплексного розвитку учнів (Матвієнко, 2017).

На нашу думку, на уроках музичного мистецтва у початковій школі можуть бути застосовані різні види інтеграції музично-дидактичних ігор в освітній процес.

Хочемо навести приклади різних форм організації ігрової діяльності учнів молодшого шкільного віку із застосуванням цього методу:

- *ритмічні вправи* – допомагають учням розвивати ритмічне чуття і координацію. Наприклад, ігри, де учні повторюють ритмічні малюнки за допомогою ударних інструментів або рук. Музично-дидактична гра «Творча імітація». *Хід гри:* педагог грає або наспівує звуки або ритми, які учні повинні імітувати. Можна використовувати різні інструменти або тілесні звуки (наприклад, стукання пальцями, олівцями по столу, аплодування). Учні можуть працювати в парах або групах, створюючи свої власні звукові композиції;
- *музичні вікторини* – перевіряють знання про музику, такі як назви музичних інструментів, елементи музичної теорії або факти про композиторів, допомагають закріплювати навчальний матеріал у формі гри. Гра «Музичний пам'ятник». *Хід гри*: вчитель вішає на дошку портрет композитора, учням потрібно написати на аркушах декілька слів, що

стосуються його творчості (епоха, твори, інструменти) та наклеїти ці аркуші під портретом на дошку;

- *музичні сценки:* рольові ігри, в яких учні виконують ролі музичних персонажів або сценки з музичних творів, допомагають глибше зрозуміти музичний контекст і розвивають творчі навички, як-от гра «Музичний крокодил». *Хід гри:* педагог роздає учням картки з описами різних музичних ролей або персонажів (наприклад, композитор, диригент, музичний критик). Учні по черзі виконують роль і представляють свою версію музичного завдання або ситуації. Інші учні повинні вгадати, яку роль грає учень, і обговорити, як ця роль впливає на виконання).

С. Барило вказує, що музично-дидактичні ігри мають численні переваги для навчального процесу:

- *збільшення мотивації і залучення:* ігри роблять навчальний процес більш захоплюючим і цікавим, що підвищує мотивацію учнів до навчання і активної участі;
- *розвиток музичних навичок:* ігри сприяють розвитку різних музичних навичок, таких як ритмічне чуття, слухова пам'ять і креативність. Гра «**Танцювальні батли**». *Хід гри:* учні формують команди і влаштовують змагання, виконуючи танцювальні рухи під музику;
- *соціальна взаємодія:* групові ігри сприяють розвитку соціальних навичок, таких як співпраця, комунікація і вирішення конфліктів. Гра «Співоча естафета». *Хід гри:* вчитель розділяє клас на команди, кожна команда отримує частину пісні, яку потрібно заспівати, кожен учень по черзі співає свою частину, і завдання команди – правильно з'єднати всі частини пісні в єдине ціле (Кісільчук, 2020);
- *покращення пам'яті і концентрації:* ігри можуть допомогти покращити пам'ять і концентрацію, оскільки учні повинні запам'ятовувати і виконувати різні музичні завдання. Гра «Слухове ехо». *Хід гри:* вчитель грає фрагмент пісні або ритму, а учні повторюють його. З кожним колом фрагмент додається, і учні повинні запам'ятати всі попередні;
- *проведення контролю знань:* ігри можуть бути задіяні у вигляді діагносту вальної роботи при проведенні тематичного або підсумкового контролю: наведемо приклад гри «Вірю-не вірю». *Хід гри:* педагог говорить твердження про музику (наприклад, «Бандура — це клавішний інструмент», «Бах – це німецький композитор»), учням треба визначити, твердження є правильним чи помилковим;

Ми вважаємо, що, незважаючи на багато переваг, музично-дидактичні ігри поки не користуються великою популярністю серед вчителів з таких причин:

- *часові обмеження*: ігри можуть займати більше часу, ніж традиційні навчальні методи, що може бути проблемою при обмеженій тривалості уроків;
- *різний рівень підготовки*: учні можуть мати різний рівень підготовки, що може ускладнювати організацію ігор, які підходять для всіх;

• *наявність ресурсів*: для деяких ігор може знадобитися спеціальне обладнання або матеріали, які не завжди доступні в навчальному закладі.

Отже, музично-дидактичні ігри є потужним засобом педагогічного спілкування на уроках музичного мистецтва у початковій школі. Вони сприяють розвитку музичних навичок, підвищенню мотивації учнів і покращенню соціальної взаємодії. Не зважаючи на можливі виклики, використання ігор робить навчальний процес більш захоплюючим і ефективним, що позитивно впливає на успіхи учнів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вишневецька, М. (2023). Вплив музичної гри на естетичне сприйняття музики молодшими школярами. *Modern Engineering and Innovative Technologies,* 5 (25-05), 15–22. http://surl.li/cudoxd

2. Кудикіна, Н. (2010). Гра: феноменологічна та педагогічна характеристики. *Освітні дискусії, (*1), 4. http://nbuv.gov.ua/UJRN/osdys_2010_1_4

3. Матвієнко, С. (2017). *Теорія та методика музичного виховання дітей дошкільного віку.* Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя.

4. Кісільчук, І. (2020). *Цікаве музикування на уроках мистецтва в НУШ*. Тернопіль: Підручники і посібники.

5. Барило, С. (2016). Музично-дидактичні ігри як засіб розвитку музичних здібностей молодших школярів. *Наука і освіта*, 1-10. http://surl.li/nsassm

LI PEIYING
South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
second (master's) level of education
Yuliiya VOLKOVA
South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Teacher of the Department of Musical Art and Choreography

TO THE DEFINITION OF «DANCE IMPROVISATION»

The article is devoted to the study of the phenomenon of dance improvisation. The article highlights the results of the theoretical analysis of literature, tangent to the problem of disclosing the essence of this phenomenon and the definition of «dance improvisation» as a scientific concept. Several definitions

of the concept of «dance improvisation» from various domestic to foreign sources are presented.

Particular attention is paid to the phenomenon of contact improvisation, as the most common and demanded by modern society cultural and social phenomenon.

Keywords: «improvisation», «dance improvisation», «modern choreography», «contact improvisation».

Стаття присвячена дослідженню феномену танцювальної імпровізації. У статті висвітлено результати теоретичного аналізу літератури, дотичної до проблеми розкриття сутності зазначеного феномену та визначення «танцювальна імпровізація» як наукового поняття. Представлено декілька дефініцій поняття «танцювальна імпровізація» з різних вітчизняних на зарубіжних джерел.

Особливу увагу приділено феномену контактної імпровізації, як найбільш поширеному та затребуваному сучасним суспільством культурно-соціальному явищу.

Ключові слова: «імпровізація», «танцювальна імпровізація», «сучасна хореографія», «контактна імпровізація»

The term «improvisation» comes from the Latin «improvises», which means «unforeseen, unexpected, sudden».

In the Encyclopedia of Modern Ukraine, «improvisation» is defined as «a kind of artistic creation in which creation occurs in the process of execution, without preliminary preparation» (Dzyuba, 2001).

In the field of art, «improvisation» is understood in the context of artistic content and is defined as the creation of a work at the time of performance. In the same sense, the concept of «improvise» is considered – that is, the process of action itself is emphasized. Also, «improvisation» is considered as a product – a work of art (poem, melody, etc.) was created at the time of execution without preliminary elaboration and memorization.

Improvisation is primarily inherent in the nature of dance. It acts as the principle of creating a choreographic work (the sphere of art of staging a dance) or as the principle of creating a choreographic image (the sphere of performing arts).

Lynne Anne Blom and L. Tarin Chaplin notes in their scientific papers and publications: «Improvisation, which has always been a part of folk and theatrical dance, became more visible in the artistic community in the 1960 with postmodern dance, particularly in the work of Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, and Anna Halprin. Its therapeutic value has brought it to the attention of psychotherapists, and lately it has even found a social niche, in gatherings for Contact Improvisation. This attention has resulted in a renewed interest in, and respectability for, improvisation in the academic setting» (Blom & Chaplin, 1988).

Authors Blom Lynne Anne and L. Tarin Chaplin are authoritative in China as well. Chinese scholars draw on the views of Lynne Anne Blom and L. Tarin

Chaplin. For example, Liu Ran, exploring the problem of improvisation in Chinese choreography, relies on these authors. According to Liu Ran: «Improvisation has become a method of artistic creativity within the framework of the theory of «intuition», which uses fragmentary symbolic techniques to hint at the spiritual world of a person. According to this concept, «improvisational dance» becomes an instantaneous, irrational, short-lived, sporadic and ever-changing form» (Liu Ran, 2019).

V. Greek interferes with the possibility of differentiating improvisation «...into two «poles» according to the level of integration of the dancer into one or another kind of choreography. One «pole» is improvisation as the highest level of possession of performing skills, rich creative experience, developed creative imagination, creative intuition, a sense of composition of a work of art. The other is improvisation free from the canons of any system of human motor coordinates, which does not use aesthetic and artistic standards, but listens exclusively to its inner "I" both in the performance of movements and positions of the body in space, and in the content-emotional content» (Greek, 2019, p. 465).

In research, V. Greka notes on various aspects of the use of improvisation in modern dance practice. Namely, improvisation is used: «as a kind of source of new movements, a method of laboratory work on the search for new lexical constructions for further use in staging stage dance forms; as a way of psycho-emotional normalization, the study of one's own bodily and psycho-emotional potential». The author identifies contact improvisation as a form of choreographic art, where improvisation is understood as necessary for the dancer «...the ability to feel the partner» and «a means of improving the technique of duet and group interaction» (Greek, 2019, p. 466).

Today, contact improvisation has become a popular form of free dance style, and a means of dance-motor therapy. This kind of modern choreography, in which movement is a reaction in response to a collision with a partner, and dance figures are built relatively to the point of contact. In contact improvisation, attention is paid to physical properties (feeling of weight, balance); dynamic (imitation of impulses arising in the body at the moment of touch, understanding of inertial movements of each other); psychoemotional (empathic capture of partner intents).

Contact improvisation requires the dancer a developed ability to understand the psycho-emotional state of the partner at the time of interaction with each other, the ability to empathically capture his thoughts, feelings and aspirations, which are expressed in body language and the language of dance movements. For this type of improvisation, the ability of the improviser-dancer to intuitively grasp the messages of the partner's dance impulses, to understand through these impulses his dance-improvisational intentions and the ability to quickly adequately dance-motor their reflection is necessary.

Conclusions. Theoretical analysis of scientific and methodological literature has shown that various issues of «dance improvisation» are common in Europe, the USA, China, Ukraine and other countries of the world. Scientists and practitioners from different countries are united in the understanding that the dancer's readiness

for improvisation should be based on existing general dance skills and abilities, such as: plasticity, flexibility, reversibility, sense of rhythm, time and space. In the course of the review of sources, it was found that the basic for improvisational activity is the sense of his body developed by the dancer, and in the case of paired or group improvisation – the sense of the body of a partner or partners during dance-motor interaction with them. Also important is the ability of the dancer to focus and concentrate on the key points of improvisation.

LIST OF REFERENCES

1. Androshchuk, L . M. (2013). Tantsyuval′na improvizatsiya yak zasib rozvytku tvorchoyi osobystosti maybutn′oho vchytelya khoreohrafiyi. Instytutsiynyy repozytariy UDPU.

2. Hrek V. A. (2019). Improvizatsiya v khoreohrafiyi: poliaspektnist′ proyaviv. Visnyk Natsional′noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul′tury i mystetstv № 2. S. 463-466.

3. Dzyuba I.M. (hol. Red.) (2007). Entsyklopediya Suchasnoyi Ukrayiny. T. 7: «G» – «Di». NAN Ukrayiny, NTSH. Kyyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen′ NAN Ukrayiny.

4. Liu Ran (2019). 撰稿 刘冉 (2019). 《动作的瞬间：舞蹈即兴》-即兴舞蹈：自由与限制如何统 发布者：曾石如发布时间 (Improvisational dance as a combination of freedom and limitations). Publisher: Zeng Shiru. Vol. 11.

5. Blom Lynne Anne, L. Tarin Chaplin (1988). The Moment Of Movement: Dance Improvisation. Published by: University of Pittsburgh

PAN JUNYU
Ukraine, Odesa,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
second (master's) level of education
Yuliiya VOLKOVA
Ukraine, Odesa,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
Candidate of Pedagogical Sciences,
Senior Teacher of the Department
of Musical Art and Choreography

TO DETERMINE THE SPECIFICS OF STAGE BALLROOM DANCES

The article raises the problem of determining the specific characteristic features of stage ballroom dance as a sociocultural phenomenon. It highlights the definition of it as a scientific concept and outlines the main directions of modern

research, which reveals the specifics and provides an essential characteristic of this phenomenon.
Key words: «dance», «stage ballroom choreography», «artistic image», «ballroom movements».

У статті порушено проблему визначення специфічних характерних рис сценічного бального танцю, як соціокультурного феномену. Висвітлено визначення його як наукового поняття та окреслено головні напрямки сучасних досліджень, у яких розкривається специфіка і надається сутнісна характеристика зазначеного феномену.
Ключові слова: «танець», «сценічна бальна хореографія», «художній образ», «бальні рухи».

The stage ballroom dance of the 21st century became the pinnacle of the development of ballroom choreography, constantly surprising the audience with new spectacular productions. Over time, ballroom dance turned from salon entertainment into a complex stage art, enriched with new elements and compositions. Until the 20th century, Chinese dance developed in two main directions, separating folk traditions from stage art.

In the works of Yang Sisi, it is noted: «Stage dances were performed in the palace of the emperor and embodied the images of poetry, art and sculpture of that time. Therefore, Chinese dances are so sophisticated and rich, however, as well as any traditional form of Chinese art» (Yang, 2018, p.54).

According to O. Vakulenko, the stage ballroom dance is «...the dance in the image is primarily an expressive dance; accordingly, we can position the artistic expressiveness of movements as one of the main qualities that a dancer should possess. In addition to demonstrating physical and technical capabilities, in accordance with the specifics of ballroom dance, a professional performer is a dancing actor who fascinates the viewer with the spirituality of plastic and makes him empathize with the artistic image created and embodied by the means of the vocabulary of ballroom dance» (Vakulenko, 2019, p.136). The author notes that stage ballroom dance is a holistic system that «...functions in accordance with the general formative laws of choreographic art». As the scientist notes, this is «the variability in the evolution of performance techniques, original compositional structures, rhythmic organization of movements, specificity of lexical expression, etc.» (Vakulenko, 2019, p.136).

At the present stage, the technique of stage ballroom dance is characterized by constant complication, the desire for showiness and expressiveness of movements. Dancers are increasingly using extravagant poses, graceful and cantile movements, paying special attention to the purity of performance and rhythmic organization of movements.

Following the views of scientists, we believe that dance is not just a movement of the body to music, but a complex art of communication. Through plastic movements, we express the deepest feelings and emotions that are not

always possible to convey in words. Dance is a body language that has its own rules and symbols. Each movement, gesture, pose carry certain information, creating a holistic image. This image can be both very specific and abstract, causing the audience a variety of associations. Dance is the art of generalization, which allows you to convey complex ideas and concepts through simple movements.

Indeed, stage ballroom dance is not just a demonstration of technical skills, but a real art of reincarnation. A dancer performing a figurative dance is, in fact, an actor who, with the help of body movements, reveals to the viewer a whole world of emotions, experiences and stories. High artistic expressiveness of movements is an integral part of a successful performance, because it allows the dancer to charm the viewer, evoke empathy and make him empathize.

According to the Durand researcher «,..it is advisable to comprehend ballroom dance as one of the ways to a symbolic representation, a kind of coefficient of the equation of psychosocial balance» (Durand, 2000, p. 15).

When we analyze the stage ballroom dance, we often encounter such literary techniques as metaphor, allusion and allegory. That is, certain poses or movements of dancers can remind the viewer of some specific images, ideas or events, thereby giving the dance a deeper meaning and causing associations in the viewer.

As evidenced in psychological research «...cognitive delay increases when perception makes sense» (Moates, 1980, p. 105). So the movements of a dancer can be seen as meaning-forming signs with a certain contextual load, and when they remind us of something else known from everyday life or art, we talk about allusion, metaphor or allegory in dance. These literary techniques help the viewer to establish connections between different images and ideas, creating a deeper and more multifaceted viewing experience.

The emotional connection between the dancer and the viewer is born at the time of performance. The dancer creates an image, and the viewer interprets it, complementing it with his own emotions and associations. This interaction makes dance a dynamic and lively art.

Movement is a universal language that allows you to convey the finest shades of emotions in stage ballroom choreography. With the help of the body, the dancer can express any idea, from the simplest feelings to complex concepts. This ability of the body to express emotions is confirmed by the existence of sign language, although its vocabulary is limited. As Sparshott notes: «...the importance of mimetic gesture in dance was determined back in the time of Aristotle» (Sparshott, 1988, p. 146).

Ballet, as a centuries-old tradition, has preserved and developed special, symbolic movements, such as arabesques. The famous choreographer Rudolf Laban considered them a kind of «keys» to understanding the dance language. It is interesting that such fundamental movements, filled with deep meaning, are present not only in ballet, but also in ballroom dance. This suggests that certain motor principles are universal for different dance styles and have deep roots in the history of art (Laban, 1994, p. 123).

Dance symbolism, although it does not have any specific meanings, can nevertheless cause a numerical number of various artistic images.

Stage ballroom dance is a kind of mirror of society that reflects existing social norms and expectations. Through movements and poses, dancers demonstrate what roles are assigned to men and women, and also reflect the social status of different groups. Moreover, dance allows each person to express their individuality and inner world.

The language of ballroom dance has its limits, which are determined by both the individual characteristics of the dancer and the general cultural codes. These boundaries simultaneously limit and expand the possibilities of expression, creating a unique and multifaceted world of meanings.

In theatrical ballroom performances, dancers often resort to abstraction, that is, simplification and generalization of complex emotions and experiences of their characters. This creative process allows you to get deeper into the essence of the image and convey it to the viewer at a more universal level. The methods of abstraction used by choreographers largely depend on their vision and understanding of the task.

Conclusions. In the course of a theoretical review of the scientific literature, it was revealed that stage-ballroom dance is a kind of body language that has its own rules and laws. These rules seek to order the spontaneous movements and emotions of a person, putting them into a certain system of expression. That is, dance, on the one hand, is a reflection of natural movements, and on the other - obeys certain standards and patterns. Stage ballroom dance is the art of stylization, where the natural movements of the body are subject to certain rules and standards. Deeply hidden feelings, which we often do not realize, can be due to involuntary movements of the body, which, despite their spontaneity, carry a certain meaning.

LIST OF REFERENCES

Durand, G. (2000). A imaginação simbólica. Tradução: Carlos Aboim de Brito. Lisboa : Edições 70, 2000. 111 p.

Vakulenko, O. M. (2019). Symvoly ta znaky v konteksti khoreohrafichnoho khudozhn′oho obrazu. Visnyk KNUKiM. Seriya: Mystetstvoznavstvo. Vyp. 40. S.135-140.

Laban, R. La Maîtrise du mouvement. Trans. Jacqueline Challet-Haas et Marion Hansen. Paris: Actes Sud, 1994. 280 p.

Moates, D. R., Schumacher G. M. An Introduction to Cognitive Psychology. Belmont: Woedsworth Pub. Co, 1980. 365 p.

Sparshott, F. Off The Ground. Princeton: Princeton University Press, 1988. 430p.

Yang Xixi (2018). MYTHOPOETIC SYMBOLIC OF LOTUS IN CHOREOGRAPHIC CULTURE OF CHINA. DANCE SNUDIES. Vyp. 2. P. 52-60.

PAN SIAO,

second (master's) level of education
(Ukraine, Odesa, State institution «South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»)
ASHYKHMINA Nataliia,
Candidate of Pedagogical Sciences, associate professor

METHODICAL ASPECTS OF THE FORMATION OF MUSICAL AND PERFORMING COMPETENCE OF FUTURE VOCAL TEACHERS

The contemporary cultural development of Ukrainian and Chinese societies, along with the formation of individuals as creative personalities, necessitates a substantial enhancement of the social role of musical art, bringing its various branches closer to the urgent needs of cultural practice. Artistic education plays a crucial role in this process, with its primary objective being the preparation of competent professionals – future vocal teachers, particularly those who possess high-level performance skills.

The challenge of delivering high-quality vocal performances is one of the most complex due to the subjectivity and multidimensional nature of this professional activity. Performance interpretation exerts a profound aesthetic influence on listeners, evoking specific emotions and shaping their musical taste. This is why it is crucial for future professionals not only to possess theoretical knowledge about music but also to develop musical performance competence. This enables them to fully convey the character and emotional essence of the music, create vivid musical imagery, and enrich these images with sound nuances and tonal colors.

Musical and performing competence is considered an integrative quality, reflecting the acquired knowledge, skills, and abilities, as well as the developed personal qualities gained through vocal training.

We assume that the use of the artistic-illustrative method will contribute to the formation of musical and performing competence in future vocal educators. This method involves the instructor conveying pre-prepared information about the desired vocal sound quality and the sound production process. It includes verbal explanations and demonstrations of vocal sound and techniques for enhancing the sound quality of vocal pieces. This method aims at the conscious perception, understanding, and memorization of the artistic-interpretative information being communicated.

The method of analytical awareness of artistic-interpretative information is expected to stimulate the intellectual engagement of future professionals and requires instructors to develop a specific style of conducting lessons. This approach entails «delving» with students into the content of a vocal piece through thorough analytical comprehension of artistic and educational information.

To deepen the understanding of the value of vocal music, it is recommended to use the method of comparative analysis of performance interpretations by

seeking «differences within similarities» and analyzing changes in the character of the vocal piece.

Thus, we believe that the aforementioned methods will contribute to the development of musical performance competence of future vocal teachers.

Оксана КАЛЮЖНА,
Викладач кафедри вокально-хорової підготовки
Віталій МЕЛЬНИЧЕНКО,
Старший викладач кафедри
вокально-хорової підготовки,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»,
(Україна, м. Одеса)

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

На сучасному етапі глобального історичного розвитку дистанційне навчання набуло значущої ролі в освітній системі. Якщо у 2000-х роках його розглядали як додатковий інструмент, то нині в освітньому просторі України для багатьох студентів це єдина можливість отримувати знання. Через це методичні аспекти дистанційного навчання активно досліджуються як у зарубіжній, так і в українській науковій літературі.

Значний вклад у розвиток теми дистанційного навчання в системі музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва мають роботи вітчизняних науковців (Т. Дорош, З. Дубовий, Ю. Смаковський). З. Дубовий [2] аналізує розвиток самостійності майбутніх учителів музичного мистецтва під час дистанційного навчання. Т. Дорош акцентує увагу на особливостях дистанційного викладання музичних дисциплін [1].

Можна виділити такі переваги дистанційного навчання студентів музичних спеціальностей у закладах вищої освіти: мультимодальність; різноманітність вікового діапазону та досвіду, зручність, застосування мультимедійних технологій, інтерактивність мультимедіа. Це сприяє більшій зацікавленості та збереження інтересу до навчання, стимулює когнітивні аспекти навчання, забезпечує поліхудожню інтеграцію, організує навчальний діалог.

До недоліків дистанційного навчання належать: ізоляція студентів, психологічні труднощі, брак фінансування, недостатня інформаційно-комунікаційна обізнаність викладачів, технічні проблеми, а також небезпека девальвації художньо-оцінювальних можливостей. Ці чинники можуть знизити мотивацію та послабити взаємодію учасників освітнього процесу,

обмежити доступ до важливих ресурсів та технологій, вимагати додаткового підвищення кваліфікації викладачів і негативно вплинути на здатність особистості оцінювати мистецькі твори.

Найвідомішими інтерактивними платформами для дистанційного навчання є Skype, Zoom, Teams, Google Hangout, Google Classroom. Серед найбільш поширених труднощів – низька якість звуку та затримка сигналу, що ускладнює одночасне виконання музичних вправ: співу, гри на інструменті, відбивання ритму тощо. Важливо зазначити, що музично-теоретична підготовка здобувачів вищої освіти, як і навчання гри на інструменті, сольного та хорового співу, потребують безпосередньої практичної взаємодії. Тому викладачі мають певні обмеження у виборі методичних засобів на заняттях музично-теоретичного циклу майбутніх учителів музичного мистецтва.

Отже, розвиток сучасних технологій та професійний рівень викладачів є головними факторами впливу на підвищення якості дистанційних занять під час музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Наявність певних обмежень на сучасному етапі розвитку мультимедійних технологій актуалізує застосування комбінованого підходу, де поєднуються традиційні очні заняття з дистанційними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дорош Т.Л. Дистанційний освітній процес у системі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. Харків, Україна: ФОП Панов А.М., 2021.http://repository.khpa.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/2598/1/%D0%B4%D0%BB%D1%8F%20%D0%92%D0%B8%D0%B4-%D0%B2%D0%B0%20%D0%95%D0%9D%D0%9C%D0%9F%2C%202021.pdf

2. Дубовий З.С. Формування самостійності майбутніх учителів музики у процесі дистанційного навчання. (Дис. канд. пед. наук). Київ, Україна: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2019. https://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/32025

Віталій МЕЛЬНИЧЕНКО,
Старший викладач кафедри
вокально-хорової підготовки,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»,
Гаяне АРУТЮНЯН
викладач-стажист кафедри
вокально-хорової підготовки,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д.Ушинського»
Україна, м. Одеса,

МУЗИЧНО-ТВОРЧІ ВМІННЯ МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ

Сучасна модернізація системи вищої мистецької освіти через актуалізацію культурних, духовно-моральних проблем пов'язана з вирішенням завдань щодо формування творчої особистості. Творчо активні майбутні бакалаври музичного мистецтва зможуть самостійно визначати і реалізовувати професійні цілі, які виходять за межі запропонованих стандартних вимог, нестандартно мислити, аналізувати й удосконалювати свою фахову діяльність тощо. Вони стануть готовими не тільки до прийняття безлічі змін у своїй професійній галузі, але й до прийняття цих змін як можливості задоволення потреби у вирішенні творчих завдань. Для успішного та продуктивного вирішення цих завдань необхідні сформовані музично-творчі вміння.

Зробимо спробу визначити уяснити сутність цих умінь. За визначенням С. Гончаренка, вміння – це «здатність належно виконувати певні дії, заснована на доцільному використанні людиною набутих знань і навичок» [1, с. 338]. Творчість найчастіше визначається як діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей. Іншими словами, творчість – це процес або вид діяльності, що характеризується створенням нових продуктів чи способів дії.

Художня творчість, на відміну від наукової чи технічної, часто сприймається як вільний «політ думки», як безмежний та невпорядкований процес фантазії. Однак ще з давніх часів митці й дослідники помітили, що художня діяльність не є лише проявом спонтанних імпульсів або психічної сваволі. Навіть тоді, коли вона здається вираженням необмеженої уяви, вільних рухів чи стихійного звукового експресіонізму, творчість підпорядковується певним закономірностям. Причини цих закономірностей можуть мати різні витоки: від природних законів або впливу духовних сил до культурної спадщини, що передається через традиції від покоління до покоління.

На думку С. Шипа, в психологічному сенсі музично-творчі уміння є наслідком синергії емоційно-перцептивних та когнітивних дій індивіда, які виражаються як фантазування та конструювання релятивно нових музичних артефактів або способів творчої діяльності. В художньому аспекті музично-творчі вміння визначені як техніка (в широкому смислі цього слова) користування музичним звуком, музичною мовою та засобами музичної риторики, зокрема жанровими та стильовими моделями [2, с. 48].

Можемо виділити два види музично-творчих умінь. Перший – це вміння створювати образно значущі та змістовні музичні форми, які вимагають активної ролі інтуїції та художнього досвіду, на якому інтуїція базується. За певних умов це вміння набуває якості особливої психотехніки, яку можна назвати інвенційною технікою (від лат. *inventio* – знахідка, винахід, відкриття).

Другий вид музично-творчих умінь – це вміння конструювати та компонувати музичні форми, в яких переважає логічне, комбінаторне мислення з акцентом на розуміння причинно-наслідкових зв’язків, розрахунок пропорцій форми тощо.

Ураховуючи вищеозначене, можна зробити припущення, що музично-творчими вміннями майбутніх бакалаврів музичного мистецтва є здатність виконувати художньо-творчі дії з метою створення нових музично-звукових форм та інтерпретацій. Ці вміння включають навички «вигадування», інтуїтивного пошуку образних рішень, а також раціонального конструювання та компонування музичних структур. Вони передбачають використання як інтуїції та емоційного досвіду, так і логічного мислення, чіткого розуміння музичної форми, що сприяє самостійній творчій діяльності в різних музичних контекстах.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гончаренко С. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. 374 с.

2. Шип С. В., Мельниченко В. Г. Музично-творчі уміння та можливості їх формування з використанням сучасної електронної техніки. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2022. Вип. 1. С. 48-53.

LI TAORAN
(ЛІ ТАОРАН),
second (master's) level of education
Ukraine, Odesa, State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
Supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
associate professor Olena NOVSKA

THE ROLE OF COMMUNICATIVE ABILITIES IN ENSEMBLE PERFORMANCE

In ensemble performance, the role of communicative abilities is critical, serving as the foundation for synchronization, interpretation, and artistic cohesion. Unlike solo performances, ensemble music requires each musician to attune themselves not only to their own instrument but also to the intentions and expressions of fellow performers. This communicative interplay ensures that the group performs as a unified entity, with each member contributing to a cohesive musical narrative. For pianists, who often participate in various ensemble configurations, strong communicative abilities are essential for successful collaboration, allowing them to adapt their role and integrate smoothly with other instrumentalists. As ensemble performance is increasingly emphasized in music education, developing these abilities has become a focal point in the training of professional musicians.

Communicative abilities in an ensemble context encompass a range of skills that facilitate interaction, non-verbal understanding, and mutual responsiveness among musicians. These abilities allow ensemble members to coordinate their musical interpretations, ensuring that timing, dynamics, phrasing, and expressiveness align seamlessly. In this setting, communication extends beyond verbal interaction, including eye contact, body language, and musical cues that transmit each performer's intentions. Such forms of non-verbal communication are crucial, especially during live performances where immediate, subtle adjustments are needed to maintain unity [1].

For pianists, communication within an ensemble involves distinct challenges and tasks. Unlike instruments that may blend naturally in timbre, the piano has a clear, prominent sound, which requires pianists to exercise greater sensitivity in ensemble settings. Pianists must adjust their dynamics and articulation to match the tonal quality and volume of other instruments, maintaining balance without overpowering the ensemble. This adaptability necessitates heightened communicative skills, allowing pianists to anticipate and respond to changes in dynamics or tempo from their partners.

When performing in varied ensemble configurations, such as piano duos, trios, or larger chamber groups, pianists face different communicative demands. In a piano duo, for instance, the performers must closely monitor each other's touch and phrasing to achieve a unified interpretation, often engaging in intensive eye contact and physical gestures for synchronization. In larger configurations, such as piano quintets, pianists must attune to a broader range of instrumental voices, interpreting and blending with string or wind instruments. In these contexts, communicative abilities enable pianists to navigate these relationships effectively, ensuring the ensemble maintains both technical precision and expressive depth.

Effective communication within an ensemble not only enhances technical aspects, such as timing and balance, but also elevates the overall quality of musical interpretation. Through clear and responsive communication, ensemble members can achieve a level of synchronicity that makes the performance feel natural and fluid, as if performed by a single musical mind. For pianists, this means not only being able to lead or follow as needed but also being aware of how their musical expressions contribute to the ensemble's collective artistry.

Moreover, communication allows ensemble members to address interpretive nuances, achieving an expressive depth that is only possible through shared understanding. For example, in a piano-violin duo, the pianist's subtle adjustments in tempo or dynamics can mirror the phrasing of the violinist, creating a sense of unity that enhances the emotional impact of the performance. Such nuances often arise through silent, instinctive communication, underscoring the role of communicative abilities in achieving artistic expression.

Communicative abilities are foundational for ensemble performance, fostering the cohesion and interpretive depth that define successful musical collaboration. For pianists, these abilities are particularly significant, enabling them to integrate their sound within diverse ensemble configurations and respond

intuitively to their partners' musical cues. By developing communicative skills, ensemble musicians not only improve technical precision but also achieve expressive synergy, transforming individual contributions into a cohesive and compelling musical experience. As music education increasingly emphasizes ensemble performance, fostering communicative abilities becomes essential for aspiring professionals, equipping them to excel in collaborative and interpretive roles across the field of music.

LIST OF REFERENCES

1. Вей Іцянь. Interpersonal Interaction of Future Music Teachers in the Process of Ensemble Music Making and Its Component Structure. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології,* 2023, № 3 (127). 27–34.

XIN LIN
(СІН ЛІН)
second (master's) level of education
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
Supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor Natalia BILOVA,

INTERPRETIVE EXPERIENCE AS THE FOUNDATION OF PROFESSIONAL TRAINING FOR FUTURE PIANO TEACHERS

Interpretive experience plays a crucial role in the professional training of future piano teachers, serving as the foundation upon which expressive and pedagogical skills are built. In music education, where technical proficiency and expressive depth must coexist, interpretive experience enables teachers to guide students beyond technical mastery into the realm of meaningful musical expression. As future piano teachers learn to dissect and convey the emotional and structural layers of music, they cultivate the skills needed to inspire similar interpretive awareness in their students. Recognizing the central role of interpretive experience in teacher preparation is thus essential for building a robust framework for effective piano pedagogy.

Interpretive experience encompasses a blend of analytical insight, emotional engagement, and pedagogical communication, enabling piano teachers to understand and express the unique character of each piece they perform or teach. This type of experience is rooted in the broader concepts of "experience" and "interpretation." Experience, in the context of piano teaching, involves accumulated practice and exposure to various musical styles and techniques, which informs a teacher's ability to analyze and perform music. Interpretation refers to the individualized process of ascribing meaning to music, encompassing decisions about phrasing, dynamics, and emotional emphasis that bring the music to life.

For piano teachers, interpretive experience bridges these two aspects, combining an intellectual understanding of a composition with a personal

connection to its emotional and artistic qualities. Through interpretive experience, teachers learn to guide students in their journey toward expressive freedom, helping them to perceive music as more than a series of notes. It becomes an immersive process, connecting each piece to its cultural, historical, and emotional context, which future piano teachers can use to enhance their students' musical development.

In the context of training piano teachers, interpretive experience can be broken down into three essential components: analytical skills, emotional sensitivity, and pedagogical communication. Each of these elements contributes to a teacher's overall ability to interpret music deeply and share that understanding with students.

Analytical Skills: Analytical skills form the foundation of interpretive experience. They involve the capacity to dissect a musical piece, identifying its structure, harmonic progressions, thematic elements, and stylistic features. By developing these skills, future piano teachers gain a solid intellectual understanding of the pieces they study, which informs their interpretive choices. Analytical skills also enable teachers to explain musical concepts to students in a way that deepens their comprehension, allowing them to approach interpretation with greater precision and awareness.

Emotional Sensitivity: Emotional sensitivity refers to the teacher's ability to engage with the emotional dimensions of music. This sensitivity is essential for interpreting a piece authentically, as it enables teachers to convey the underlying emotional intent of a composition. For future piano teachers, developing emotional sensitivity involves exploring their own responses to music and learning to channel these feelings in a way that enhances the piece's expressive quality. This component of interpretive experience is particularly important in helping students connect with music on a personal level, fostering a more holistic and fulfilling learning experience.

Pedagogical Communication: Pedagogical communication is the skill of effectively conveying interpretive insights to students. For piano teachers, it involves translating complex musical ideas into language and demonstrations that students can understand and apply. Through clear and inspiring communication, teachers can guide students in exploring the nuances of interpretation, encouraging them to develop their unique voice while respecting the composer's intentions. This aspect of interpretive experience is invaluable for creating an environment in which students feel supported and inspired in their interpretive efforts.

Interpretive experience is a foundational element in the professional training of future piano teachers, as it enables them to combine technical expertise with expressive depth. By developing analytical skills, emotional sensitivity, and pedagogical communication, piano teachers can enrich their understanding of music and pass that knowledge on to their students. This well-rounded interpretive experience not only improves the quality of instruction but also instills in students an appreciation for the emotional and artistic power of music. Ultimately, fostering interpretive experience in teacher preparation programs equips future piano

teachers with the tools they need to inspire the next generation of musicians, guiding them toward both technical proficiency and meaningful musical expression.

LIST OF REFERENCES

1. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Наукові записки Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова.* Серія: Педагогічні та історичні науки. 2014. № 120. 74-79.

HUANG YANFEN
(ХУАН ЯНЬФЕНЬ)
second (master's) level of education
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
Supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Professor Natalia BILOVA

THE DEVELOPMENT OF ACCOMPANIST SKILLS IN FUTURE BACHELORS OF MUSIC ARTS

The role of the accompanist is essential in music performance, requiring a unique combination of technical skill, musical sensitivity, and adaptability. In higher music education, developing accompanist skills in future bachelors of music arts is vital, as it prepares students for diverse collaborative roles in professional music settings. Unlike solo performance, accompaniment demands the ability to harmonize with another musician, adapting to their style, tempo, and expression. These skills are fundamental in ensemble settings, rehearsals, and live performances, where the accompanist’s role is to enhance and support the primary musician’s artistic vision. Thus, the training of accompanist skills is indispensable in music education, providing students with the flexibility and proficiency needed to succeed in professional collaborative environments.

Accompanist skills encompass a wide range of abilities that enable musicians to perform in harmony with soloists or ensembles. At their core, these skills involve musical responsiveness, technical precision, and an understanding of the accompanist’s supportive role. Unlike soloists, accompanists must develop a heightened sense of musical awareness, continually monitoring the lead musician’s dynamics, phrasing, and interpretive choices. This requires a strong foundation in rhythm, timing, and interpretative flexibility, allowing accompanists to synchronize their performance seamlessly with the lead.

In the context of music arts education, accompanist skills hold significant importance as they build a musician’s versatility. These skills prepare students to perform with singers, instrumentalists, and even dancers, making them valuable in various musical and interdisciplinary settings. For future bachelors in music arts,

the ability to accompany enhances their employability and prepares them for collaborative roles in choirs, chamber music, and other professional ensembles. Additionally, accompanist skills foster adaptability, as musicians must adjust to various musical styles, tempos, and emotional expressions. This adaptability is essential in today's dynamic music industry, where versatility is often a prerequisite for career advancement.

To effectively develop accompanist skills, music arts programs must integrate specific methods and strategies that emphasize technical skill, musical sensitivity, and collaborative ability. The following elements are integral to accompanist training:

Practical Techniques: Technical proficiency is the foundation of effective accompaniment. Students must master scales, arpeggios, and chord progressions, which are crucial for creating a supportive harmonic structure. Repertoire that requires fast adaptability, such as classical accompaniments or jazz standards, can help students build the flexibility needed to respond quickly to a lead musician's changes in tempo or style. Furthermore, sight-reading exercises are invaluable in developing quick interpretative decisions, as accompanists often need to perform unfamiliar pieces with minimal preparation.

Musical Sensitivity: Musical sensitivity is critical in understanding and adapting to the soloist's or ensemble's interpretive nuances. Exercises that focus on listening skills, such as playing along with recordings of soloists or practicing in ensembles, help students refine their ability to respond to dynamic shifts and phrasing. Instructors can use reflective discussions on interpretive choices to deepen students' understanding of their role, fostering an intuitive sense of how to best support the primary musician's interpretation.

Collaborative Abilities: Accompanists must possess strong interpersonal skills, enabling them to communicate effectively with other musicians. Ensemble classes, collaborative projects, and rehearsals with soloists are excellent methods for fostering this aspect of accompaniment training. Students learn to negotiate artistic ideas, provide constructive feedback, and adjust their playing to enhance ensemble cohesion. These experiences reinforce the accompanist's role as an active, responsive participant in the musical process, ensuring that their contribution complements rather than overshadows the soloist.

The development of accompanist skills is a vital component of music arts education, equipping future professionals with the abilities needed for collaborative success. By focusing on practical techniques, musical sensitivity, and collaborative abilities, higher education programs can prepare students to excel in the diverse and demanding role of an accompanist. These skills not only improve technical proficiency but also foster adaptability, artistic responsiveness, and interpersonal communication, all of which are essential for ensemble and accompaniment work. Ultimately, accompanist training enables future bachelors in music arts to embrace a supportive yet dynamic role within musical settings, enriching both their professional capabilities and their contribution to the field of music arts.

LIST OF REFERENCES

1. Бойко І. Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*. 2022. № 1(3), 64–69.
2. Сергієнко С. Концертмейстерська компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва. *Young Scientist*. 2018. № 12 (64), 453-456.

YAO XINHAN
(ЯО СІНЬХАНЬ)
second (master's) level of education,
Ukraine, Odesa, State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
Supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
associate professor Olena NOVSKA

THE DEVELOPMENT OF TIMBRE-DYNAMIC PERCEPTIONS IN FUTURE BACHELORS OF MUSIC ARTS THROUGH THE STUDY OF PIANO WORKS

The cultivation of timbre-dynamic perceptions is integral to the professional training of future bachelors in music arts, especially for pianists. Timbre and dynamics are two fundamental elements in music interpretation that directly influence the emotional impact and expressive quality of a performance. While technical mastery remains essential, the ability to perceive and manipulate timbre and dynamics allows musicians to convey subtleties and depth in their interpretations. In piano education, developing these perceptions enables students to transcend mechanical skill, transforming their understanding of music into a sophisticated, emotionally resonant art form. As such, integrating timbre-dynamic training within piano studies is crucial for nurturing well-rounded, expressive musicians.

Timbre, or tone color, refers to the unique quality of sound that distinguishes one instrument or voice from another. In piano art, timbre is shaped by factors such as touch, pedal use, and the nuances of finger pressure and release. Dynamics, on the other hand, encompass the range of volume within a piece, from soft (pianissimo) to loud (fortissimo), and contribute to the music's overall intensity and emotional direction. Together, timbre and dynamics provide pianists with a vast palette of expressive tools that enable them to shape the character and mood of a composition.

In piano performance, timbre-dynamic perception involves an advanced understanding of how changes in volume and tone affect a listener’s emotional experience. For instance, subtle variations in timbre allow a pianist to express gentleness or urgency, while dynamic shifts can convey tension, release, or climax

within a piece. The skillful manipulation of these elements can transform a simple melody into a moving, nuanced performance, imbuing the music with personality and intent. Thus, for aspiring bachelors in music arts, honing timbre-dynamic perceptions is essential to achieving a level of interpretive sophistication that resonates with audiences.

The process of developing timbre-dynamic perceptions in music students requires targeted training in three main areas: auditory sensitivity, interpretive

Auditory Sensitivity: Developing an acute awareness of sound variations is the first step toward mastering timbre-dynamic perception. Auditory sensitivity involves teaching students to actively listen to the nuances in their playing, differentiating between subtle changes in tone quality and dynamic levels. Exercises that encourage critical listening and peer feedback can help students recognize these differences, laying the groundwork for more refined interpretation.

Interpretive Skills: Interpretive skills enable students to understand the emotional and narrative layers within a composition, which is essential for choosing appropriate timbral and dynamic techniques. By analyzing the historical and emotional context of piano works, students learn to make informed choices about tone and volume that enhance the music's expressiveness. Interpretation workshops and performance practice sessions are effective methods for developing this skill, as they encourage students to experiment with different expressive approaches and receive constructive feedback.

Dynamic Control: Dynamic control refers to a pianist's ability to manipulate volume with precision and fluidity. For piano students, this skill requires both technical exercises and practical application in performance settings. Scales, arpeggios, and dynamic layering exercises help students gain the muscle memory needed to produce consistent dynamic variations. Additionally, instructors can guide students in exploring the expressive potential of dynamics by assigning repertoire that challenges their control over soft and loud passages, as well as smooth transitions between dynamic levels.

Together, these three components form a structured approach to developing timbre-dynamic perceptions, equipping future music arts professionals with the skills to perform with depth and expressive nuance. In the broader context of higher music education, these competencies are essential for fostering a well-rounded musicality that goes beyond technical precision, empowering students to interpret and perform piano works with a high level of artistic sensitivity.

The development of timbre-dynamic perceptions is a crucial aspect of professional preparation for future bachelors in music arts. By focusing on auditory sensitivity, interpretive skills, and dynamic control, music education programs can cultivate students' ability to perceive and manipulate timbre and dynamics, enhancing both their technical skill and expressive potential. Through the study of piano works, students not only gain a deeper appreciation for the art form but also learn to infuse their performances with emotional depth and nuance, elevating their interpretive capabilities. Ultimately, timbre-dynamic perceptions are foundational to the artistry of a pianist, enabling future professionals to connect with audiences

and convey the profound beauty of music through their expressive command of sound.

LIST OF REFERENCES

1. Ма Цзє. Зміст та структура темброво-динамічного уявлення піаністів у контексті методики фортепіанної підготовки. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології.* 2022. № 3 (127), 72-83

2. Li En Hui. Metodological principles of the formation of musical auratory ideas of younger school students in the process of piano learning. *Intellectual Archive.* 2023. № 4. 358-367

YAO ZHAOZI
(ЯО ЧЖАОЦЗИ)
second (master's) level of education,
State institution «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushynsky»
Supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
associate professor Olena NOVSKA

THE DEVELOPMENT OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN FUTURE BACHELORS OF MUSIC ARTS THROUGH VOCAL TRAINING

In the realm of music education, emotional intelligence (EI) is a critical component of professional development, especially for future vocalists. Unlike instrumentalists, vocalists must rely on their own voices as expressive instruments, making emotional expression a fundamental part of their art. The cultivation of emotional intelligence in vocal training programs helps singers develop self-awareness, empathy, and interpersonal skills, all of which are essential for delivering authentic and impactful performances. As vocal training in higher education goes beyond technique to include emotional depth and interpretative skills, the development of EI becomes a cornerstone of holistic professional preparation for students pursuing a Bachelor’s degree in music arts.

Emotional intelligence encompasses the ability to understand and manage one’s own emotions, empathize with others, and build positive social relationships. In the context of vocal performance, EI is not only an asset but a necessity. Singers often engage with music that conveys complex emotions, from joy and passion to sorrow and melancholy. To interpret these emotions convincingly, they must be able to connect with their own feelings and understand the emotional content of the music. Through vocal training, students learn to use their emotional awareness to guide their expression, enriching their performances and creating a deeper connection with audiences.

The professional preparation of vocalists involves a continuous development of emotional intelligence, which manifests through several unique aspects. Self-awareness is foundational, allowing vocalists to recognize their emotional state and

understand how it influences their performance. For instance, a singer aware of personal emotions such as anxiety can implement coping strategies, ensuring that nervousness does not interfere with vocal delivery. Self-awareness also helps singers identify the subtleties in their voice, enabling them to adjust their tone and dynamics to express the intended mood of a piece effectively.

Empathy is equally crucial, as it allows vocalists to interpret and convey emotions that may not be their own but are essential to the piece they perform. A singer performing a tragic song must be able to understand the emotional weight of the lyrics, even if they have not personally experienced similar emotions. Empathy allows vocalists to put themselves in the place of the characters or emotions they represent, making their performances more authentic and resonant.

Emotional regulation is another vital component, as it enables singers to control their emotional responses and maintain poise, especially under the pressure of live performance. Vocalists learn to balance emotional expression with technical control, preventing strong emotions from compromising vocal quality. By mastering emotional regulation, vocalists can channel their emotions into their singing without allowing them to overpower the technical aspects of their performance.

Interpersonal communication rounds out the structure of EI in vocal training. Singing often involves collaboration, whether with accompanists, conductors, or other singers. Strong interpersonal skills allow vocalists to communicate their artistic intentions effectively, work harmoniously with others, and respond to feedback constructively. In higher education settings, vocal students also benefit from peer interactions, which help them refine their communication skills and enhance their ability to interpret emotions within music collaboratively.

The structure of emotional intelligence for future vocalists can be modeled around four key components: self-awareness, empathy, emotional regulation, and interpersonal communication. Each component supports the development of a well-rounded, emotionally intelligent musician capable of conveying emotions authentically and connecting deeply with audiences. For instance, self-awareness and emotional regulation form the internal foundation of EI, allowing singers to manage their own emotions, while empathy and interpersonal communication provide the external framework that enhances their ability to engage meaningfully with music and audiences.

The development of emotional intelligence in future bachelors of music arts is essential for effective vocal training and professional success. By nurturing self-awareness, empathy, emotional regulation, and interpersonal communication, higher education programs equip aspiring vocalists with the skills needed to interpret and express the emotional layers of music. In doing so, they not only prepare students for technical proficiency but also cultivate expressive depth and resilience, qualities that enhance both their artistry and their capacity to connect with audiences. Ultimately, emotional intelligence enriches the professional preparation of vocalists, enabling them to bring authenticity, insight, and emotional richness to their performances.

LIST OF REFERENCES

1. Гао Юань. Зміст і компонентна структура емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені. К. Д. Ушинського. Педагогічні науки.* 2018. № 4. С. 14-19.

2. Проворова Є. Емоційний інтелект як складова вокально-сценічної майстерності майбутнього фахівця музичного мистецтва. *Перспективи та інновації науки.* 2022. № 13 (18). С. 409-417.

ЧЖАН КЕ
здобувачка другого (магістерського) рівня вищої освіти,
факультет музичної та хореографічної освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Оксана ГОРОЖАНКІНА
кандидат педагогічних наук, доцент

РОЛЬ ПЕДАГОГІЧНОЇ ПРАКТИКИ У ФОРМУВАННІ МЕТОДИЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО

Анотація. *У статті розглянуто роль педагогічної практики в процесі підготовки майбутніх викладачів фортепіано мистецьких шкіл. Установлено, що успішність підготовки здобувачів залежить від застосування в процес проходження педагогічної практики методів, які ефективно впливають на формування методичної компетентності майбутніх фахівців.*

Ключові слова: *педагогічна практика, методична компетентність, майбутні викладачі фортепіано мистецьких шкіл.*

Abstract. *The article considers examines the role of pedagogical practice in the process of training future piano teachers of art schools. It has been established that the success of the training of applicants depends on the application of methods in the process of passing pedagogical practice, which effectively influence the formation of methodological competence of future specialists.*

Keywords: *pedagogical practice, methodical competence, future piano teachers of art schools.*

Процеси глобалізації, які відбуваються в умовах перетворення сучасного світу, суттєво впливають не лише на економіку та політику, а також на таку фундаментальну сферу як освіта. Саме тому вивчення особливостей глобальних викликів стає імперативом для країн усього світу, що потребує акцентуації уваги до підготовки висококваліфікованих, конкурентноздатних фахівців. Сьогодні школа, в тому числі мистецька, потребує компетентних вчителів нової формації, вільних від стереотипів,

здатних до збереження та передачі музичної спадщини, залучення молоді до музичного мистецтва, розвитку в них музичного мислення, творчо-виконавських здібностей, підтримуючи цим культурний рівень суспільства. Представлений в освітніх стандартах перелік основних компетентностей здобувачів освіти, не є сталим і незмінним. Однак методична компетентність в цьому переліку завжди залишається постійним змістовим компонентом професійної компетентності майбутнього вчителя.

Проблеми формування методичної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва досліджували Л. Беземчук, Ван Ює, О. Гуральник, Н. Овчаренко, А. Козир, Г. Падалка, Лю Цяньцянь, Є. Проворова, О. Реброва, Н. Цюлюпа, О. Щолокова, Лю Цяньцянь, Хе Їн та ін. Окремі аспекти фортепіанного навчання здобувачів різних вікових категорій представлено в наукових працях китайських дослідників Ван Боюань, Гуйян Сяо, Сюнь Ї, Ляо Моя, Чень Хуейхуей, Лю Чан та ін.

Підготовка майбутніх викладачів фортепіано для роботи в мистецьких школах є надзвичайно важливим завданням сучасної музичної освіти. Успішне викладання гри на фортепіано вимагає не лише високого рівня професійної майстерності виконавця, але й здатності ефективно передавати свої знання та навички учням. Саме тому формування методичної компетентності є одним із ключових аспектів підготовки майбутніх учителів фортепіано у закладах вищої освіти. В цьому контексті важливу роль в процесі підготовки такого вчителя належить педагогічній практиці, яка спрямована на підготовку студентів до здійснення самостійної професійно-педагогічної діяльності на якісно високому рівні.

На думку Б. Євтуха, педагогічна практика є найефективнішою формою підготовки вчителя до професійної діяльності, провідною ланкою в системі озброєння майбутнього вчителя професійними уміннями та навичками [1, с. 140] . Вчений вважає, що під час педагогічної практики здобувачі не тільки в повній мірі осмислюють вікові й індивідуально-психологічні особливості дітей, в них також формуються власні, особистісні якості, характер та воля, цілеспрямованість, організаторські здібності, витримка і такт, уміння будувати взаємостосунки з дітьми та батьками (Там само).

Цікавим, на наш погляд, є дослідження, проведене у 2023 році Б. Лук'яновою, М. Вовк, С. Соломахою, Ю. Грищенко, Н. Ничкало, в якому проаналізовано сучасний стан організації практик та узагальнено результати моніторингу з проблеми практичної підготовки майбутніх викладачів у закладах вищої педагогічної освіти України з 2016 по 2022 роки. Результати дослідження засвідчили, що незважаючи на достатньо високий рівень розробленості навчально-методичного забезпечення щодо організації різних видів практики, найчастіше проведення практики характеризується певною імітаційністю, непродуктивністю та неефективністю. З огляду на це, вважають автори дослідження, постає потреба оновлення форм, методів і технологій організації проведення педагогічної практики з урахуванням сучасних викликів, зумовлених також дистанційним форматом її

проходження. Якісні зміні щодо організації практики в педагогічних закладах вищої освіти можливі, на думку вчених, за наявності наступних умов: « створення якісного науково-методичного забезпечення проведення практик; налагодження стійного взаємозв'язку з освітніми закладами; розроблення віртуальних ресурсів з організації практики; вивчення досвіду зарубіжних університетів, з метою удосконалення змісту, форм і методів проведення практики в сучасних умовах» [2].

Педагогічна практика відіграє ключову роль в процесі формування методичної компетентності майбутніх викладачів фортепіано, оскільки дозволяє в практичній діяльності реалізувати одержані в процесі навчання теоретичні знання. Педагогічна практика в мистецьких школах включає в себе спостереження за уроками, опанування репертуаром дитячих музичних шкіл, вивчення досвіду провідних викладачів із фаху, проведення уроків під керівництвом наставника, самостійну викладацьку діяльність, в якій відбувається застосування набутих знань, вмінь і навичкок в безпосередній роботі. Однією з переваг педагогічної практики є можливість набуття студенами практичних навичок, якими достатньо складно оволодіти в теорії. В процесі проходження практики майбутні викладачі фортепіано зіштовхуються з реальними навчальними ситуаціями, вирішуючи завдання з адаптації методик до потреб учнів, набувають навичок щодо розуміння психологогічних особливостей дітей різного віку, оволодівають необхідною професійною підготовкою відповідно до вимог часу та музично-педагогічної науки.

Серед ефективних методів формування методичної компетентності майбутніх викладачів фортепіано в процесі проходження педагогічної практики є застосування наступних методів:

1) *методу моделювання педагогічних ситуацій*. С. Омельяненко вважає метод моделювання проблемним дидактичним методом, оскільки «будь-яка описана чи представлена у вигляді відеозапису ситуація з професійної діяльності містить певну суперечність, яку спочатку потрібно виявити, потім визначити професійну задачу і знайти оптимальний спосіб її розв'язання» [4, с. 124];

2) *дискусії з аналізом конкретних ситуацій,* завдяки чому поширюються знання здобувачів з обговорюваної проблеми, активізується їхній творчий потенціал та підвищується мотивація до майбутньої професійної діяльності, здатність до самостійного прийняття рішень, формуються навички аргументації власної позиції;

3) *методи наставніцтва*, які І. Новик та О. Венгловська розглядають як «способи, за допомогою яких наставник може допомогти підопічним досягти своїх цілей щодо професійного розвитку» [3, с. 12]. Наставництво в Україні не є новим педагогічним явищем в освіті, воно пов'язано з такими поняттями як «коучинг» та «супервізія» і передбачає процес передачі досвіду та знань від більш досвідченого працівника до менш досвідченого. Серед методів наставництва І. Новик та О. Венгловська визначають бесіду, як один

із найбільш поширених методів, що застосовуються в наставництві; спостереження; SWOT-аналіз – метод, що дозволяє наставнику вивчати сильні та слабкі сторони свого підопічного; метод кейсів, який використовується для вирішення можливих проблем та формування здатності та готовності підопічних вирішувати професійні завдання; метод рефлексії, який дає можливість як педагогу-наставнику, так і здобувачу аналізувати, якою мірою відбувається їхній власний професійний розвиток [3, с. 46-47].

Отже, педагогічна практика є важливою ланкою в системі професійної підготовки фахівців, завершальним етапом практичної підготовки майбутніх викладачів фортепіано, допомагає студентам закріпити та вдосконалити набуті знання, уміння й навички. В ході практичного застосування означених методів у процесі проходження студентами педагогічної практики, формується методична компетентність майбутнього викладача фортепіано, удосконалюються його особистісні та професійні якості, інтереси та здібності, виховується любов до обраної професії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Євтух М. Б. Роль педагогічної практики у підготовці майбутнього вчителя. *Scientific discoveries: projects, strategies and development: Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ» with Proceedings of the International Scientific and Practical Conference (Vol. 2)*, October 25, 2019. Edinburgh, UK: European Scientific Platform. P. 140-143.

2. Лук'янова Л. Б., Вовк М. П., Соломаха С.О., Грищенко Ю. В. Практична підготовка майбутніх педагогів у закладах вищої педагогічної освіти: українські реалії і перспективи: науково-аналітична доповідь; за науковою редакцією Н. Г. Ничкало / Нац. акад. пед. наук України, Ін-т пед. освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна НАПН України. Київ – Чернівці: Букрек, 2023. 80 с.

3. Новик І., Венгловська О. Наставництво: професійна підтримка та розвиток педагогів. Київ. УІРО. 2023. 111 с.

4. Омельяненко С. В. Моделювання професійних ситуацій у процесі підготовки фахівців із соціальної роботи. *Науковий вісник Льотної академії.* Серія : Педагогічні науки. 2018. Вип. 3. С. 122–127.

Ganna RALO
Education applicant of the third (educational-scientific) level of higher education at the Department of Music Art and Choreography, Teacher at the Department of Music and Instrumental Training, SI "South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky"
Halyna NIKOLAI
Professor, Doctor of Pedagogical Sciences,

FORMATION OF A MUSICIAN'S TECHNICAL SKILLS IN THE PROCESS OF INSTRUMENTAL PERFORMANCE TRAINING

Annotation. The problem of the musicians' technical skills formation in the process of instrumental performance training is highlighted, which is considered according to the specifics of piano, violin and other instrumental styles. A list of piano playing skills is presented and the specifics of learning to play pitched keyboard percussion instruments (xylophone, marimba, vibraphone) are characterized due to their difference in the construction of keyboard rows. The structure of technical skills for playing pitched keyboard percussion instruments is defined, which consists of five cluster blocks.

Key words: instrumental performance training, piano playing skills, pitch keyboard percussion instruments, structure of technical skills.

Ганна РАЛО
здобувачка третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти кафедри музичного мистецтва і хореографії, викладач кафедри музично-інструментальної підготовки ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Галина НІКОЛАЇ
доктор педагогічних наук, професор,

ФОРМУВАННЯ ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК МУЗИКАНТА У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Анотація. Висвітлено проблему формування технічних навичок музикантів у процесі інструментально-виконавської підготовки, яку розглянуто з урахування специфіки фортепіанного, скрипкового та інших інструментальних стилів. Презентовано перелік навичок гри на фортепіано та схарактеризовано специфіку навчання гри на звуковисотних клавішних ударних конструкціях (ксилофоні, маримбі, вібрафоні) через їх відмінність у побудові клавіатурних рядів. Визначено структуру технічних навичок гри на звуковисотних клавішних ударних інструментах, яка складається з п'яти блоків-кластерів.

Ключові слова: інструментально-виконавська підготовка, навички гри на фортепіано, звуковисотні клавішні ударні інструменти, структура технічних навичок.

Relevance of research. New conditions of the music education system functioning in Ukraine on its way to European integration, the opportunity to master modern, improved musical instruments actualize the problem of performance technique. In the process of instrumental training of a future professional musician, considerable attention is paid to the development and improvement of his performance skills.

We'd rather to mention the studies on the problems of instrumental performance training conducted by N. Bilova, N. Huralnyk, L. Huseinova, M. Davydov, V. Krytskyi, H. Nikolai, O. Rebrova, V. Smorodskyi et al., as well as a number of studies on training future musical art teachers to the instrumental performance activities of such Chinese scholars as: Bai Bin, Wang Binbin, Ye Zhou, Liu Keshuang, Wu Xinmei, Chen Chen, Zhang Xianyun et al. However, despite a significant amount of scientific research, the issues of the instrumentalists' performance technique require a specific solution.

The purpose of the article is to highlight the issue of the musicians' technical skills formation in the process of instrumental performance training, in particular at its initial stage.

Discussion of results. Methodological foundations for understanding the phenomenon of instrumental training should be sought, first of all, in the epistemological property of music, which is generally revealed precisely through the instrumental image of the world. Let us emphasize that in instrumental music as a specific dimension of musical-spiritual reality (in contrast to "music with words", whose artistic images are "read" in the texts) there is a coincidence of the disembodied (intonation) and bodily (musical movement, acoustic differences between instruments, agogic etc.). Thus, the instrument accumulates a certain manner of its use, creating specific concepts of piano, violin and other instrumental styles, which develop in correlation with the modern sound picture of the world, emphasizing individuality of the artistic-acoustic role of the instrument. This is especially true for the group of pitched keyboard percussion instruments.

N. Riabukha tries to highlight factors that affect the current state of instrumental music performance. Attention is drawn to the following: onto-semiotic rethinking of the music language means based on the expansion of musical imagery; experimentation with the sound nature of music and intensive development of musical technologies, search for new means of expression; new paradigm of performance poetics, manifested in a free attitude to the composer's text based on emotional intelligence; development of performing techniques by using non-traditional methods of sound production; formation of a new sound timbre role of the instrument based on the improvement of its design (Riabukha, 2014).

Therefore, the most important task of instrumental performance training at its initial stages is development of performance technique, formation of basic technical skills for playing a musical instrument. Within such criteria of an instrumentalist-musician preparation as academicism and artistry, the complex of technical skills for playing a musical instrument mainly refers to the first criterion (Nikolai, 1992). However, technical skills are closely correlated with indicators of the performer's artistry, and sometimes thanks to the inspired interpretation of a piece of music, there occur simultaneous changes in the entire performing-technical complex of skills.

In the field of instrumental performance training, specific weight belongs to studies that fit it into the context of art pedagogy of higher school. Thus, Wang

Binbin defines future musical art masters' instrumental training as a cycle of performing disciplines aimed at gaining performance and methodological experience in the field of playing a musical instrument, within which value priorities, a set of professional competences of a performer-instrumentalist, an arranger and a leader of a musical-instrumental ensemble, as well as technique of playing a musical instrument are formed (Wang Binbin, 2021). In this context formation of technical skills for playing a musical instrument should be considered more closely, paying attention to the initial stage.

Just from the first year of study at music school, the simultaneous formation of a set of technical skills begins. In instrumental performance, in particular in the field of the art of playing the piano, a fairly wide list of groups of the defined skills can be distinguished: note-oriented, tempo-rhythmic, technical, melodic-phrasing, artistic-expressive, emotional-volitional, etc. (Smorodskyi, 2015: 31). Among them, development of technical skills is particularly important. V. I. Smorodskyi in his dissertation research "Formation of performance skills of playing the piano in pupils of children's music schools on the basis of the genre approach" notes that technical skills formation consists in ensuring the conditions under which a performer's technical apparatus is able to perform the required musical task more efficiently, including "activity, flexibility and plasticity of the piano apparatus, expediency and economy of movements, as well as, in general, controllability of the technical process during the performance of a musical piece" (Smorodskyi, 2015: 31).

Let's emphasize that technical skills are a comprehensive concept. Thus, in the scientific and methodological literature devoted to the formation and development of a musician's technical proficiency, one of the tasks is singled out as "developing the ability to accurately and cleanly hit the keys with the fingers that are marked in the sheet music", which depends on the orientation on the keyboard of the instrument (Pryshchepa, 2006: 224). Importance is also attached to the mastery of performance staging, to which the authors include position of a musician's body, legs, hands, mouth apparatus, breathing, and a performer's instrument. A separate place is occupied by the study of issues related to contact with the keyboard, development of optimal sound production on the instrument, mastering of various sound production techniques (Davydov, 2004; Mykhelis & Kalinin, 1963; Müllberg, 1975).

We believe that there are similar features between plucked string and pitched keyboard percussion instruments, which is evident in the similarity between the principles of performing tremolo on percussion and finger rehearsals, which are used in piano technique (Ralo, 2023). The above "allows us to bring together approaches to determining the essence of tremolo performance technique, its interpretation and methodological peculiarities of forming the relevant skills" (Ralo, 2023; 52).

Just like other instruments, learning to play percussion instruments begins, first of all, with mastering the initial technical skills for playing percussion instruments. Unlike other musical instruments, the problem of their mastery is that

the group of percussion instruments includes various constructions, the playing technique of which has its own characteristics. Thus, it is particularly difficult to focus on pitched keyboard percussion instruments, due to their difference in the construction of keyboard rows, the material of the keys themselves. Position of a musician, his location behind the percussion instrument and displacement while playing it also requires attention from the teacher and the student, especially on those instruments the length of which from a certain angle can limit the reach of the performer to the plate of the instrument and the visibility of the "sound body" itself". In addition, a wide variety of stick positions in a musician's hand when playing membranophones, and especially the xylophone, marimba, vibraphone, requires detailed study in order to develop skills aimed at forming a performance staging. It should be noted that a percussionist's technical proficiency implies the mandatory possession of an arsenal of various strikes, which in turn requires a musician to master the complex movement structure of each of them and to develop the appropriate type of skills. In addition, the specific construction peculiarities of some instruments require the performer to develop certain additional skills to play them. Thus, mastering the art of pedaling and dampening methods is an integral part of vibraphone performance.

Thus, the listed features of percussion, namely pitched keyboard percussion instruments, give us the opportunity to single out the main groups of technical skills, formation of which should start from the first year of study in the percussion class.

In this regard, we can present the structure of technical skills for playing pitched keyboard percussion instruments in the form of cluster blocks: keyboard-orienting, spatial-moving, manual-stick, sound-producing, pedal-damping, which, in turn, play component role of this structure.

Conclusions.

Interpretation of the phenomenon of instrumental performance training is based on the epistemological property of music to create a unique sound picture of the world, generating specific concepts of piano, violin and other instrumental styles that emphasize individuality of the artistic-acoustic role of the instrument.

Learning to play pitched keyboard percussion structures (xylophone, marimba, vibraphone) is complicated due to their difference in the construction of keyboard rows. Attention from the teacher requires: location of the player behind the percussion instrument and displacement during playing, variety of ways to hold the sticks in the hand, mastering the arsenal of various strikes, mastering the art of pedaling and dampening methods, etc.

The structure of technical skills for playing pitched keyboard percussion instruments consists of cluster blocks: keyboard-orienting, spatial-moving, manual-stick, sound-producing and pedal-damping.

References:

Давидов, М. А. (2004). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста),* К., Музична Україна

Михеліс, В.І. Калінін, О.Є. (1963). *Початкова школа гри на чотириструнній домрі.* Мистецтво.
Мюльберг, К. Е. (1975). *Теоретичні основи навчання гри на кларнеті.* Музична Україна.
Ніколаї, Г. Ю. (1992). *Дидактичне обґрунтування виконавської підготовки майбутніх учителів музики* (Автореф. дис. канд. пед. наук). К.: Освіта
Прищепа, О. П. (2006). Питання технічного розвитку студентів на заняттях з музичного інструменту (фортепіано). *Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка*. *Педагогічні науки,* 38, 223-225. http://erpub.chnpu.edu.ua:8080/jspui/handle/123456789/8035?mode=full
Рало, Г.О. (2023). Феномен тремоло в музично-інструментальному виконавстві: науковий дискурс. Південноукраїнські мистецькі студії, 2 (3), 49-53. DOI https://doi.org/10.24195/artstudies.2023-2.9
Рябуха Н. (2014). Звукообраз у виконавському мистецтві: від метафори до категорії (етимологічний дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст., (40*), 72-84
Смородський, В. І. (2015). *Формування виконавських навичок гри на фортепіано в учнів дитячих музичних шкіл на засадах жанрового підходу.* (дис. канд. пед. наук).
Wang Binbin (2021). Metodyczne podstawy kształtowania kompetencji transkulturowych przyszłych mistrzów sztuki muzycznej w procesie przygotowania instrumentalnego *Knowledge, Education, Law, Management, 3*(39), 10-15, https://kelmczasopisma.com/jornal/56

ЛЮ ВЕЙ,
здобувач другого рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського;
науковий керівник
Олена РЕБРОВА

САМОРЕАЛІЗАЦІЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ В МИСТЕЦТВІ ТАНЦЮ

Анотація. У тезах актуалізована проблема творчої самореалізації діяльності хореографа-постановника. Розкриваються психологічні та художньо-естетичні аспекти, які стають ґрунтом для творчої самореалізації. Уточняється концепція гуманістичної психологія, конгломерат екзестенційних потреб, яки ккординуються з уявним хореографічним образом.

Ключові слова: потреба, самореалізація, мотиви, творча самореалізація, хореографічний образ.

У творчих професіях самореалізація – є однією з суттєвих потреб. Само поняття самореалізації вважається одним з ключовим в психології. Його витоки знаходяться в гуманістичних концепціях теорії особистості (Carl G.Jung, A. Maslow, Erich Fromm). Наприклда, в теорії екзестенційних потреб Е.Фрома

Якщо звернутися до екзистенціональних потреб у концепці Е. Фрома (2003 Copyright), то виявляється, що вони орієнтовані на феномен самореалізації, оскільки охоплюють такі психічні потреби, як потреба в самоідентичності, встановлені зв'язків (комунікації), подоланні себе (відчуття власних можливостей, волі), потреба в наявності та усвідомленості свого коріння (відчуття з історією власною та народу), а також в системі цінностей. Професійні цінності також мають певну екзистенціональність.

Психологи-гуманісти Маслоу, Юнг застосовували префікс self (само), що означає такі властивості особистості, які К.Юнг (Carl G.Jung) позначає «telias anthropos», тобдто людина, яка здійснилася, тобто реалізувалася. За розумінням Юнга цей префікс позначає деякі стани особистості, які вказують на її цілісність та індивідуальність, а саме: найповніший її розвиток, переживання цінностей, які є найвищими, рефлексію своїх можливостей (Copyright 2017).

А. Маслоу (A. Maslow,1950), розглядає «*self*» крізь призму самоактуалізації (self-actualization). На його думку, це сама найвища потреба людини, яка зв'язана з його акме, тобто з найвищим творчими досягненнями, на які людина здатна.

Самореалізації в творчості виявляється в напрямку творчості взагалі та в напрямку творчості в професії. У художній творчості вона проявляється в пошуку нових яскравих образів, засобах їх виразності. Це інтенсивна сила духу творчої особистості не просто виразити себе, а виразити ідеї, образи, смисли, які в творчому процесі стають чинниками пошуку їх об'єктивації, реалізації, що перетворюється в самореалізацію.

У художньо-творчих процесам потреба в самореалізації може бути пояснена наступними факторами: фізіологічною потребою танцювати, виражати емоції в танцювальних рухах; для цього актуалізується потреба в розвиненні виконавського апарату; потреба відчувати позитивні емоцію, духовну насолоду від спілкування з художнім супроводом (музика, виконавство інших, драматургія розгортання образу, костюми тощо); потреба передати в танці враження від спостережень, життєвих реалій, картин, творів тощо. Для цього йде інтенсивний пошук засобів виразності, які й створюють ґрунт для творчої самореалізації.

Пошук творчої самореалізації через розкриття образу можна порівняти зі станом, шо слушно наводить В.Орлова, а саме: коли свідомість вже «готова» до естетичної дії, а практика ще відсутня і «художньо-педагогічна діяльність відбувається на інтуїтивному рівні» (Орлов, 2003, с. 16). О. Теплова вважає, що творча самореалізація особистості» це прояв «…суб'єктивних потенційних сил особистості відповідно до її здібностей та

інтелектуального досвіду (Теплова, 2005, с.6). На думку вченої, для творчої самореалівзації студентів важливими є розвиток творчих здібностей і художньо-естетичних потреб.

Дотичним є пояснення творчої самореалізації в дослідженні Чжана Яньфена щодо вокального виконавства. Творча самореалізація у вокальному мистецтві є комплексним утворенням психологічної і виконавсько-технологічної готовності особистості до об'єктивації свого емоційно-творчого ресурсу в художніх формах вокального виконавства (Чжан Яньфен, 2012, с. 115).

У хореографічній творчій самореалізації домінувальним атрибутом є хореографічний образ, який має синтетичну природу.

Це означає єдність таких складових: художній образ, музичний образ та драматургічний, композиційний образ. – Художній образ спрямований на відображення основних атрибутивних складових епохи, часу, стилю, рис героя, колізії відносин засобами хореографічної пластики. – Музичний образ є музичною підказкою ідеї чи, навпаки, музичною підтримкою розкриття хореографічної інтонації через музичну. – Драматургічний образ представляє послідовність розкриття основної ідеї, режисуру розгортання подій, динаміку відносин, загальний композиційний план постановки.

Виходячи із зазначеного, творча самореалізація майбутніх хореографів-постановників є процесом складної конструкції психічних та професійних констнта та процесів, серед яких константами є хореографічний образ, а процесами є уява, фантазія, потреби з усіма їх різновидами.

Література:

Орлов, В. Ф. (2003). *Професійне становлення вчителів мистецьких дисциплін* Київ: Наукова думка. 264 с.

Теплова, О. Ю. (2005). *Формування готовності до творчої самореалізації майбутнього вчителя (А*втореф. дис. канд. пед. наук): Київ. 20 с.

Чжан Яньфен (2012). *Методика вокальної художньо-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в університетах України і Китаю*. (Автореф. дис. канд. пед. наук): Київ. 20 с.

Fromm, Erich. (2003 Copyright). *Man for HimselfAn Inquiry into the Psychology of Ethics . http://surl.li/wjctym*

Maslow, A. H. (1950). Self-actualizing people: A study of psychological health. Personality symposia. *Symposium № 1on values, New York: Grune & Stratton*, (pp. 11-34).

Carl G.Jung. (2017 Copyright) Man and his Symbols. https://antilogicalism.com/wp-content/uploads/2017/07/man-and-his-symbols.pdf

МА ЯНЬСЯН
здобувач другого ступеня вищої освіти
кафедри музичного мистецтва і хореографії
ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний
університет імені К. Д. Ушинського»;
Науковий керівник,
доктор педагогічних наук, професор
Галина НІКОЛАЇ

ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ-ХОРЕОГРАФІВ ДО ПОСТАНОВОЧНОЇ РОБОТИ

Анотація. *Висвітлено особливості підготовки майбутніх бакалаврів-хореографів до постановочної роботи в сучасних умовах, зокрема її багатоаспектність (розробка композиції, лексики, мізансцен, підбір відповідного музичного матеріалу, власне роботу з танцівниками тощо). Визначено важливу площину постановочної роботи в сучасних умовах, що включає: використання стилізації у сфері народного і сучасного танцю; інтерференцію їх елементів та вкраплення акробатичних трюків і віртуозних рухів; виникнення нових танцювальних форм, зокрема джаз-фолку; тісну співпрацю композитора і постановника.*

Ключові слова*: підготовки майбутніх бакалаврів-хореографів, постановочна робота, сучасний танець, музичний матеріал.*

Abstract*. The specifics of preparing future bachelors-choreographers for production work in modern conditions, in particular its multifaceted nature (development of composition, dance vocabulary, mise-en-scène, selection of appropriate musical material, actual work with dancers, etc.) are highlighted. An important area of staging work in modern conditions has been determined, which includes: the use of stylization in the field of folk and modern dance; the interference of their elements and the interspersion of acrobatic tricks and virtuosic movements; emergence of new dance forms, in particular jazz-folk; close cooperation between the composer and the choreographer-director.*

Keywords*: training of future bachelor choreographers, staged dance work, modern dance, musical material.*

Актуальність. Проблеми підготовки майбутніх бакалаврів-хореографів до постановочної роботи у сфері сучасного танцю актуалізуються сьогодні у просторі мистецької педагогіки вищої школи. Серед останніх дидактичних праць слід згадати навчальний посібник «Композиція танцю та мистецтво балетмейстера» Олени Енської, Анатолія Максименко та Ірини Ткаченко (2020). Українські хореологі Ірина Гутник (2019) та Олександр Плахотнюк (2013) пошукують вирішення проблем постановочної роботи щодо стилізації у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва. Проте проблеми підготовки майбутніх

бакалаврів-хореографів до постановочної роботи в умовах зростаючого попиту молодіжної аудиторію на масові танцювальні шоу щене знайшла свого розв’язання.

Мета розвідок полягає у виявленні особливостей підготовки майбутніх бакалаврів-хореографів до постановочної роботи у сфері сучасного танцю.

Обговорення результатів. Підготовка майбутніх бакалаврів-хореографів до постановочної роботи здійснюється в межах кількох навчальних дисциплін. Її алгоритм включає розробку композиції, лексики, мізансцен, відбір відповідного музичного матеріалу, власне роботу з танцівниками тощо.

Як правило, постановочна робота здійснюється відповідно до законів драматургії. Іноді її основою стає імпровізація танцівника, що вимагає глибокого пізнання пластичних і виразових можливостей його тіла, відчуття партнера й часопростору, розуміння імпульсів руху та інших композиційних елементів сучасної хореографії.

У процесі постановочної роботи слід використовувати відповідні прийоми побудови просторової композиції та враховувати закони глядацького сприйняття. Особливої уваги потребують створення сюжетної лінії, проробка художніх образів, драматургічна побудова і архітектоніка конкретних хореографічних постановок, їх лібрето, програма і композиційний план. Не можна применшувати значення вдалого добору музичного оформлення і відповідного лексичного матеріалу. Постановочна робота також включає відпрацювання з виконавцями як хореографічного тексту, танцювальних комбінацій, так і загального малюнку танцю, а також піклування про емоційно-виразову компоненту хореографічного номеру.

Важливим аспектом постановочної роботи вважаємо використання композиційно-цілісного підходу до створення художніх образів на основі грамотного підбору музичних форм, їх емоційно-чуттєвого сприйняття та використання базових знань хореографічних засобів втілення музичних образів. Наголосимо, що мелодія і пластика тісно пов'язані спільністю законів буття і поетики, єдністю художнього життя у різних видах мистецтва. Отже, сплав музичної та хореографічної драматургії диктує сценарії танцювальних постановок. Потрібно пам’ятати слова видатного балетмейстера Федора Лопухова про те, що «ставити рухи на музику, під музику і в музику — завдання абсолютно різні» (цит. за: Енська… & Ткаченко, 2020).

Окремо слід звернути увагу на процес постановочної роботи у сфері народно-сценічного танцю з використанням засобів стилізації. Означена робота вимагає від постановника здатності логічно поєднувати лексику інших видів хореографії (бальної або сучасної) з народною. У цьому випадку постановник-балетмейстер має знати своєрідність національного характеру народу, орієнтуватися в особливостях фольклорно-етнографічного матеріалу, мати відчуття стилю і майстерно володіти технікою стилізації (Гутник, 2019). Наголосимо, що майстерність постановника, який «стилізує народний

танець, полягає в умінні правильно поєднувати елементи сучасного танцю, акробатики з рухами, притаманними фольклорному танцю» (Там само, с. 360). У постановочній роботі вважаємо перспективним поєднання хореографії джаз-танцю з фольклорним танцем (фольк-джаз-танець), що надає нових можливостей «у використанні композиційних малюнків, побудов, переходів, хореографічної лексики, танцювальних комбінацій та рухів народного танцю у поєднанні з принципами джаз-танцю» (Плахотнюк, 2013, с. 246), серед яких імпровізація, поліритмія та поліцентрія.

Висновки.

Серед особливостей підготовки майбутніх бакалаврів-хореографів до постановочної роботи вважаємо її багатопрофільність (класичний, народно-сценічний, сучасний) та багатоаспектність (розробка композиції, лексики, мізансцен, підбір відповідного музичного матеріалу, власне роботу з танцівниками тощо).

Важливою площиною постановочної роботи у сфері сучасного танцю стає: використання стилізації у сфері як народного, так і сучасного танцю; інтерференція їх елементів та вкраплення акробатичних трюків і віртуозних рухів; виникнення нових танцювальних форм, зокрема джаз-фолку; необхідність тісної співпраці композитора і постановника.

Література

Гутник І. (2019) Стилізація у професійному народному хореографічному мистецтві сучасності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, №2, 356–360.

Енська О., Максименко А., Ткаченко І. (2020) *Композиція танцю та мистецтво балетмейстера*: навчальний посібник Суми : ФОП Цьома С.П.

Плахотнюк О. (2013). Фольк-джаз танець у контексті розвитку сучасного хореографічного мистецтва України, *Вісник Львівського університету. Серія мистецтво*, №12, 242–247.

Катерина РОЗУМЕНКО
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Сніжана КЛЮЄВА
кандидат філософських наук, доцент.

ВПРОВАДЖЕННЯ ТА ЗАСТОСУВАННЯ ІННОВАЦІЙНИХ МЕТОДІВ ВИКЛАДАННЯ НА УРОКАХ ЕСТРАДНОГО ВОКАЛУ

Анотація. У статті розглядаються сучасні методи вивчення вокалу, а також надаються рекомендації щодо володіння вокальними техніками, розкрито суть впливу інновацій на життя особистості. Актуальність даної проблематики полягає в розвитку неймовірно великої популярності інноваційних методів у мистецькій освітній галузі. У сучасній музиці естрадний вокал займає вагоме місце. Академічний, народний, джазовий спів

– не настільки поширений з точки зору музикантів, як естрадний. В естрадному вокалі на відміну від академічного, відрізняється манера виконання, співацьке дихання. Навіть у побуті естрадне мистецтво дуже поширене, адже ми можемо почути його, і по телевізору, і на радіо, і в ютубі. Як нам уже відомо, музика відображає світогляд людини, її емоції та почуття. Вибрана тема є дуже актуальною, адже саме естрадний вокал – є одним із найпоширеніших видів музичного мистецтва.

Ключові слова: інноваційні методи, сучасні вокальні прийоми, вокально-педагогічна освіта, новітні тенденції.

This article examines modern methods of studying vocals, as well as provides recommendations for mastering vocal techniques, reveals the essence of the impact of innovations on the life of an individual. The relevance of this issue lies in the development of incredibly high popularity of innovative methods in the field of art education. Pop vocals occupy an important place in modern music. Academic, folk, jazz singing is not as common from the point of view of musicians as pop singing. Pop vocals, unlike academic vocals, differ in the manner of performance and singing breath. Pop art is very common even in everyday life, because we can hear it on TV, on the radio, and on YouTube. As we already know, music reflects a person's worldview, his emotions and feelings. The chosen topic is very relevant, because pop vocals are one of the most common types of musical art.

Key words: innovative methods, modern vocal techniques, vocal and pedagogical education, latest trends.

Інноваційні методи – це насамперед ті методи, за допомогою яких учень здобуває досягнення в організації навчального процесу. В даних методах неабияк важлива комунікація між учнем та вчителем і зворотній зв’язок, тобто хороша взаємодія між ними. Інноваційні методи можуть використовуватися будь-де: в навчанні, в робочій сфері, в дослідженнях та багато ін. В перекладі з латинської мови термін «інновація» означає «оновлення або зміна».

О. Пометун зауважив, що «інновація» - це перетворення, трансформація, те що передбачає щось нове і сучасне. І як правило, інновації не виникають самі по собі, вони народжуються внаслідок наукових пошуків, досліджень та досвіду (Пометун, 2002). Дуже часто інновації поширені навіть у буденних справах, наприклад: посудомийна машина, пральна машина, робот-пилосос. Коли раніше були застарілі методи, то зараз все набагато сучасніше та комфортніше для життя людей. Також з’явилося надзвичайно багато інноваційних методів у навчанні, в умовах коронавірусу та воєнного стану відбулося чимало змін. В нинішній час ми перебуваємо в умовах прискорених соціально-економічних змін, і відповідно – наше життя стало безперервним процесом адаптації (Кляп, 2015).

Сучасне суспільне життя вимагає постійного розвитку, а саме: нових засобів освіти, педагогічних технологій, які сприяють індивідуальному розвитку особистості, творчій ініціативі, навичкам самостійної роботи в формуванні студентства універсального вміння ставити і вирішувати завдання для розв'язання нагальних проблем, що виникають у житті та професійній діяльності. В період локдауну були дуже актуальними дистанційні методи навчання, в яких лежала цілеспрямована самостійна робота студента, де вони могли навчатися в комфортному для себе місці, по узгодженому графіку з викладачами та під керівництвом досвідчених педагогів. Звісно, коли заняття проводяться в очній формі, то засвоїти матеріал студентам набагато легше, але зараз є безліч платформ, в яких є змога проводити заняття в режимі онлайн. Тобто, незважаючи на складні теперішні часи, система освіти в Україні не стоїть на місці, а навпаки постійно змінюється і з кожним роком набуває все більше інновацій. Інноваційні методи в навчанні дають змогу студентам ще краще розпізнати світ завдяки сучасності. Зараз дуже цінуються інтерактивні методи навчання. Суть такого навчання полягає в тому, що студенти навчаються ефективній роботі в колективі, таким чином вони вступають в дискусію між собою, висловлюють свої думки. Такі методи є дуже корисними, адже робота в колективі надалі для них буде надзвичайно важливою.

Інноваційні освітні методи досліджували такі зарубіжні вчені: А. Семс, Д. Берні, Д. Стівенсон, Д. Бергман, Р. Колвелл, А. Кроуфорд, В. Саул, Д. Дьюї, Д. Донхен.

Питання щодо практичного впровадження інновацій у систему освіти, педагогічного досвіду вивчають працівники Державної наукової установи «Інститут модернізації змісту освіти» Т. Бережна, Є. Баженков, Ю. Завалевський, С. Кириленко, Ю. Сафонов, Н. Дівінська та ін.

Звичайно, перш ніж застосовувати інновації, то для початку потрібно мати базові знання, і це стосується не лише педагогіки, а й інших багатьох галузей. Мається на увазі, що ми не можемо говорити про «космос», не знаючи елементарних правил поведінки на борту літака. Інновації потребують глибоких знань, креативності, досвідченості. Інноваційні форми діяльності застосовуються на всіх етапах навчального процесу: дошкільної, початкової і старшої школи. Найефективнішими - є використання інтегрованого навчання, проєктних технологій, дистанційного та змішаного навчання, інформаційних ресурсів, дослідницько-пошукових робіт.

Безумовно, завдяки появі новітніх технологій – людська праця полегшується, а світ змінюється на краще. І як правило, інновації впливають на людство здебільшого позитивно, й відповідно з цього судження, майже не існує людей, які були б невдоволені новітнім, сучасним тенденціям. Наша славна ненька Україна займає 38-е місце у всесвітньому рейтингу інновацій. Я. Ван Дейн довів, що виникнення інновацій різних типів тісно пов'язані з фазами науково-технічного розвитку. Нам відомо, що науково-технічний розвиток – це безупинний процес розвитку науки та техніки. І якщо ми

говоримо про процес постійного розвитку та інноваційних змін, то найчастіше з цими поняттями знайома саме молодь, людям більш старшого віку не завжди знайомі новітні технології (Кляп, 2015).

Якщо ж говорити про інноваційні технології у вокалі, то тут також можна дуже довго розглядати цю тему. Вокал вважається одним із найдавніших видів музичного виконавства. У вокалі, провідне місце займає голос співака, його тембральне забарвлення. На думку багатьох відомих композиторів, вокал – це витончений музичний інструмент, здатний доторкнутися до глибинних почуттів людини. Найбільш визнаним, але не настільки популярним на сьогодні, вважався академічний вокал, який з'явився ще в XVII столітті. Сольний спів з акомпанементом виник вже трохи пізніше. Мелодійні зразки сольного співу з акомпанементом дала Флорентійська школа в період раннього Відродження. Саме в цей період виникли нові, більш складніші жанри, які відзначалися неабиякою популярністю.

Для того, аби сформувати виконавські навички сучасному вокалісту, в першу чергу необхідно приділити увагу інноваційним методам навчання. Такі методи є надзвичайно корисними для співаків, і один з них, який на сьогодні дуже популярний, це метод Джо Естілл. Цей сучасний метод складається з трьох основних частин: технічна майстерність, артистична майстерність і магія виконання. Суть вивчення цієї методики опирається на детальне пояснення положень, які пов'язані з роботою голосового апарату співака. Цей підхід дуже добре допомагає покращити свої вокальні навички, виявити недоліки у своєму голосі. Методика Джо Естілл розкриває потенціал вокаліста, збільшує його діапазон, формує у співака також і артистичну майстерність. Нам відомо, що для співака недостатньо лише добре володіти голосом, важливо ще й вміти застосовувати на сцені артистичну майстерність (Стеблюк, 2011).

Дуже ефективною і корисною є також школа різножанрового вокалу«Improvisation Ірини Цуканової». В цій школі об'єднуються різні жанри і стилі виконання, такі як: поп, джаз, рок, опера, фольклор, фанк, кантрі, рок-н-рол. В цій методиці, основна увага приділяється максимальній роботі над правильним диханням співака, вивчаються різні вокальні прийоми, розкриваються найяскравіші сторони голосового апарату, створюється своя неповторна манера виконання, особистість стає більш артистичною та розкутою.

Якщо вокаліст не співає на досить високому рівні, то для цього продюсер у студії звукозапису покращує його спів за допомогою різних ефектів, таких як: автотюн, відлуння і т.д. Це також свого роду інновація, хоч вона і виникла достатньо давно, проте ця тенденція допомагає співаку краще звучати, застосовуючи сучасне обладнання. Дуже багато вокалістів користуються технікою «fry». За допомогою цієї техніки, вокалісти стали професійно та якісно брати високі ноти. Fry vocal вважається сучасною методикою, яку використовують в багатьох музичних стилях. В Інтернеті та

багатьох музичних посібниках, можна знайти безліч різноманітних інноваційних методик, які стосуються вокалу.

Українська вокальна педагогіка постійно зростає та з кожним роком наближає свій рівень до світових вокально-освітніх стандартів, які надзвичайно цінні і відповідні до вимог сучасної вищої вокальної освіти. Викладачі багатьох музичних університетів дуже зацікавлені, щоб випустити із мистецьких закладів фахівців з високим рівнем професійно-фахової підготовки. Студенти, які навчаються, також можуть передавати свій досвід та знання іншим. На жаль, в наш час не так багато досвідчених спеціалістів, які дійсно мають високий рівень з мистецьких дисциплін. Більшість педагогів не вносять креативність у свої дисципліни, проводять уроки одноманітно, не цікаво, використовують застарілі методи (Стеблюк, 2011).

Головна мета української вокальної освіти – це наближення результатів навчання до потреб економічних та демократичних інститутів європейського типу. За аналізом наукових досліджень було показано, що різні аспекти розвитку вокально-фахової підготовки студентів вишів знайшли відбиток у наукових роботах: Л. Беземчук, М. Агінян, Ю. Юцевича, У. Маркотенко, С. Ковальової, М. Микиші та ін..

Однак проблема створення процесу співацької підготовки майбутніх фахівців музичної освіти на інноваційній основі ще не знайшли свого наукового обґрунтування, тому це стало визначенням завдання даного дослідження. Неабияким важливим завданням формування майбутнього спеціаліста – є його власний розвиток. Аби добре бути підготовленим до професійної діяльності, то насамперед слід володіти інноваційними методами, як інструментом вирішення завдань, які перш за все зможуть підвищити його фахову компетентність та рівень професійної підготовки.

Спів, як мистецтво весь час змінюється, так як і змінюються музичні стилі. А пісенне виховання спрямоване на підготовку музичних педагогів, щоб представити себе як виконавців у стилі свого часу. Цей принцип діяв у європейській вокальній науці ще з XIX ст. Усі способи та методи тренування співацького голосу опиралися на давній авторитарний стиль керівництва: «Виконай пісню так, як я», «Зроби так або так» - без пояснення змісту завдання, покладаючись лише на внутрішнє відчуття викладача, що деколи і призводило до несправності співацького голосу студента.

Важливим вихователським судженням у «Школі розкриття голосу» є: «Співак має бути королем свого голосу та свідомо ним керувати – це є новим професіональним правилом». Тож, заглибившись у питання щодо фізіології вокального апарату та мислення, студент має пройти три послідовних етапи: мислення, як основний чинник, м’язові відчуття та хвилювання співака. Студент повинен дуже добре розуміти взаємодію усіх м’язів, які беруть участь у процесі співу, і впевнено ними керувати. Якщо студент, всі ці фактори ігнорує, то він просто стає рабом свого голосу(Макарова, 2012).

Опираючись на інноваційні висновки з приводу виховання співочого голосу новочасних європейських професіоналів вокалу, завдання стосовно підготовки спеціалістів у галузі музичного мистецтва у класі вокалу розв'язуються за допомогою різних методів, які підібрані враховуючи індивідуальні можливості вокаліста. Студенту необхідно знати причини вибору того чи іншого методу та механізм його дій на голосові зв'язки.

Постійна і систематична увага студента на вібрації м'язових тканин та інших відчуттів під час співу, фіксація в поєднанні з якістю звучання, а також оволодівання впливами на звучання голосового апарату через відчуття «вокально-індивідуальної схеми» - вважається корисним шляхом керування процесом вивчення вокалу на сучасному етапі розвитку науки про голос співака. Такі методи направлені на особистий розвиток кожного вокаліста, враховуючи його природні дані.

Опираючись на вищенаведені судження, можна зробити висновок, що головними завданнями інноваційних технологій на уроках вокалу є: впровадження провідного досвіду сучасної вокальної науки у вокальній практиці; підвищення рівня освіти та культури у кожного студента за допомогою творчої виконавської діяльності; використання інтерактивних методів навчання для майбутніх спеціалістів, які потім отримують величезний досвід і кваліфікаційний рівень (Макарова, 2012) .

Література

1. Дрожжина Н. В.(2002) Розвиток виконавських здібностей вокалістів у контексті музичного мистецтва естради Музична педагогіка і мистецтвознавство – Вип. 1. – с. 118.
2. Пометун О. (2002) Інтерактивні технології навчання: теорія, практика, досвід. Київ, 135 с.
3. Макаова М, (2012) Інноваційні напрями процесу вокальної підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва – Київ., с. 614.
4. Кляп М. Інноваційні методи навчання у ВНЗ як інструмент інтернаціоналізації вищої освіти України. Вища освіта України. 2015. № 4. С. 45–53.
5. Моца А. А. (2017) Інноваційні технології навчання у вищій військовій освіті України: практичне застосування. Міжнародний науковий журнал Інтернаука. № 5. С. 26–34.
6. Стеблюк С.(2011) Інноваційні технології навчання у вищій школі. Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота. № 20. С. 141–142.

ЯН ЦЗЕ

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

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

СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ДОСВІД ТАНЦІВНИКА

Анотація. *У роботі досліджується проблема соціокультурного досвіду. Відокремлено сутність поняття «досвід». Виділено значення соціокультурного досвіду танцівника.*

Ключові слова: *досвід, танцівник, соціокультурний досвід.*

SOCIO-CULTURAL EXPERIENCE OF A DANCER

Abstract. *The work examines the problem of sociocultural experience. The essence of the concept of "experience" is separated. The importance of the sociocultural experience of the dancer is highlighted.*

Key words**:** *experience, dancer, socio-cultural experience.*

Одним із проявів комунікативної функції танцювального мистецтва є його участь у процесі засвоєння соціокультурного досвіду особистості – знань, норм, цінностей, традицій та ін. Мистецтво танцю в цьому сенсі задовольняє потребу людини в цілісній інформації, тому мова танцю є одним із важливих засобів трансляції культурного досвіду і спадщини. На сьогодні є велика кількість мистецтвознавчих праць з питань історії і техніки танцю, проте лише фрагментарно опрацьований культурологічний підхід до його вивчення. До спроб виходу за межі мистецтвознавчого аналізу можна віднести нечисленні роздуми про танець і шляхи його розвитку видатних діячів танцювального мистецтва – А. Дункан, М. Бежара, С. Лифаря, І. Моїсеєва, В. Захарова та ін. Серед дослідників хореографічного мистецтва варто виокремити Л. Блок, Е. Корольову, Ю. Станішевського, Л. Цвєткову та ін. Крім того, людській тілесності як соціокультурному феномену присвячені дослідження І. Биховської, С. Леонової, М. Матвейчук, М. Мерло-Понті, М. Мосса, Н. Чілікіної та ін. Слід відзначити й загальнотеоретичні праці з естетики та семіотики мистецтва Є. Басіна, Г. Гегеля, М. Кагана, Ю. Лотмана, А. Моля, Ч. Морріса, У. Еко та інших, у яких автори стверджують, що для того, щоб сприйняти передану інформацію, необхідно володіти його (мистецтва) мовою. Значення танцю у виховній роботі вивчено науковцями також доволі ґрунтовно, але танець – не лише засіб виховання, у танці зосереджена багатовікова історія і традиції, це вид творчості, здатний брати участь у трансляції культурного досвіду. Це питання потребує ґрунтовного і всебічного аналізу, отож мета статті – виявити сутність танцю як засобу засвоєння соціокультурного досвіду особистості (Бех, 2007).

Соціокультурний досвід — це сукупність знань, цінностей, традицій та норм, які передаються в суспільстві і формують ідентичність індивіда. Він охоплює не лише культурні аспекти, такі як мова, мистецтво та релігія, а й

соціальні взаємодії, освіту та економічні умови. Цей досвід є важливим для розвитку особистості, адже він впливає на наше сприйняття світу, формує уявлення про себе та інших. Наприклад, участь у культурних заходах, традиційних святкуваннях або навчальних програмах може розширити горизонти, дозволити зрозуміти різні точки зору та знайти спільну мову з представниками інших культур.

Соціокультурний досвід також може бути джерелом конфліктів або непорозумінь, якщо різні групи мають суперечливі цінності чи традиції. Тому важливо розвивати навички міжкультурної комунікації та толерантності, щоб зберігати гармонію в багатокультурному суспільстві. Загалом, соціокультурний досвід є ключовим елементом нашого життя, який допомагає формувати стосунки, сприяє розвитку суспільства і впливає на наше місце в ньому. Соціокультурний досвід охоплює широкий спектр взаємодій, які формують наше розуміння світу і місця в ньому. Це не лише набір знань про культуру, традиції чи звичаї, а й активний процес, у якому беруть участь індивіди та спільноти (Биков, 2010).

Танцівники часто стають носіями своїх культур, адже танець є одним з найдавніших способів самовираження. Виконуючи традиційні танці, вони передають історію, цінності та емоції свого народу. Це може включати в себе національні, етнічні або регіональні танці, які є важливою частиною культурної спадщини. Соціокультурний досвід танцівника є багатошаровим процесом, що поєднує в собі культурні, технічні, емоційні та соціальні аспекти. Це не лише виконання танцювальних рухів, а й глибоке занурення в культурний контекст, який формує його ідентичність і зв’язок з оточенням (Гекалюк, 2016).

Література

1. Бабич, О. Ю. (2021). Художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю у контексті розвитку сучасного танцю в ххі столітті. *Мистецтвознавчі записки,* вип. 40, с. 95-99.

2. Барнич, М. М. (2016). Майстерність актора. *Техніка «обману» : навч. посібник, видання 2- ге, виправлене та доповнене.* К.: Ліра-К, 304 с.

3. Білан, Т. О. (2015). *Історія театру: навч. посіб*. Дрогобич : редакційно-видавничий відділ ДЛПУ імені Івана Франка, с. 94.

4. Биков, С. М. (2010). Професійний підхід до сучасної хореографічної освіти в контексті синтезу основних хореографічних систем. Вісник Міжнародного слов’янського університету. Харків, №1, с. 12-16.

5. Бех, І. Д. (2007). Емоційні передумови мистецького світогляду. *Теоретичні та методичні засади неперервної мистецької освіти : зб. матер. наук.-методол,* 14–15.

6. Бойко, О. С. (2018). Танцтеатр у межах традицій експресіоністського хореографічного мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 1,* с. 134-138.

7. Бойко, О. С. (2017). Танець-театр у сучасному європейському музично-хореографічному мистецтві. *Культура і сучасність*, вип. 2, с. 57-64.

8. Валюх, Є. В. (2021). *Танець нового часу: призма поглядів піни бауш.* Кваліфікаційна робота на здобуття освітнього ступеню магістра. Суми, с. 64.

9. Верховинець, В. М. (2005). *Теорія українського народного танцю*. Київ : Музична Україна, с. 150.

10. Гекалюк, Л. (2016). Формування творчої особистості майбутніх вчителів хореографії в процесі викладання циклу дисциплін «Режисура в танці». *Проблеми підготовки сучасного вчителя,* № 14, с. 191-197.

11. Грек, В. А. (2019). Імпровізація в хореографії: поліаспектність проявів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, № 2, с. 466.

12. Зінич, О. (2012). Мова пластики Джорджа Баланчіна: від естетики авангардизму до балетної неокласики. *Студії мистецтвознавчі*, 3, 24-36.

13. Зінич, О. (2009). Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*, 80-89.

14. Зінич, О. (2012). Пластична взаємодія музики та «мистецтв руху» в сучасному балеті. *Культурологічна думка: щорічних наукових праць.* Київ. Інститут культурології Національної академії мистецтв України, № 5, с. 82-88

15. Зінич, О. (2007). Пластичний театр як художній феномен в контексті інтегративних тенденцій у сучасному хореографічному мистецтві. Українське мистецтво: зб. наукових праць. – Київ: Видавництво ІМФЕ, вип. 7, с. 147-153.

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

КЛАСИЧНИЙ ТАНЕЦЬ ЯК ЗАСІБ ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ ТАНЦІВНИКА

Анотація. *У роботі досліджується проблема естетичного виховання. Відокремлено сутність поняття «естетичне виховання». Виділено значення естетичне виховання танцівника.*

Ключові слова: *естетичне виховання, танцівник,класичний танець.*

CLASSICAL DANCE AS A MEANS OF AESTHETIC EDUCATION OF A DANCER

Abstract. *The paper examines the problem of aesthetic education. The essence of the concept of «aesthetic education» is separated. The importance of aesthetic education of a dancer is highlighted.*

Key words**:** *aesthetic education, dancer, classical dance.*

Систематичні заняття танцями з малих років сприяють всебічному розвитку дитини. Класичний танець, що виник у Європі в XV столітті, є однією з найдавніших і найвпливовіших хореографічних систем. Його чітка структура та різноманіття рухів стали основою для багатьох сучасних танцювальних стилів. XIX століття можна вважати вершиною розвитку класичного танцю. Класичний танець - це результат тривалого еволюційного процесу, в якому природні рухи поступово трансформувалися в складні технічні елементи, спрямовані на досягнення максимальної виразності та віртуозності. Сучасний класичний танець характеризується чітко визначеною технікою, що включає певні позиції ніг, рук, корпусу та голови. Основою всіх рухів є виворотність стоп, яка формується за допомогою спеціальних вправ – екзерсисів. Систематичні заняття біля станка та на середині зали допомагають танцівникам розвинути силу, гнучкість, координацію та виразність рухів.

Навчання класичному танцю – це тривалий і трудомісткий процес, що включає в себе ретельну роботу над кожним рухом. Класичний танець має чітку структуру і є одним з найвиразніших засобів балетного мистецтва. Класичний танець – це унікальна система рухів, що базується на глибокому знанні анатомії людини. Цей вид мистецтва сформувався в Європі і протягом століть розвивався, стаючи основою балету. Класичний танець відрізняється чіткою структурою, виворотністю стоп та високим рівнем вимог до виконавця. Його виразність і досконалість завжди привертають увагу глядачів. Класичний танець є невід’ємною частиною підготовки будь-якого танцівника. Він розвиває тіло, формує правильну поставу і сприяє вихованню почуття ритму (Ткаченко, 2016).

Класичний танець є синтезом різних технік, що дозволяє танцівникам бути більш універсальними. Виворотність є однією з основних вимог класичного танцю і сприяє розвитку гнучкості та сили. Виворотність стоп є основоположним елементом класичного танцю, який дозволяє виконувати широкий спектр рухів. Під час стрибків виворотність допомагає досягти максимальної витягнутості та підтягнутості тіла. Танець на пуантах, який вимагає високого рівня виворотності, є одним з найвищих досягнень у класичному танці. Виворотність не лише забезпечує технічну досконалість, але й дозволяє танцівникам створювати витончені та виразні образи. Виворотність ніг є фундаментальним принципом класичного танцю. Саме

завдяки виворотності танцівник може виконувати різноманітні рухи, такі як бічні переміщення та відкривання ніг. Під час стрибків виворотність допомагає досягти максимальної розтягнутості та прямолінійності ліній тіла. Танець на пуантах, який вимагає високої виворотності, дозволяє танцівникам досягти найвищої точки підтягнутості та граціозності. Виворотність не лише забезпечує технічну досконаліть, але й сприяє створенню красивих та виразних образів. При визначенні рівня виворотності слід оцінювати анатомічні особливості танцівника, зокрема будову тазостегнового суглоба, а також гнучкість усіх відділів ноги. Важливим критерієм є співвідношення активної та пасивної виворотності. Надмірна рухливість у колінних суглобах може негативно вплинути на розвиток техніки класичного танцю. Стопа є одним з найскладніших за будовою та функціями органів руху людини. Вона слугує опорою, забезпечує рівновагу та відштовхування під час руху. У класичному танці стопа відіграє особливу роль, створюючи елегантні лінії і доповнюючи загальний образ танцівника. Класичний танець пропонує широкий спектр вправ, які дозволяють розвинути силу, гнучкість та координацію. Навіть досвідчені танцівники інших стилів часто звертаються до класичного танцю для вдосконалення своїх навичок (Бабич, 2021).

Якість матеріалу, який використовується для занять, особливо з дітьми, має вирішальне значення для естетичного виховання. Кожен танець, незалежно від складності, повинен бути художньо цінним та виховним. Завдяки опануванню основ естетичної культури людина розвиває інтелект, глибше розуміє світ, вдосконалює сприйняття та уяву. Також це сприяє моральному зростанню, фізичному розвитку та духовному збагаченню. Таким чином, естетичне виховання – це шлях до формування гармонійної особистості. Воно передбачає розвиток здатності сприймати та оцінювати красу в усьому, що нас оточує. Класичний танець – це прекрасний інструмент для такого виховання. Розуміння його основ допомагає дітям не лише оволодіти технікою, а й розвинути естетичний смак та бажання творити прекрасне.

Література

16. Бабич, О. Ю. (2021). Художньо-естетичні принципи німецького експресивного танцю у контексті розвитку сучасного танцю в xxi столітті. *Мистецтвознавчі записки*, вип. 40, с. 95-99.

17. Ткаченко І.О. Викладання класичного танцю для студентів-хореографів педагогічних вузів України (досвід роботи Сумського державного педагогічного університету імені О.С. Макаренка). І Міжнародна науково-практична конференція «ACTUAL TRENDS OF MODERN SCIENTIFIC RESEARCH», м. Мюнхен, 19-21 липня 2020 р. С. 278-284

YIN CONGCONG
Second (master's) level of education;
DZ «South Ukrainian National

Pedagogical University named after K. D. Ushinsky»;
scientific supervisor Olena REBROVA,
doctor of pedagogical sciences, professor

TO THE PROBLEM OF THE DEVELOPMENT OF THE PIANIST'S ARTISTIC THINKING AS THE BASIS OF PERFORMING CULTURE

Abstract. The article is devoted to the problem of personal and professional direction - artistic and figurative thinking, the development of which indicates the spiritual and aesthetic level of a musician. It was determined that studying musical works of various directions, styles and genres not only improves the pianist's performance skills, but also activates artistic thinking, his ability to embody visual and auditory ideas on the instrument, contributes to the improvement of the variety of performing culture in general. ***Key words:*** *thinking, artistic thinking, performance culture, pianist, performance training.*

ДО ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ ПІАНІСТА ЯК ОСНОВИ ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. Стаття присвячена проблемі особистісно-професійного спрямування – художньо-образному мисленню, розвиненість якого свідчить про духовний та естетичний рівень музиканта. Визначено, що опрацювання музичних творів різних напрямів, стилів і жанрів не тільки удосконалює виконавську майстерність піаніста, але й активізує художнє мислення, його здатність втілювати на інструменті образно-слухові уявлення, сприяє підвищенню рівня виконавської культури взагалі.

Ключові слова*: мислення, художньо-образне мислення, виконавська культура, піаніст, виконавська підготовка.*

In the modern world, culture is increasingly turning into a key element of social and humanitarian development. Thanks to it, members of society can realize their creative potential, join all the spiritual and artistic wealth of world civilization, preserve and enrich their own historical and cultural heritage in all its diversity.

The Higher Pedagogical School in the light of the modern humanistic cultural and creative paradigm is designed to provide the training of a teacher focused on personal and professional self-development, ready to work creatively in educational institutions of various types, capable of spiritually and aesthetically developing the student's personality. These provisions are extremely relevant in the field of musical and pedagogical education, where special importance is attached to raising the level of spiritual culture of an individual, realizing his creative potential. This is confirmed by the works of scientists, in which the problems of formation of readiness for instrumental and performing activities (L.Huseynova), professional and pedagogical culture (T. Tkachenko), musical and pedagogical (V. Mishedchenko, S. Denizhna) and musical and performing culture are raised.

(N. Zhaivoronok, N. Zgurska), aesthetic (L. Poberezhna) and artistic culture (K. Shchedroloseva) development of musical performance and formation of performing schools (V. Antonyuk, N. Guralnyk, N. Kashkadamova), development of musician's performance skills (M. Davydov, E. Yorkina, O. Katrych); the question of interpretation of a musical work (V. Moskalenko), analyze the problems of educational and performing activities of university students (V. Butsyak, G. Padalka, O. Shcholokova). The professional training of the future piano teacher should be personally oriented, that is, it should reflect the individual and cultural characteristics of the student, his abilities, the acquisition of certain experience in artistic and aesthetic activities.

A special place in the educational process at music and pedagogical faculties of higher education institutions is given to performance training. The tasks of such training are the formation of a complex of knowledge and practical skills of students, which provide an opportunity to creatively and productively reveal the content of various musical works in directions, styles and genres. Performance culture is an indicator of a high level of performance training. The analysis of scientific literature shows that performing culture is defined as: an integrated property of the personality, which characterizes a high level of mastery of performing activities as a result of understanding the ideological and figurative content of a musical work, from finding ways to perfectly embody the composer's idea in one's own interpretation and providing, on this basis, the conditions for personal creative growth (A. Mykhailiuk);- a complex integrated personality quality, which is manifested in the performer's ability to consciously interpret the artistic image and effectively implement his own performance plan during a public performance (G. Sokolova); a dynamic phenomenon, a complete communicative system that ensures the reproduction of world creative assets, regardless of the time of their creation, in a multiple number of interpretations and receptions (T. Zhukovska).

Therefore, the performing culture of the teacher is a dynamic integrative education, which involves the ability to reveal, reproduce in the process of interpretative activity the content of a musical work and convey it to students in an artistically perfect form. The performing culture of a piano teacher reflects his individual professional qualities: special abilities, experience, views, ideals, which are the core of artistic and aesthetic orientation in musical art, in the interpretation of works and conducting educational, educational, musical and educational work.

It is worth noting that the development of artistic thinking has a significant impact on the formation of the performance culture of future music teachers.

Considering a musical text as an example of an artistic text, let's highlight two of its features. The first is related to the transmission of information that the performer and the listener are already ready to receive. The second one makes the performer want to find a new analysis in deciphering the composer's text. According to A. Kovalenko, the performance interpretation of a musical text involves a creative reading and embodiment of the entire dramatic fabric of the work, filled with emotional and personal listening in performance (A. Kovalenko).

These features require the abstraction of certain details of the work, their isolation and comparison. A creative process is carried out, as a result of which the performer creates his model of the work being interpreted. For an artist, it is important not only to feel an artistic image, but extremely important to depict various feelings so that the listener and the viewer are filled with the same experiences (Li Danxia).

I. Yergiv rightly points out: «despite the fact that music, its expressive potential is much wider than words, but the performance process of creating images must also include moments of objectification of the abstract, attempts to express the inexpressible in words, for the possibility of formulating content (personal meaning) this or that fragment of a musical work, in particular in teaching, performing, as well as in musicological spheres of creative activity» [Yergiv, p. 12]. That is, at the basis of the artistic embodiment of an artistic musical image - thought and character, which are embodied in actions, indicate the philosophical-idealistic unity of the Spirit and Consciousness (thinking) of the musician-performer. Music is expressive art, or the art of expression, and «academic performing music art is the art of artistic embodiment of a musical image» [Yergiv, p. 13].

The researcher offers the author's vision of this process: «the result of a psychological analysis of the mechanisms of creating an ideal musical image reveals the following algorithm of its formation for an academic type of performance: the most complete «extraction» of information from the sheet music text of a musical work (deciphering); actualization of the necessary knowledge, ideas and images stored in the musician's memory, and comparing them with information about this piece of music in order to find analogues of the emerging image;-obtaining missing knowledge and ideas, the sources of which can be books about music; concerts and recordings of musical works; direct formation of an imaginary (sensory-emotional-imaginary) musical image as a result of the transition of a large amount of accumulated information into a new quality (insight)» [Yergiv, p. 16]. Therefore, the formation of artistic thinking in the educational process of training instrumental musicians is an important component of musical education, which has a significant impact on the development of students' creative and interpretive abilities.

List of used sources:

1.Dansia, L. (2013). Improving the performance culture of a student-pianist in the process of concert activity. Problems of modern teacher training. No. 8(1). P. 186-190.

2.Kovalenko, A. (2024). The formation of imaginative thinking in the educational process of training instrumental musicians. International Science Journal of Education & Linguistics. Vol. 3, No. 3, pp. 30-37

3.Mykhalyuk, A. M. (2011). To the problem of the formation of performing culture as a factor in the professional development of the future teacher-musician. Scientific journal of the M. P. Drahomanov NPU. Series 14: Theory and methods

of art education. Vol. 12. - P. 77-81. 4.Sokolova, H.M. (2023). Formation of stage performance culture of students of children's music schools in the process of learning to play the piano. thesis doctor of philosophy. SDPU named after A.S. Makarenko. Sumy. Ukraine 5.Yergiev, I. D. (2023). Creating an image in the work of a musician-performer as a problem of artistic integrity. *In Problems of musical performance in the conditions of modern art education: materials of the IV International Scientific and Practical Online Conference* (pp. 11–18). Uman: Visavy. 6.Zhukovska, T.I. (2015). Performing culture in the field of modern Ukrainian art studies. Culture and modernity #2. Kyiv: Millennium. P.141-146

LI LONGJIE
Second (master's) level of education
DZ «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushinsky»;
Alla HRINCHENKO
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

THE ROLE OF ASSOCIATIVE THINKING IN THE PROCESS OF LEARNING TO PLAY THE PIANO

Abstract. The article is devoted to the problem of education of associative and figurative thinking as the most important factor in improving the quality of professional training of a musician-performer, teacher-musician. The peculiarities of the functioning of associative thinking in the performance process of a pianist are determined. Methodical principles for activating associative thinking in the process of piano training have been developed. ***Key words:*** *thinking, associative thinking, piano training, pianist.*

РОЛЬ АСОЦІАТИВНОГО МИСЛЕННЯ В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРІ НА ФОРТЕПІАНО

Анотація. Стаття присвячена проблемі виховання асоціативно-образного мислення як найважливішого чинника підвищення якості професійної підготовки музиканта-виконавця, педагога-музиканта. Визначено особливості функціонування асоціативного мислення у виконавському процесі піаніста. Розроблено методичні засади по активізації асоціативного мислення в процесі фортепіанної підготовки.

Ключові слова: *мислення, асоціативне мислення, фортепіанна підготовка, піаніст.*

The language of music differs from the language of other types of art in a high degree of generalization and abstraction. The specific intonation basis of music involves «the organization of sounds in such a way that they evoke certain associations and ideas in performers and listeners» [2]. Associative-figurative thinking in the context of musical pedagogy is considered as «genetically conditioned, universal mechanism of holistic perception and display

of objects of knowledge with the help of artistic images, connected to each other according to the principle of association (correlation, comparison, simile), which carry a certain semantic load in the compositional structure of the work» [1, p. 70].

It is quite natural for scientists to say that the education of associative and figurative thinking is the most important factor in improving the quality of professional training of a musician-performer, teacher-musician. The establishment of associative connections contributes to the expansion of the visual palette of the work, activation of creative imagination and enrichment of students' imagination, more complete disclosure of the content of music. The functioning of musical thinking, in particular in the performer, begins with an emotional reaction to intonation. According to scientists, this process is possible due to the activity of the internal auditory sphere, which forms a representation. The unity of «imagination, images, associative connections, knowledge and practical skills contribute to the formation of a full-fledged performance image» [3].

Associations activate imaginative thinking, emotions, creative attitude to performance. Musical performance is a living story. Its content is drawn from life experiences, impressions, nature, art, and historical surroundings. In each work there is something that connects the performer with real life It is impossible to imagine music for music's sake, without human experiences.

Active creative imagination, associative thinking is always the independent creation of new, original images. In a creative performance act, figurative interpretation, technical implementation and perception of a musical work are combined. The problem of music perception is one of the most complex problems, due to the subjectivity of this process. At the early stages of learning, the individual should be involved in the exciting process of visual decoding of the work, related to the perception of works of art.

To develop musical perception means to be affected by the feelings and moods embodied by the composer with the help of specially organized sounds, to include the listener in the process of active co-creation and empathy of ideas and images expressed in the language of non-verbal communication. In addition, this is an understanding of the means of musical expressiveness, with the help of which (composer, performer) achieves an aesthetic effect of influence on the personality.

The best artistic traditions in the matter of education of associativeness and imagery of musical thinking were laid by the luminary of piano art, Henrikh Gustavovich Neuhaus. The outstanding teacher possessed considerable erudition in the field of artistic phenomena, perfectly knew poetry, painting, and architecture. Heinrich Neuhaus skillfully used poetic and artistic images, possessed a bright and imaginative language. Appropriate associations and comparisons stimulated the students' imagination and contributed to meaningful creative interpretation.

The combination of two types of thinking - figurative and associative in the context of musical pedagogy is clearly visible in practical activities. For the development of associative thinking, the following stages of work on a work can be distinguished: determining its artistic content, the nature of musical images, outlining the circle of associations and analogies with the involvement of material

from other musical works, other types of art, historical events, etc.

In practical work on a musical piece, parallels can be both generalized and more local, detailed. In particular, a sharp change in tonality in music is close in its artistic content to a change in the angle of shooting in cinematography (a combination of large and general plans) or a sudden change of scenery on a theater stage.

It is known that when training a performer, a lot depends on the ability of the teacher to evoke the necessary playing sensations in the student, to explain, to convey his own sensory impressions, penetrating into the deep «mechanism» of sound production. Therefore, numerous «verbal adaptations», original comparisons and figurative analogies appeared, for insightful awareness of every moment of touching the instrument.

Executive skill, technical perfection was closely combined with imaginative associative thinking, breadth of life outlook. Setting students up for active contact with the instrument, well-known teachers (G. Neuhaus, Ya. Zak) directed attention to finding the «heart» of the key, its soul. They endowed the sound matter with various metaphors and comparisons, such as: «breathing basses», «pearl passages», «flowering sound», «hairy sound», «epic sound», «sound laboratory», «legato of feelings».

The use of associative juxtapositions with the sound of orchestral instruments is quite an effective tool that penetrates the sphere of education of students' musical imagination. So, in Beethoven's sonatas, we constantly find touches, presentation techniques, textured figurations characteristic of certain orchestral instruments. Massify, the fullness of the chords is associated with the presentation of an orchestral tutti, the quarto-fifth intonations in the high register resemble the calls of trumpets, we recognize the cello by the characteristic timbre of the small octave, the timpani - by the deaf tremolo in the bass.

Playing the piano is an important form of personal cultural growth and self-improvement. It is in the process of piano performance that optimal conditions are created for the development of musical thinking. Comprehension of the logic of the construction of the work, work on genre features, auditory self-control - all this expands the individual experience of the performer.

Systematic involvement of students in performing activities in the piano class promotes self-development, self-improvement, and forms musical culture. Interpretation and its actualization in performance helps to develop student, awareness of difficulties and their overcoming contribute to self-improvement, technical mastery, performing artistry.

List of used sources:

1. Zgurska N.M. Peculiarities of the formation of musical thinking of future teachers in the piano class. Scientific journal. Collection of scientific works Issue 26. Series 14. Theory and methods of art education. Kyiv, 2019. P. 69–73.

2. Kartashova Zh.Yu. (2010). Formation of musical students' readiness for instrumental and performing activities based on an integrative approach. Collection of scientific works. Pedagogical education: theory and practice. Kamianets-

Podilskyi. Vol. 4. P. 293-300. 3. Kozyr A.V. (2008). Professional skill of music teachers: theory and practice of formation in the system of multi-level education: monograph. K.: NPU named after M. Dragomanov. 378 p.

ANZHELINA MAMYKINA
DZ «South Ukrainian National
K. D. Ushinsky Pedagogical University»
senior teacher
Анжеліна МАМИКІНА
Старший викладач,
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет ім. К. Д. Ушинського».

TO THE PROBLEM OF PERFORMANCE AND INTERPRETATION PROCESS OF A PIANIST

Abstract. The article deals with the problem of increasing the productivity of the performance and interpretation process of a pianist by improving professional skills. The scientific literature was analyzed and the features and role of interpretation and performance skills of students of musical art in the process of piano training were determined.

Key words: *interpretation and performance skills, pianist. performing process, piano training.*

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО ПРОЦЕСУ ПІАНІСТА.

Анотація. У статті порушується проблема підвищення продуктивності виконавсько-інтерпретаційного процесу піаніста шляхом удосконалення професійних навичок. Проаналізовано наукову літературу та визначено особливості і роль інтерпретаційно-виконавських умінь здобувачів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки. ***Ключові слова:*** *інтерпретаційно-виконавські уміння, піаніст. виконавський процес, фортепіанна підготовка.*

Interpretation of musical works is one of the most important problems of musical performance. It is considered in the field of objectively subjective factors in relation to the depth of detection of the composer's artistic intention and measures of creative freedom of the performer. In particular, a large part of scientists teachers and performers insists on full compliance with the plan the composer The other one is defending the performer’s right to a creative approach, motivating his position by the nature and specificity of musical art musical performance.

From the musical and pedagogical standpoint, the concept of "interpretation" is, first of all, implies an individual vision of the subject of interpretation, personal to his attitude IN. M. Krytsky notes that the formation of an interpretation occurs in the mind of the interpreter as an ideal formation in form understanding of the

subject of interpretation, and only then is it realized, or can it be realized in performance or some other form [2]. Musical and instrumental training of graduates of higher educational institutions requires the possession of a complex of professional skills. A very important aspect is the determination of the overall concept of a musical work and its implementation in performance. Therefore, we consider interpretative and performing skills and their formation in the process of piano training to be a key competence.

The formation of interpretation and performance skills is a complex process that requires systematic and purposeful work, as well as constant self-development and the desire for improvement. It involves the development of the ability to interpret musical works and express them through performance. Interpretation and performance skills play a key role in the art of music. They include the ability to understand, interpret and embody artistic works, conveying the ideas and emotions laid down by the author. But for the formation of these skills, the acquirer must be armed with certain knowledge, possess the techniques of musical and performing embodiment and a model of consistent perception of the work: from interpretation to performance.

The basis of interpretation is, first of all, a deep understanding of the author's concept and its transfer in the process of performing works. At the same time, the artistic image of the work is enriched by the subjective world of feelings and skill of the interpreter himself [1, p.76]. This process includes several key aspects: theoretical analysis of a musical work, authenticity, emotional expressiveness, technical skill.

Theoretical analysis requires a deep understanding of the content, genre, style and general context of the work. The performer must be able to analyze structure, harmony, melody and rhythm in order to faithfully convey the composer's intention.

Authenticity is very important in the interpretation of a musical work and its performance: an understanding of the historical and cultural context and the stylistic authenticity of the original. In the context of this aspect, it is necessary to add personal nuances in the performance, but not to violate the author's intention.

The next important aspect is the emotional expressiveness of the performance - the ability to convey emotions and feelings through music, making the performance alive and convincing. The performer «must be able to find and express the emotional aspects of the piece in order to evoke the appropriate feelings and experiences in the viewer or listener» [3, p.145]. This allows you to create a connection with the audience and make the piece of music more understandable. Technical skill is also one of the main aspects of interpretation and performance. Sound embodiment in the interpretation process requires the performer to possess certain means of expressiveness and technical equipment.

Gaining experience in all of the above aspects contributes to professional development, namely:

- performance of works of different styles, eras and composers helps to expand the horizons of both the performer and the audience, promoting cultural exchange and mutual understanding;

- knowledge and use of pianistic methods for the development of technique, coordination and expressiveness activate control over performance and contribute to the accuracy of rhythm, dynamics, and intonation;

- mastering an instrument, regular rehearsals, participation in concerts and competitions allows you to acquire stage experience and get in touch with the audience.

Thus, the formation of interpretation and performance skills in the process of piano training is an important competence that contributes to a deep, comprehensive understanding of a musical work and at the same time improves the professional level (development) of the performer. These skills are the result of many years of practice and targeted training and require constant improvement.

List of used sources:

1. Korzun V. V. Artistic interpretation of musical works as the highest level of performing skill. Scientific notes of the National Pedagogical University named after M. P. Drahomanov. Series: Pedagogical and historical sciences. 2014. Issue 120. P. 74–79.

2. Krytskyi V. M. Formation of artistic interpretation skills in students of music faculties of pedagogical institutions of higher education: autoref. thesis ... candidate ped. Sciences: 13.00.01; NPU named after M. P. Drahomanov. K., 1999. 20 p.

3. Mykhalyuk A. M. Formation of performing culture of future music teachers by means of Ukrainian piano art: educational and methodological manual. Kyiv: Lira-K, 2016. 220 p.

TIAN YILI
Second (master's) level of education
DZ «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushinsky»
Alla HRINCHENKO
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

SPECIFIC DEVELOPMENT OF ENSEMBLE SKILLS OF FUTURE PIANO TEACHERS

Abstract. The article is devoted to the problem of improving ensemble skills, their specifics as a powerful means of musical development of students. Attention is focused on the developing and communicative functions of playing in an ensemble. The types of piano ensemble and the specifics of teaching this type of musician's performance are considered.

Key words: *ensemble skills, piano ensemble, performance, piano teachers.*

СПЕЦИФІКА РОЗВИТКУ АНСАМБЛЕВИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО

Анотація. Стаття присвячена проблемі удосконалення ансамблевих навичок, їх специфіки як потужного засобу музичного розвитку студентів. Зосереджено увагу на розвиваючий і комунікативній функціях гри в ансамблі. Розглянуто види фортепіанного ансамблю та специфіку навчання даному виду виконавської діяльності музиканта.

Ключові слова: *ансамблеві навички, фортепіанний ансамбль, виконавство, викладачі фортепіано.*

One of the main forms of learning in a piano class is a lesson on acquiring skills and skills in solo performance. In the modern system of music education, the importance of mastering the piano ensemble genre is secondary. However, it is generally known that the role of ensemble performance in the educational and pedagogical process is quite important. Many musicians and practicing teachers see the piano ensemble as a powerful tool for the musical development of students, designed to perform, first of all, a developmental function. After all, two instruments give performers much more freedom, independence in the use of registers, pedals, etc.

The piano ensemble is divided into two varieties - on one or two instruments. Instrumental performance is significantly different from each other. The content and difference are laid in the very concept of «piano duet», namely: - four-hand duet - a type of ensemble where the performers are directly dependent on each other. Playing one instrument involves a close fit, the common "use" of one keyboard, one pedal, and as a conclusion encourages inner unity and empathy, to one creative thinking;– an ensemble of two instruments gives the performers much more freedom.

Works for two instruments, as a rule, have parts of equal complexity, which significantly expands the performance capabilities of two pianists. The concert repertoire for two instruments is more varied and technical in terms of pianism. Works for two pianos gravitate towards virtuosity, acquire a wide concert meaning, and works for a duet in four hands - towards the style of chamber music. In the performance of a duet in four hands, such a sound balance cannot be achieved, which is naturally obtained in playing on two instruments.

There are less popular forms of piano ensemble - playing one instrument in six hands and eight hands playing two instruments. The performance association in an ensemble of several members contributes to the development of a «sense of common responsibility to an even greater extent than playing in a duet» [1, p. 240]. Cooperative play is useful for the development of the creative imagination of several performers and is realized by their joint efforts.

The method of instrumental and ensemble training involves: − thorough study by each student of his part and familiarization with the part of the partner from the ensemble;

− identification of episodes that require additional practice during the period

of work of each of the partners on their part (various passages with small technique, arpeggios with determination of the correct fingering) with the use of adequate analytical methods;

−individual practice at the stage of learning a piece of music by everyone an ensemble player for the simultaneous performance of chords, which requires special skills;

− improving the skills of reading from a sheet and transposing using the example of musical works with a light texture while independently processing ensemble works;

− invention of common, so-called "approximate" accents to preserve the unity of sound (not indicated in the musical text, but practically significant);

− adjustment of their actions by student-pianists in the rehearsal process, the ability to compromise based on the objective capabilities or needs of the partner and continuous control of his party;

−preservation of the general emotional mood even in solo places, observance of the integrity of the musical form, subordination of parts to the whole, a single artistic idea.

From a methodological point of view, it is important to select the repertoire, which should take into account the interest in the material being studied, its availability and «the achievements of specific ensemble players» [4, p. 220]. For this, such a form of teaching ensemble performance as a sketch study of musical works acquires considerable importance. The sketchy form of work in an ensemble gives the future music teacher the opportunity to enrich his knowledge and experience by getting acquainted with the maximum number of musical works for him. An important socio-psychological function of musical art is revealed during the training of performance skills in the piano ensemble - communicative. In this regard, the opinion of I. Polska sounds convincing that «the essence of ensemble performance is the process of human spiritual relations, a special psychological interaction of people with the help of joint performance (interpretation) of music» [3 p. 33]. The role of communication in the ensemble grows to the level of spiritual, personal relationships.

Concert practice is also of great educational importance. It is aimed at «developing artistry, creative attention, understanding the sense of responsibility» [2, p. 63]. Original duet pieces and concert transcriptions intended for concert performance require quite detailed work on their completion. The study of these works helps to understand the diversity of their performance possibilities and artistic diversity, creatively enriches the performers and improves their pianistic skills.

Productivity of ensemble performance disciplines the metro-rhythmic nature, contributes to the improvement of articulation processes, forms stage and concert skills. From a psychological point of view, practice shows that students' first public performances at the stage of their professional training should begin with ensemble music making. One of the advantages of mastering the skills of ensemble performance is the possibility of organizing independent, cohesive work

of students. The systematicity of daily intelligently implemented rules of ensemble performance gives students confidence in their capabilities and the need to improve their professional experience. After all, creative communication is an important foundation for a future piano teacher. Thus, the use of piano ensemble lessons in pedagogical work opens up great opportunities for the implementation of the tasks set before the teacher of instrumental disciplines. The use of playing in the ensemble will first of all familiarize student pianists with various musical works of domestic and foreign authors of an accessible level of complexity, promotes the development of associative thinking, educates musical taste, intelligence and creative growth.

List of used sources:

1. Klesch, A. O. (2018). Methodology of instrumental and ensemble training of students. Proceedings. Series: Pedagogical sciences. Vol. 170. P. 239–243. https:// www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovizapysky/170/56.pdf

2. Molchanova, T. O. (2001). The art of a pianist-concertmaster: education. manual. Lviv: DMA. 216 p.

3. Polska, I. I. (2001). Chamber ensemble: history, theory, aesthetics. Kharkiv.: KhDAK. 396 p.

4. Shubina, V. B. (2011). The role of the piano ensemble in the formation of professional musical skills and abilities. Pedagogical discourse: coll. of science works: KhGPA, Khmelnytsk, Vol. 9. 407 p.

CHEN YILIN,
Second (master's) level of education
DZ «South Ukrainian National
Pedagogical University named after K. D. Ushinsky»
Alla HRINCHENKO
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,

IMPROVING ARTISTIC AND TECHNICAL SKILLS OF FUTURE PIANO TEACHERS

Abstract. The article examines the problem of professional equipping of a pianist - the acquisition of artistic and technical skills in the process of piano training. Conditions have been determined and methodical principles have been developed, which contribute to a positive result during individual lessons of the future piano teacher.

Key words: *performance skills, artistic and technical skills, performance training, future piano teachers.*

УДОСКОНАЛЕННЯ ХУДОЖНЬО-ТЕХНІЧНИХ НАВИЧОК МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ФОРТЕПІАНО

Анотація. В статті розглядається проблема професійного оснащення піаніста – набуття художньо-технічними навичками в процесі фортепіанної підготовки. Визначено умови та розроблено методичні засади, які сприяють позитивному результату під час індивідуальних занять майбутнього викладача фортепіано.

Ключові слова: *виконавські навички, художньо-технічні навички, виконавська підготовка, майбутні викладачі фортепіано.*

Learning to play the piano involves acquiring and possessing specific knowledge, skills and abilities. It is the latter that form all components of pianism: sound production, articulation, various types of technique. The concept of "skills" in psychological and pedagogical literature is considered mainly as a result developed by repeated repetitions, of an automated nature and used to perform actions. In the process of work, skills can be improved, but if it is not fixed for a long time, the mobility in its application is lost. It should be noted that at the initial stage of the formation of any skill occurs consciously, that is, with the use of self-control, and at the stage of automation, the control is in a subconscious state, and the skill performs the role of an automated tool in the implementation of certain tasks. Thus, the formed skill provides an opportunity to acquire a skill or to perform complex piano actions for the acquirer.

For applicants who have just entered the university and have a low level of instrumental training, the following skills should be important: motor, motor-sound, auditory, metro-rhythmic, coordination, as well as the skills of perceiving musical text. Organization of the pianist's playing apparatus, its mobility. mastery of equipment related to the formation of motor or motor-technical skills. In applicants with a low level of training, the specified skill is not properly formed or is completely absent. Its acquisition in adulthood is quite difficult, because the plasticity and naturalness of the gradual growth of the game apparatus and its coherence with the instrument are lost.

In order to achieve clearer articulation, sound production, it is possible to use the technique of «subtexting». Speaking tongue twisters has a positive effect on the sound and speed of the game. Such synchronicity activates motor actions, auditory and coordination elements. Taking into account that motor skills are beginning to be formed in young children, it is better to adjust the repertoire for adults, and the text should not be taken with children's content. A motor-sound skill is a sound production skill. Already at the initial stage, it is important to instill an attitude towards sound and its extraction quality. It is necessary to develop the sensitivity of the fingertips, their independence and the ability for intonation diversity. For this purpose, the following methodological techniques can be used, namely: - learn to get sound from the beginning to its development (by slowly pressing the key (ppp...) to reach the sound limit (fff...);

- reception of unaccented playing (consecutively take three sounds on f – mp – pp under the condition that "each sound should be taken with the sound power obtained from the attenuation of the previous sound;

- take the sound deeply and hold it until it completely disappears to improve the perception of the length of the sound;
- take a chord at the same time and alternately emphasize each voice. The provided exercises and techniques are used with students of different levels of training. In the case of a sufficient level, the specified contributes to improvement, in the case of a low level, it performs a basic function. So, well-developed motor and sound skills contribute to the expressive and diverse embodiment of a musical image.

Possession of a metro-rhythmic skill means for a musician the ability to organize a musical language. According to art critics, music theorists, there was rhythm in the beginning. Referring to this fact, it is necessary to teach the performer to feel the alternation of strong and weak parts, to develop a sense of rhythm, so that during performance there is no emphasis on the strong part, but rhythmic flexibility, naturalness, but at the same time rhythmic clarity. A sense of rhythm and an understanding of meter are important in the application of agogic principles. A sense of musical time, a sense of rhythm in the tempo - this is what gives the game a naturalness and a touch of immediacy. The technique of «imagining yourself as a conductor» has the most positive effect on the development and feeling of uniform rhythmic development [3, p. 54]. A performer with notes, without notes and without an instrument must be able to «differentiate the texture and conduct it, feel the movement as a whole, and then implement it on the instrument as a creative project» [2, p. 30].

One of the synthesized skills of a pianist is auditory-motor coordination. From the name, we can see that it is aimed at subordinating motor actions to auditory representations. This skill is quite difficult and is very often lacking even in students after music school, and sometimes after music college. Its complexity lies in the fact that both of its components must be formed. Under this condition, they will be able to agree among themselves, that is, coordinate. The problem of coordination is scientifically based and is considered in dissertation studies. Thus, among the conditions of auditory and motor balance, it is considered important: «to consciously control the sensation and expediency of movements; accumulate experience of auditory representations; activation of auditory control; creating a comfortable state in motor actions» [1, p. 154]. Lack or lack of coordination manifests itself in "clumsiness" and excessive movements during the game. This skill is improved only by incorporating self-monitoring, tracking errors, and evaluating the quality of auditory, tactile, and motor input.

Thus, all considered skills (motor, auditory, sound, coordination) closely interact with each other and are the basis of learning to play the piano. Their formation occurs gradually and their development has its own specificity in the executive process. The formation of skills should take into account the physiological and psychological characteristics of the individual, the level of thinking, lability and mobility of the musician. By developing artistic and musical thinking, the specialist improves perception, activates auditory representations and

uses the acquired skills in the interpretative performance process to reveal the artistic and figurative context of a musical work.

List of used sources:

1.Grinchenko A. To the problem of improving performance skills of future teachers in the process of playing the piano. Pedagogy of creative personality formation in higher and secondary schools. 2022. Issue 81, pp. 152-155.

2.Novska O.R., Chernomorets M.S. Preparation of future specialists in the field of musical art for the formation of performance skills of students-instrumentalists. Actual problems of art pedagogy. Issue 1(2). 2023. P26-32

3.Rebrova O. Ye., Shao Qi, Chen Linlin. Artistic content of piano training for future bachelors of musical arts. Southern Ukrainian art studios. 2023. Issue 1(2). P. 52–58

ЧЕНЬ ЦЗЮНЧЖУ,
здобувач другого рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»;
Олена РЕБРОВА,
доктор педагогічних наук, професор

МЕТОДОЛОГІЯ ХУДОЖНЬО-ТВОРЧОГО ВТІЛЕННЯ ВОКАЛЬНОГО ОБРАЗУ В ОСВІТНЬОМУ ПРОЦЕСУ

Анотація. У статті актуалізовано проблему роботи вокаліста над втіленням художнього образу твору. Уточнено поняття художнього образу, наведено відмінності роботи над музичним образом і над художнім образом. Показано на відмінності в завданнях втілення художнього образу в контекст цілісного твору, розуміння драматургії його розгортання. Окремо наголошено на співтворчості вокаліста та концертмейстера в процесі роботи над інтерпретацією художнього образу твору.

Ключові слова: музичний образ, художній образ, вокальний образ, художньо-творче втілення

В основі виконавської підготовки здобувачів мистецького або мистецько-педагогічного профілю завжди полягає робота над образом твору. Методичні аспекти цього процесу мають спільні та відміні риси, що зумовлено специфікою гри на музичному інструменрта, або вокального чи

хорового виконавства. Технологія гри на музичних інструментах також має свою специфіку, яка й зумовлює специфічні підходу до розробки методики.

Разом з тим, є і спільні аспекти роботи над образом твору. Одразу бажано уточнити сутність музичного образу та сутність художнього образу. Ці феномени в цілому не є суперечливими, водночас і не є тотожними.

Музичний образ твору – це музично-теоретичне поняття, яке позначає феномен уявлення про музичний твір з погляду його основної ідеї, що підтверджується глибинним аналізом та стає основою виконавської інтерпретації твору. Разом з тим, цей образ може бути й поверховим, неусвідомленим, а таким, що виникає під час його сприйняття. Він формується під впливом асоціацій, уявлень та ґрунтується на попередньому перцептивному досвіді сприйняття музичних творів. О.Заїка вказує, що усвідомлення музичного образу здійснюється через «…асоціації (літературні, життєві), терміни, музично-теоретичні поняття або музичний аналіз ми ознайомлювали студентів із невеличкими поясненнями А. Вівальді до своїх творів, де він іноді уточнює задум кожного з концертів з циклу «Пори року». (Заїка, 2020. с. 37).

О.Умрихіна (2017) визначає музичний образ як «…узагальнене відтворення засобами музичного мистецтва явищ дійсності та духовного світу людини. Музичні образи складають зміст музичного твору і мають художньо-інтонаційну природу. Вони втілені в осмислених звучаннях (інтонаціях) і є результатом відображення естетичної оцінки дійсності у свідомості композитора і виконавця» (Умрихіна, 2017, с. 135). Учена також вважає, що «аналіз сутності музичного образу доводить, що, виступаючи носієм художньої інформації, емоційного заряду, душевного руху, інтонація є головним провідником музичного образу» (Там саме, с. 138).

Нагай Б пише, що музичний образ позбавлений конкретної життєвої предметності. «Музика нічого не зображає, вона створює особливий предметний світ, світ музичних звуків, сприйняття якого супроводжується глдибокими переживаннями» (2017, с. 94)

Більш розвиненим і вживаним в науковій літературі є поняття художнього образу.

На думку О.Реброової (2023), образ як феномен загальний є результатом «ідеальної форми, відображення предметів і явищ матеріального світу у свідомості людини» (Реброва, 2023, с. 96). Стосовно художднього образу, то він є таким явищем, яке виникає під час сприйняття мистецтва, різних його видів, міжсенсорних уявлень, інтеграції мистецтва та різноманітних мистенцьких асоціацій, які обєктивуються під час сприйняття певного виду мистецького твору, що є «…спосіб і форма засвоєння дійсності у мистецтві, яка характеризується нерозривною єдністю почуттів і смислових моментів» (Реброва, 2023, с. 96).

За узагальненим визначенням О.Реброової художній образ – «атрибут художньої свідомості, сформований під впливом історико-культурного, етнонаціонального узагальнення і розуміння картини світу в її

індивідуальноособливому перевтіленні в конкретному мистецькому творі» (Реброва, 2023, с. 286).

Погоджуючись з прпонованими визначеннями рахуємо, що методологічний ґрунт дослідження проблеми художньо-творчого втілення вокального образу в освітньому процесі з майбутніми викладачами вокалу – це наукові підходи, з погляду яких визначаються важливі освітні принципи роботи над вокальним твором.

Для нашого дослідження уявляється доцільним орієнтуватися на культурологічний, полімодальний, художньо-когнітивний та герменевтичний наукові підходи. В їх проєкції актуальними стають принципи: врахування культурного середовища створення та відтворення вокального образу; опора на полімодальність сприйняття образу вокального твору як синтезованого виду мистецтва; врахування особливостей художнього мислення вокаліста-виконавця; включення в освітній процес герменевтичного аналізу твору та його виконавської інтерпретації.

Висновки: оскільки художній образ є конгломератом складних явищ мистецької виконавської творчості, зумовленої специфікою атрибуту художньо-образного мислення, то у вокальному мистецтві мають значення об’єктивні явища, зумовлені його синтезованою специфікою. Художньо-творче втілення вокального образу в освітньому процесі на методологічному та практично-виконавському рівні спирається на культурологічний, полімодальний, художньо-когнітивний та герменевтичний наукові підходи. На їх основі об’єктивуються методичні педагогічні принципи: врахування культурного середовища створення та відтворення вокального образу; опора на полімодальність сприйняття образу вокального твору як синтезованого виду мистецтва; врахування особливостей художнього мислення вокаліста-виконавця; включення в освітній процес герменевтичного аналізу твору та його виконавської інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

Заїка, О.Я. (2020). Теоретично-пошуковий етап розвитку художньо-творчих здібностей майбутніх вихователів, педагогів. *Вісник глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка. Педагогічні науки. 44.* С. 32-39

Нагай, Б. (2017). Сутність художнього образу в музичному мистецтві.URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/17_2017/16.pdf.

Умрихіна, О. (2017). Музичний образ як складова фортепіанного виконавства. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 15. 133-139

Реброва, О.Є. (2023*). Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва*: [монографія]. Друге видання, перероб. і доп. Суми, ФОП Цьома С.П. 310 с.

СУН ЮЙ
здобувач другого рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Наталя ТОЛСТОВА
кандидат педагогічних наук, старший викладач

Динамічний характер сучасного життя висуває підвищені вимоги до педагогічної майстерності й особистісних якостей майбутніх учителів, які покликані виховувати покоління нового XXI століття. Особистісний вплив на формування духовного світу підростаючого покоління є визначальним. Особливо актуальною у педагогіці постає проблема формування артистизму – важливої професійної особистісної якості вчителя, яка сприяє самореалізації і вирішенню професійно-творчих завдань. У процесі професійної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва вирішення цієї проблеми набуває суттєвого значення: адже артистично-виконавські можливості викладача, розвинуті в процесі залучення до виконавсько-сценічної діяльності, набутий ними досвід власного саморозвитку артистизму та його рефлексивне усвідомлення є неодмінними умовами успішного впливу на формування здатності до вокально-артистичного виконання репертуару в своїх майбутніх вихованців. Крім того, прояв артистизму в діяльності музиканта-викладача науковці визнають невід'ємним компонентом майстерності й професіоналізму, незамінною складовою частиною педагогічної техніки, важливої для педагогічного спілкування. Особлива важливість цього аспекту підготовки майбутніх фахівців у галузі музичної освіти пояснюється тим, що мистецьке спілкування потребує суб’єкт-суб’єктної комунікації, здатності створювати психологічно-творчий клімат, спрямований на активізацію у співаків-початківців художніх емоцій, натхнення тощо.

Уточнимо, що поняття «артистизм» походить від латинського слова ars, artis – «ремесло, мистецтво, наука, уміле володіння майстерність» (https://www.latin-is-simple.com/de/vocabulary/noun/150/). Сучасні словники тлумачать даний феномен як «…тонку майстерність у мистецтві, віртуозність у роботі»; «…видатні здібності, художня обдарованість, …особливе вміння тримати себе, витонченість манер, елегантність рухів тощо» (Енциклопедія освіти, 2021, с. 564).

Отже, в найбільш загальному вигляді під артистизмом науковці розуміють загальну властивість людини цілеспрямовано перестроювати свій психологічний стан і поведінку, вступаючи у різні типи відношень та стосунків, або виконуючи різні соціальні ролі й функції.

У сфері музичного мистецтва незмінна роль виконавського артистизму, емоційності, експресії виконавця є безперечними. Авторитетні музичні критики зазначають, що саме артистичність видатних митців, глибина

особистісної інтерпретації ними творів, поряд із технічною майстерністю у втіленні творчих замислів роблять музикантів улюбленими виконавцями мільйонів слухачів, дозволяють їм підкоряти останніх емоційністю та духовністю Н. Кьон, Г. Падалка, О. Реброва, О. Щолокова та ін. Сутність виконавсько-музичного артистизму визначається і як здатність та вміння емоційно впливати на публіку, її почуття й переживання завдяки появу творчої волі, «артистичному магнетизму» свого виконавства. Як зазначає О. Рудницька, «...саме музика, яку вирізняє процесуальність, відсутність будь-якої наочної конкретності, предметного зображення, хронології подій, якнайбільше вимагає від сприймаючого емоційної чутливості, фантазії, творчої ініціативи, асоціативного мислення, спостережливості, тобто тих якостей, що іноді бувають кориснішими для людини, ніж отримана нею сума знань» (Рудницька, 2005, с. 247).

У галузі вокально-виконавського мистецтва проблема артистизму висвітлюється в працях таких науковців, як Ван Чень (2017), Н. Косінська (2017), Мозговий, В., & Кедіс, О. (2018) та ін. Формування артистизму співака характеризується як складний, багатовекторний процес, основою якого є вдосконалення у виконавця здатності до осягнення задуму автора твору, «проникнення» в його почуття, роздуми й переживання, здатність до трактування художніх смислів, закладених у творах, вживання в образи «героїв» й спроможність до їх особистісної художньої інтерпретації. Вирішення цих завдань потребує від фахівця як збагачення досвіду художньої діяльності та активізації асоціативних уявлень, так і володіння досконалими фонаційно-технічними прийомами й засобами вокально-виконавської виразності.

Удосконалення артистизму викладача вокалу науковці пов’язують із здатністю до внутрішньо-емоційного, вокально-технічного й зовнішньо-атрибутивного перевтілення, яке в комплексі має забезпечувати яскраве і переконливе втілення співаком художньо-образного змісту твору, внутрішніх станів і переживань його героя в динаміці їх розвитку.

Досягнення цієї єдності співаками у процесі їхнього навчання потребує оволодіння викладачів вокалу відповідними методиками формування пізнавально-інтерпретаційних, вокально-технологічних й особистісних, емоційно-вольових властивостей, стимуляції в них творчої ініціативи і здатності до постійного самовдосконалення всіх компонентів вокально-артистичного виконавства.

Складність вирішення цих завдань потребує їх подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ван Чень (2017). Методика формування виконавського артистизму студентів магістратури в процесі вокально-фахової підготовки: автореф. дис. …. к. пед. наук : 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. Одеса-Київ, 244.
2. Енциклопедія освіти (2021). Гол. Ред. В. Кремень. Київ, 1144.

3. Косінська Н. Л. (2017). Формування сценічного образу майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-виконавської підготовки. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія: Педагогічні науки*, (155), 134-138.
4. Мозговий В., & Кедіс О. (2018). Артистизм у сучасному вокальному мистецтві. *Молодий вчений*, 4 (56), 443-446. вилучено із https://www.molodyivchenyi.ua/index.php/journal/article/view/474
5. Падалка Г.М. (2008). Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) : [монографія]. Київ : Освіта України, 272.
6. Рудницька О. П. (1998). Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти. Київ : ІЗМН, 248.

ЧЖАН ЮЙ
здобувачка другого рівня вищої освіти
ДЗ «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Наталя ТОЛСТОВА,
кандидат педагогічних наук, старший викладач

ПРОБЛЕМИ ВОКАЛЬНО-КОНЦЕРТНОГО ВИКОНАВСТВА В ПРАЦЯХ УКРАЇНСЬКИХ МИТЦІВ І НАУКОВЦІВ

Вокально-концертне виконавство — це форма музичного виконавського мистецтва, яка поєднує в собі техніку вокального співу, усвідомлення й інтерпретацію художнього замислу автора певного твору й сценічну майстерність у контексті його втілення під час концертних виступів. Досліджуючи питання готовності до вокально-концертного виконавства, О. Андрейко зазначає, що це потребує розвитку високого рівня виконавської культури музиканта та його майстерності в єдності із набуттям достатнього рівня особистісної культури, оскільки вони ґрунтуються на усвідомленому засвоєнні, формуванні та реалізації музично-виконавських знань, умінь, навичок і здібностей у процесі професійного становлення. Отже, вокально-концертне виконавство охоплює не лише здатність професійно й технічно виконувати вокальні твори, але й мистецтво передачі емоційного змісту твору, вміння створювати сценічний образ і творчо, духовно комуніціювати із слухацькою аудиторією й тим самим творчо реалізувати свої потенційні можливості.

Значущість вирішення цього питання на шляху досягнення високої майстерності висвітлювали відомі й знані виконавці, й проблеми ефективного педагогічного впливу на молодих співаків у цьому напряму досліджували відомі співаки. Так, зокрема, Анатолій Солов'яненко, у своїй збірці лекцій і статей «Вокальне мистецтво і сценічна виразність» розглядав питання поєднання вокальної техніки та сценічної майстерності.

Суттєвий внесок у висвітлення питань вокального виконавства здійснив свого часу М. Микиша, який висвітлював проблеми опанування молодих співаків основами вокально-виконавського мистецтва на засадах узагальнення власного багатого виконавського досвіду й навчання вокалістів.

Цінну інформацію акумулювала в своїх дослідженнях Михайлова, яка досліджувала проблеми підготовки молодих співаків до виконавсько-сценічної діяльності в закладах вищої мистецької освіти, висвітлюючи особливості всебічної системної підготовки здобувачів до вокального виконавства, що передбачає єдність технічного, художнього й сценічно-артистичного компонентів.

Особливо відзначимо науково-практичну цінність праць В.Антонюк, української вченої, співачки й педагога, яка глибоко дослідила широкий комплекс питань підготовки співаків, акцентуючи на сучасних підходах до навчання вокалістів принципами розвитку голосу, методах роботи над вокальним репертуаром, інтерпретації вокальних творів та їх підготовки до виконання на сцені, а також проблемам феномену української вокальної школи в контексті етнокультурологічних проблем (2001)

Значну роль у питаннях вокально-виконавського й педагогічного напряму відіграли праці О. Василенко, акцентувала на важливості взаємодоповнення зазначених напрямків у підготовці майбутніх фахівців, а також на необхідності посилення уваги до гедоністичного аспекту вокальної діяльності.

Відзначимо також ґрунтовні праці Н. Овчаренко, яка присвятила свої дослідження питанням методологічної й теоретико-педагогічної підготовки молодих виконавців до сценічної діяльності, що надзвичайно важливо для навчання майбутніх фахівців на сучасному етапі розвитку інформаційного суспільства й підвищення вимог о самостійної виконавської діяльності, підґрунтям якої є єдність інтуїтивно-наслідувального, емоційного й гностично-свідомого, логічно-інтелектуального компонентів у музичному розвитку майбутніх співаків.

Відчутним є також посилення в останні десятиріччя уваги до впровадження інноваційних технологій у процес підготовки співаків до вокально-концертного виконавства. Це, зокрема, використання сучасних педагогічних та інформаційно-комунікативних ідеї методологічного рівня, зокрема – провідні положення особистісного, аксіологічного, герменевтичного, пропедевтичного, системного, інноваційного та інших наукових підходів (Ю. Грищенко, Н. Косинська, Н. Кьон, Т. Тоцька та ін.)

Отже, проблеми вокально-концертного виконавства активно й всебічно досліджуються в працях українських митців і науковців , щ сприяє підвищенню якості підготовки молодих співаків до успішної творчої самореалізації й виконання соціокультурної місії музиканта як репрезентанта культури своєї країни й народу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. (2001). Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2-ге вид. 144 с.
2. Грищенко Ю.В. (2009). Традиції української вокальної школи в контексті завдань сучасної освіти. *Екологія простору культури (проблеми та рішення): матеріали міжнар. наук. конф*.: у 3 ч. Київ– Ч.3 – С.16–18.
3. Кьон Н.Г., Цуй Шилін (2019). Подолання сценічно-психологічного бар'єру в магістрантів у процесі вокальної підготовки. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д .Ушинського. Педагогічні науки,. №2. С. 40-46.
4. Микиша М. (1971) Практичні основи вокального мистецтва. Київ : Музична Україна. 92 с.
5. Овчаренко Н.А. Основи вокальної методики: наук.-метод. посібник. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2006.

Snizhana KLIUIEVA
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of the Department
of Musical Art and Choreography

PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF ELECTRONIC MUSICAL INSTRUMENTS

Abstract. *The article explores the prospects for the development of electronic musical instruments, specifically focusing on the impact of emerging technologies such as artificial intelligence, virtual reality, and augmented reality on music creation and performance. Special attention is given to the integration of these new technologies with creative processes, significantly expanding opportunities for both musicians and listeners. Additionally, the article analyzes the challenges in areas such as law and the environment, as well as the potential changes in educational approaches that arise from the development of these instruments. It emphasizes that the future of electronic music opens new horizons for cross-cultural interaction, creativity, and global collaborations.*

Key words**:** *electronic musical instruments, development prospects, artificial intelligence in music, mobile musical instruments, synthesizers of the future, innovations in music, mobile apps for music.*

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ЕЛЕКТРОННИХ МУЗИЧНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Анотація. *Стаття розглядає перспективи розвитку електронних музичних інструментів, зокрема вплив новітніх технологій, таких як штучний інтелект, віртуальна та доповнена реальність, на створення та виконання музики. Особливу увагу приділено інтеграції нових технологій з творчими процесами, що дозволяє значно розширити можливості для музикантів і слухачів. Окрім того, аналізуються виклики, зокрема в правовій та екологічній сферах, а також можливі зміни в освітніх підходах, що виникають через розвиток цих інструментів. Стаття підкреслює, що майбутнє електронної музики відкриває нові горизонти для міжкультурної взаємодії, творчості та глобальних колаборацій.*

Ключові слова: *електронні музичні інструменти, перспективи розвитку, штучний інтелект в музиці, мобільні музичні інструменти, синтезатори майбутнього, інновації в музиці, мобільні додатки для музики.*

Over the past few decades, electronic musical instruments have become an essential component of both professional music and amateur creative practices. They have not only expanded the possibilities for musicians but have also radically transformed the musical landscape, blending technological innovation with artistic expression. The future development of these instruments is closely linked to the evolution of new technologies, which suggests even greater interactivity, automation, and accessibility of the musical process. Electronic musical instruments have become an integral part of contemporary music, ranging from classical genres to innovative directions. In recent decades, they have undergone significant changes due to new technologies and engineering achievements. This article explores the current state of electronic instrument development and possible future trends (Manning, 2013).

Since the 1920s, with the advent of instruments such as the theremin, synthesizers, and microphone systems, electronic instruments began gaining popularity. Thanks to technological advancements, particularly the development of digital technologies, it became possible to create increasingly complex instruments capable of producing a wide variety of sounds. We highlight the following technologies shaping the future of electronic instruments:

- artificial Intelligence (AI) and Machine Learning: modern instruments can utilize AI to generate new sounds or even improvise based on input data from the musician. AI can analyze musical genres, styles, and compositions to suggest new chords, timbres, or rhythms;

- virtual Reality (VR) and Augmented Reality (AR): the idea of creating instruments that allow interaction with musical elements in a virtual environment is highly promising. Interactive interfaces using VR/AR could enable musicians to create and modify music in real-time with simple gestures;

- mobile Technologies and Apps: mobile apps for music creation already allow musicians to produce professional-quality sound without expensive equipment. As mobile technology advances, the possibilities for musicians will become nearly limitless - ranging from access to virtual instruments to real-time sound processing;

- modular Synthesizers and Interfaces: modular synthesizer technologies enable musicians to customize and alter their instruments according to their needs, creating unique sounds. In the future, modular systems may become even more integrated with other technologies, such as microprocessors and microcontrollers (Roads, 2001).

We identify the following key prospects for the development of electronic instruments:

1. Integration with Neuroprosthetics and Biointerfaces: the ability to control electronic instruments without physical contact through biointerfaces opens new horizons in music. Using technologies that read neural signals, musicians could create music using only thoughts or emotions.

2. Multimodal Interfaces: In the future, electronic instruments may integrate multiple types of interaction (sound, video, light) to create multi-dimensional audiovisual performances. This will be significant for the entertainment industry and intermedia art, where the audiovisual experience becomes just as important as the music itself.

3. Incorporation of New Materials and Manufacturing Technologies: the use of new materials, such as nanomaterials or biomaterials, could allow for the creation of lighter, more energy-efficient, and durable musical instruments. Additionally, 3D printing could enable custom-made instruments, making them more accessible to a wider audience.

4. Sound Generation and Music Creation Based on Data: In the future, music could become not only an emotional but also an informational medium, with sounds created based on Big Data, such as climate conditions, social trends, or even genetic information.

The development of new technologies, such as AI-based music generation, may introduce new challenges related to copyright law. It will be important to find a balance between technological innovation and the rights of artists. While new technologies open up many opportunities, the high cost of equipment and the complexity of mastering new interfaces may pose obstacles for many musicians. In the future, it will be crucial to lower these barriers (Scherer, 2019).

The prospects for the development of electronic musical instruments are limitless, and the technologies emerging today are just beginning to shape a new era in music. With advancements in AI, mobile apps, and integration with biointerfaces, the future of electronic instruments looks very promising. However, to fully realize the potential of these technologies, both technical and social/legal challenges must be addressed.Emerging technologies open new horizons for musical possibilities. From using AI to automatically generate music to interactive virtual environments that allow creators to directly interact with musical elements

in real time, the development of electronic instruments encourages endless variations in music creation. New possibilities for improvisation and experimentation with timbres, rhythms, and structures allow musicians to transcend traditional genres and even create entirely new, unheard styles (Leman, 2016).

Electronic musical instruments are no longer merely technical devices that produce sound - hey have become a crucial element of contemporary art. The integration of cutting-edge technologies, such as AI, virtual reality, and biointerfaces, helps create new forms of musical performance. This allows musicians to not only control sound but also create new forms of audiovisual art, reshaping traditional notions of music as an art form. Mobile technologies and apps already enable music creation anywhere, making music more accessible to a wider audience. With the development of software and mobile tools, anyone can become a music creator without the need for expensive instruments or studios. This also provides independent musicians and producers the opportunity to release their music without intermediaries, reducing barriers to entry in the music industry (Collins, 2017).

The prospects for the development of electronic instruments offer new opportunities not only for musicians but also for listeners. Interactive music shows using VR or AR could radically change how we experience music. Instead of traditional listening, music could become part of a multimedia experience where sound, images, and even touch and smell interact to create a full emotional experience. As new electronic musical instruments become increasingly complex and integrate more technologies, there is a growing need for new educational programs and approaches to learning. Musicians of the future will need to possess not only knowledge of traditional music theory but also skills in working with cutting-edge digital tools, AI, and programming. Therefore, education in electronic music should embrace an interdisciplinary approach, combining music, technology, engineering, and programming. With the expansion of electronic instrument production and technologies, environmental impact becomes an important consideration. The use of rare metals for the production of electronic devices, as well as the energy consumption of innovative technologies, could have a significant effect on the environment. The future development of the industry must take these concerns into account and seek sustainable development through energy-efficient technologies, material recycling, and reducing emissions in the manufacturing process (Manzo, 2018).

Modern technologies not only transform music processes within a single country but also create global musical platforms. Musicians from different parts of the world can interact through online platforms, leading to new forms of collaboration. The internet, virtual platforms, and social networks significantly reduce geographical barriers, allowing people from different cultures to create and listen to music together.

Thus, the prospects for the development of electronic musical instruments are not only technically impressive but also open new opportunities for creativity,

education, and cross-cultural interaction. At the same time, it is essential to consider social, ethical, and environmental challenges to ensure the sustainable growth of this industry in the future (Collins,2017).

Literature

1. Roads, C.(2001). The Computer Music Tutorial. MIT Press.
2. Manning, P. (2013). Electronic and Computer Music. Oxford University Press.
3. Manzo, V. A. (2018). The Evolution of the Electronic Music Instrument: From Analog to Digital. Springer.
4. Collins, N. (2017). The Cambridge Companion to Electronic Music. Cambridge University Press.
5. Leman, M. (2016). The Routledge Companion to Embodied Music Interaction. Routledge.
6. Scherer, D. (2019). Artificial Intelligence and Music: From Theory to Practice. Springer.

ZHAI XIAOHAO
graduate student of the Department of Music art and choreography,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky
Snizhana KLIUIEVA
Candidate of Philosophical Sciences,
Associate Professor of the Department
of Musical Art and Choreography

ARTISTIC-AESTHETIC TASTE AS THE FOUNDATION OF PERFORMANCE CULTURE

Abstract. *The article examines the significance of aesthetic taste as the foundation of performance culture, its role in shaping musical interpretation and expressiveness. The main aspects of this concept are analyzed, particularly its influence on technical execution, emotional depth, and innovation in musical works. Aesthetic taste is not limited to technical precision but includes a deep understanding and feeling of music, allowing the performer to convey its emotional and philosophical essence. The article also explores the interaction of taste with music education, cultural environment, and social factors, and discusses the contemporary challenges faced by musicians in the era of technological innovations. The importance of developing aesthetic taste for preserving the emotional depth of performance in the world of modern technologies is also highlighted.*

Key words**:** *artistic-aesthetic taste, performance culture, musical interpretation, technical execution, emotional expressiveness.*

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ СМАК ЯК ОСНОВА ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Анотація. *У статті розглядається значення художньо-естетичного смаку як основи виконавської культури, його роль у формуванні музичної інтерпретації та виразності. Аналізуються основні аспекти цього поняття, зокрема його вплив на технічне виконання, емоційну насиченість і інноваційність музичних творів. Художньо-естетичний смак не обмежується лише технічною точністю, але включає глибоке розуміння і відчуття музики, що дозволяє виконавцю передавати її емоційну та філософську сутність. Стаття також досліджує взаємодію смаку з музичною освітою, культурним середовищем та соціальними факторами, а також розглядає сучасні виклики, що постають перед музикантами в епоху технологічних інновацій. Висвітлено значення розвитку художньо-естетичного смаку для збереження емоційної глибини виконання у світі новітніх технологій.*

Ключові слова: *художньо-естетичний смак, виконавська культура, музична інтерпретація, технічне виконання, емоційна виразність, інновації в музиці, музична освіта, культурне середовище.*

Artistic and aesthetic taste is the foundation of any artistic activity and occupies a central role in the context of performance culture. This concept determines how deeply and accurately a performer is able to perceive, interpret, and express the artistic ideas embedded in music. It is not just the ability to technically reproduce a work, but also the capacity to penetrate its emotional and philosophical essence, conveying its inner meaning. In this context, artistic and aesthetic taste not only defines the individuality of the musician but also their ability to communicate with the audience through art (Kivy,2002).

First and foremost, artistic and aesthetic taste can be characterized as a set of personal preferences shaped by the cultural environment, education, emotional experience, and knowledge of the performer. It entails the ability to evaluate artistic works not only from a technical or formal perspective but also to understand their emotional, cultural, and social significance. In the musical context, this means that a performance should not only be technically precise but also expressive, allowing the listener to feel not only the sounds but also the ideas embedded in the music. Thus, artistic and aesthetic taste is a crucial part of performance art because it influences how a musician perceives music, how they interpret it, and how it is transmitted through space and time. It shapes not only the internal attitude toward musical works but also the external perception of how they are performed (Budd, 1998).

Music, especially classical music, often does not provide specific instructions on how to perform it. Therefore, the interpretation of the performer becomes a defining factor that breathes life into the piece. Artistic and aesthetic taste allows the musician to decide how to highlight accents in the music, how to vary tempo and dynamics, and how to create contrasts and tonal transitions. For example, works by Bach or Beethoven may have different interpretations depending on the musician's emotional perception, their attitude toward the music, and how they feel the spirit of the era in which these works were created. Artistic and aesthetic taste helps balance technical mastery with emotional expressiveness. An important aspect of performance mastery is not only the ability to reproduce the score accurately but also to add one's own emotional nuance. Moreover, it is taste that determines how skillfully a musician can use technique to achieve the maximum emotional effect. A high level of artistic and aesthetic taste enables the performer not only to convey the inner world of music but also to interact with the audience. It is not just a technical act but a communicative one, where every gesture and nuance matters. A good performer can elevate the listener's experience beyond mere sound perception, allowing them to experience the music on an emotional level. This creates a unique bond between the artist and the audience, where both parties interact through art. A performer with a developed artistic and aesthetic taste does not simply repeat known interpretations of classical works, but is also capable of introducing new elements into their performance. An innovative approach to performance can manifest in the choice of unexpected tempos, new interpretations of orchestration, or even extravagant changes in sound textures. However, it is important to note that innovation in music should not contradict the essence of the work but rather highlight its depth and universality (Zbikowski, 2002).

One of the foundations of developing artistic and aesthetic taste is education. Without sufficient technical and theoretical preparation, it is impossible to achieve a high level of musical interpretation. Music education is not limited to knowledge of notation but also includes the study of music history, analysis of styles and epochs, and the development of auditory perception. Moreover, working with repertoire is important because a rich and diverse performance experience allows for the formation of a unique artistic and aesthetic taste. An artist's taste, like any other, is a product of the cultural environment. Upbringing, cultural influences, literary, theatrical, and visual trends can significantly affect how music is perceived. Taste changes depending on the era, cultural events, and even personal experiences of the performer. Classical music may be performed with the same compositions, but the emotional perception of these works can differ depending on when they are performed. Personal experiences of the performer, their inner world, must also be considered when forming artistic and aesthetic taste. Music reflects the emotional state of the person performing it. Just as in any other art form, the emotions of the performer can serve as bridges that lead to emotional identification with the music in the listener. Sometimes, the ability to convey these emotions

depends on the musician's ability to transform personal experiences into a universal musical expression (Hatten, 2004).

Contemporary music stands at the crossroads of technological innovations, the globalization of cultural influences, and aesthetic transformations. These changes pose new demands on the artistic and aesthetic taste of performers. On the one hand, new technologies such as artificial intelligence, synthesizers, and digital platforms for creating and distributing music provide new opportunities for musicians. On the other hand, these technologies can lead to a decrease in the emotional depth of performance, as music becomes less "alive" and more mechanical. Modern musicians must learn to work with new instruments while maintaining a deep emotional connection to traditional forms of musical art. The development of artistic and aesthetic taste becomes important not only for technical preparation but also for the development of the musician's emotional intelligence (Adorno, 1990).

Literature

1. Adorno, T. W. (1990). The Philosophy of New Music. University of Minnesota Press.

2. Budd, M. (1998). Music and the Emotions: The Philosophical Theories. Routledge.

3. Hatten, R. S. (2004). Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Indiana University Press.

4. Kivy, P.(2002). Philosophy of Music: A Contemporary Introduction. Oxford University Press.

5. Zbikowski, L. M. (2002). Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis. Oxford University Press.

ZHANG SAIZHEN
applicant for an educational
master's degree of 2 years old
DZ "South Ukrainian National
Pedagogical University
named after K.D. Ushinsky
Research supervisor Sergey SHYP
Doctor of Arts, Professor
of the Department of Music
Art and Choreography

The concept of «psycho-emotional stability of a singer» in scientific discourse

The professional activity of a musician, especially a singer, is a complex process that requires considerable effort from the performer. Each performance is a kind of struggle for perfection, which requires not only willpower, but also high concentration and a significant expenditure of emotional and physical energy.

The term «emotion» has a long history and comes from a Latin word meaning «excitement» or «excitement». In the Dictionary of Foreign Words (edited by Melnychuk), the word «emotion» is derived from emotion, which, in turn, comes from the Latin «emoveo» - «excitement, excitement», «...mental experiences, feelings of anger, sadness, joy» (Melnychuk, 1985).

This is a complex phenomenon that is studied by many sciences. In scientific circles, there are many recognized theories of emotions, among which the most famous is the *Theory of the Evolution of Emotions* by Ch. Darwin, *Hypothalamic Theory of Emotions* by Cannon-Bard, *Theories of Emotion* by Harnet-Bard and James-Lange, *Two-Factor Theory* by Schachter-Singer and many others. According to Harnen-Bard Theory, psycho-emotional arousal and emotions occur simultaneously. According to the James-Lange Theory, emotions are the result of arousal. According to the Shakhter-Singer two-factor model, the emergence of emotions is preceded by the processes of cognition and excitement, which combine at the moment of experiencing emotions.

John Dewey's theory of emotions is especially valuable in the context of our study. According to this theory, emotions are closely related to how we evaluate the results of our actions. In other words, our feelings depend on how successfully we achieve our goals and whether the results meet our expectations.

L. Kotova claims that emotionally stressful situations can cause a person to be in a state of exhaustion, which complicates self-control and effective activity. Instead, P. Fres believes that it is in such conditions that opportunities for showing emotional stability open up. After all, a person's reaction to a stressful situation depends on many factors: his past experience, needs, motivation, expectations, personal traits (for example, optimism or pessimism) and physical condition.

Scientists do not have a single opinion about the concept of «emotional stability». Some consider it a multifaceted personality trait that ensures the stability of the emotional state and the absence of sudden mood swings. Other researchers, such as S. Kravchuk, consider emotional stability as a component of temperament, which characterizes the speed of change of emotions. According to the scientist, the phenomenon of emotional stability is «...one of the temperamental properties of the personality, which characterizes the speed of transition from one emotional state to another» (Kravchuk, 2014, p. 468).

Thus, the concept of emotional stability has different aspects and requires further research.

The question of the formation of emotional stability is relevant for many scientific disciplines. Research in this field focuses on various occupational groups such as athletes, the military, educators, and psychologists. Different authors offer their definitions of emotional stability. For example, V. Maryschuk believes that it is the ability to overcome strong emotions while performing complex tasks. L. Kotova claims that emotional stability «... contributes to maintaining the effectiveness of any activity in emotional situations» (Kotova, 2001). It is in this that the scientist sees the importance of emotional stability, thanks to which the specialist can use stress as an additional resource to increase productivity.

In music pedagogy, it is already an established opinion that emotions play a key role in the professional activity of a musician. They affect the performing skill, creativity and general well-being of the artist.

According to L. Labintseva, stage performance is not only a demonstration of musical skills, but also a complex psychological activity. A musician must not only master the instrument, but also be able to manage his emotions, turning the negative effects of stress into positive energy. That is why understanding the nature of emotions helps musicians better cope with stress, increase their effectiveness and achieve greater success on stage. Therefore, the problem of forming emotional stability is also extremely important for musicians. After all, it is emotional stability that allows them to maintain a high level of performance even in stressful situations, such as public performances. As noted by L. Feline, emotional stability is the foundation on which a musician's confidence is built during performance.

Researchers define emotional stability as the ability of a person to maintain the effectiveness of his activities even under conditions of strong emotional experiences. This ability is key for musicians, as their professional activity is associated with constant emotional stress.

A theoretical review of scientific literature allows us to conclude that emotional stability is a multifaceted concept that encompasses a person's ability to maintain mental balance in difficult situations, effectively regulate their emotions, and adapt to changes. The formation of emotional stability depends on the interaction of biological, psychological and social factors. Based on the conducted analysis, we believe that the training of future singers should include not only the development of vocal skills and theoretical knowledge about the vocal apparatus, but also the formation of a stable psychological readiness for performance. In particular, it is important to develop in singers the ability to effectively manage their emotions and remain calm even in difficult situations.

The next step of our research is an in-depth study of the concept of «singer's emotional stability». We strive to clearly define what components it consists of and how these components interact with each other.

Reference list

Kotova, L. M. (2001). Emotsiyna stiykist yak zasib formuvannya instrumentalno-vykonavskoyi nadiynosti u studentiv muzychno-pedahohichnykh fakultetiv. Avtoref. dys. Na zd. kand.ped.nauk. Kyiv.

Kravchuk, S.L (2014). Psykholohichni osoblyvosti emotsiynoyi stiykosti ta samokontrolyu osobystosti . Zbirnyk naukovykh prats K-PNU imeni Ivana Ohiyenka, Instytutu psykholohiyi imeni H.S.Kostyuka NAPN Ukrayiny. S. 308-325.

Labintseva, L.P. (2018). Aktualni problemy muzychnoyi osvity : navch. posibnyk. LNU imeni Tarasa Shevchenka.

Melnychuk, O.S. (1985). Slovnyk inshomovnykh sliv. (2-e vyd.).

DI TIANCHAO
graduate student of the Department of Music art and choreography,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky

PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF THE USE OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN MUSICAL EDUCATION

Abstract. *The paper examines the problem of ethno-cultural competence, prospects for the development of the use of percussion instruments in musical education.*

Key words**:** *formation of ethno-cultural competence, percussion instruments.*

ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ ВИКОРИСТАННЯ УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ У МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ

Анотація. *У роботі досліджується проблема етнокультурної компетентності,перспективи розвитку використання ударних інструментів у музичній освіті.*

Ключові слова: *формування етнокультурної компетентності, ударні інструменти.*

In ancient civilizations such as Egypt, Greece, and Rome, percussion instruments were widely developed and distributed. They were used in military marches, religious ceremonies, and social events. Egyptian frescoes and ancient mosaics depict scenes where musicians play drums and other percussion instruments, indicating their important role in the culture of these civilizations. Percussion instruments during this period became a symbol of power, strength and solemnity.

The Middle Ages and the Renaissance were marked by the further development of percussion instruments. At this time, they became an integral part of court music and folk festivals. European royal courts used percussion instruments for special events, and at Folk Festivals, the sounds of timpani and tambourines created a festive atmosphere. Percussion instruments contributed to the development of musical art and cultural interaction between different social strata.

In the XVIII-XIX centuries, with the development of symphonic music, percussion instruments received a new impetus for their development. They became an integral part of orchestral compositions, where they were used to create a rhythmic basis and dynamic contrasts. Composers such as Beethoven, Mozart and others actively introduced percussion instruments into their works, giving them new musical colors and emotional depth. Percussion instruments became an important element of symphony orchestras, which contributed to their further development and popularization (Nettl B, 2005).

The modern period was marked by a significant expansion of the use of percussion instruments in various musical genres. With the development of jazz,

rock music and other modern styles, percussion instruments have gained a new meaning and popularity. They have become a symbol of rhythmic freedom, experimentation and creative expression. Today, percussion instruments are used in all musical genres, from classical music to popular culture, and play an important role in music education. They help students develop rhythmic thinking, coordination of movements and creativity, as well as contribute to the formation of ethno-cultural competence through the study of music from different peoples.

Thus, the historical development of ethno-cultural competence and percussion instruments indicates their interconnectedness and importance for the formation of cultural identity. Percussion instruments, due to their versatility and versatility, contributed to the development of musical culture and ethno-cultural competence among different peoples. This provides modern pedagogy with a unique opportunity to use percussion instruments to form ethno-cultural competence among students, enriching their musical education and cross-cultural experience (Montagu J, 2002) .

Ethno-cultural competence as a concept and phenomenon arose in the process of evolution of societies and their culture. With the development of civilizations, there was a need for understanding and interaction with different cultures, which led to the formation of ethno-cultural competence. Initially, this concept had more anthropological and ethnographic coloring, but over time its meaning spread to education and upbringing. The study of other cultures contributed to the enrichment of one's own culture and promoted intercultural dialogue.

Percussion instruments played an important role in the development of musical culture of different peoples. They are among the oldest musical instruments used in ritual and cultural practices (Nettl B, 2005).

Literature

1. Blades J. Percussion Instruments and Their History. Westport: Bold Strummer.
2005. 518 p.
2. Montagu J. Timpani and Percussion. New Haven: Yale University Press. 2002.
320 p.
3. Willoughby D. E. The World of Music. Boston: McGraw-Hill. 2010. 512 p.
4. Kartomi M. E. On Concepts and Classifications of Musical Instruments. Chicago: University of Chicago Press. 1990. 432 p.
5. Zonis E. Ethnomusicology and Modern Music History. Urbana: University of
Illinois Press. 1993. 464 p.
6. Nettl B. The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts. Urbana: University of Illinois Press. 2005. 504 p.
7. Hood M. The Ethnomusicologist. Kent: Kent State University Press. 1982. 164 p.

8. Nketia J. H. K. The Music of Africa. New York: W. W. Norton & Company.
1974.336 p.
9. Gilbert J. Drum Circle: A Guide to World Percussion. Van Nuys: Alfred Music. 2008. 88 p.

LI HONGYAN
graduate student of the Department of Music art and choreography,
South Ukrainian National Pedagogical
University named after K. D. Ushynsky

THEORETICAL FOUNDATIONS OF DISTANCE LEARNING FOR A BASIC MUSICAL INSTRUMENT

Abstract. *The paper examines the problem of distance learning, separates the essence of the concept of "learning". Features of distance learning of the main musical instrument are highlighted.*

***Key words*:** distance learning, musical instrument, musical and instrumental training.

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ ОСНОВНОМУ МУЗИЧНОМУ ІНСТРУМЕНТУ

Анотація. *У роботі досліджується проблема дистанційного навчання, відокремлено сутність поняття «навчання». Виділено особливості дистанційного навчання основному музичному інструменті.*

Ключові слова: *дистанційне навчання, музичний інструмент, музично-інструментальна підготовка.*

In 2020, with the beginning of a new wave of the coronavirus pandemic, a significant part of educational institutions around the world switched to an online training format. Regardless of what this format is called, it can be attributed to distance learning. The relevance of the research topic is also due to the rapid development of information and communication technologies and their impact on educational processes. The modern educational landscape is changing under the pressure of new technologies, which opens up significant opportunities for personalizing learning, in particular in areas such as music education. However, despite the active introduction of distance learning in many areas of education, the use of such methods in music education, in particular in distance learning of the main musical instrument, requires a special approach, which is already due to the specifics of music training, where personal contact, individual approach and detailed feedback are of great importance (Bovill C, 2020).

The lack of sufficiently developed methods and practical tools for distance learning of musical instruments indicates the need for further research in this area. Modern distance learning tools operate through network platforms that allow you to store, distribute information and communicate in real time. This process was

made possible by the development of internet technologies, and distance education is one of the results of the information revolution. Online learning is radically different from traditional methods: virtual platforms are used instead of classical classrooms, and electronic resources and tools are changing the approach to teaching and teaching students.

The development of new telecommunications and Information Technologies has created fundamentally new opportunities for working with information in the educational environment. One of the key directions of introducing modern ICTs is the development of distance learning in music education, in particular in mastering the main musical instrument

In the modern world of technological development, distance learning is closely intertwined with the use of Information Technologies. Foreign and domestic studies confirm the effectiveness of their implementation in music education. The basics of applying it in music educational institutions are based on general theoretical developments that cover all levels of the general and music educational system (Bovill C, 2020).

It is important to note that in many theoretical studies, distance learning is often perceived as a deviation from the traditional education system. However, a number of scientists, to whose opinion we are inclined, believe that distance learning is not a deviation, but an alternative form that does not contradict the principles of traditional learning. It can co-exist with classroom forms, and the main difference is only the physical remoteness of the participants in the educational process. Without modern technologies, such training would not have been possible (Black P, 1998).

It is important to note that in many theoretical studies, distance learning is often perceived as a deviation from the traditional education system. However, a number of scientists, to whose opinion we are inclined, believe that distance learning is not a deviation, but an alternative form that does not contradict the principles of traditional learning. It can co-exist with classroom forms, and the main difference is only the physical remoteness of the participants in the educational process. Without modern technologies, such training would not have been possible (Gruenewald, 2003) .

Literature

1. Alexander J. C. Cultural pragmatics: social performance between ritual and strategy. Sociological theory. 2004. Vol.22. №4. P. 527–573.

2. Aristin N., Purnomo A., Sayono J., Aliman M. Education Quarterly Reviews Student Retention in Distance Learning During the Covid-19 Crisis in Indonesia: Are We Disappointing Them? 2023. №6. pp. 125-132. 10.31014/aior.1993.06.01.692.

3. Banas E., Emory W. History and issues of distance learning. Public administration quarterly. 1998. 22(3). pp. 365–383. http://www.jstor.org/stable/40862326.

4. Black P., Wiliam, D. Assessment and classroom learning, Assessment in Education. 1998. No 5(1). pp. 7-74.

5. Bovill C. Co-creation in learning and teaching: The case for a whole-class approach in higher education. Higher Education. 2020. No 79(1). pp. 1023–1037. https://doi.org/10.1007/s10734-019-00453-w

6. Castle, S. R., McGuire, C. J. An analysis of student self-assessment of online, blended, and face-to-face learning environments: Implications for sustainable education delivery. International Education Studies. 2010. No 3(3). pp. 36–40. https://doi:10.5539/ies.v3n3p36

7. Chao-Fernandez R., Román-Garcíab S. Chao-Fernandeza A. Analysis of the use of ICT through music interactive games as educational strategy. Procedia − Social and Behavioral Sciences. 2017. 237. P.576–580.

8. Cook-Sather A. Respecting voices: How the co-creation of teaching and learning can support academic staff, underrepresented students, and equitable practices. Higher Education. 2020. No 79(5). pp. 885–901. https://doi.org/10.1007/s10734-019-00445-w.

9. Daqian Shi, Ting Wang, Hao Xing, Hao Xu. (2020). A learning path recommendation model based on a multidimensional knowledge graph framework for e-learning. URL: https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S095070512030085X

10. David J. Nicol, Debra Macfarlane-Dick. Formative assessment and self-regulated learning: a model and seven principles of good feedback practice, Studies in Higher Education. 2006. No 31:2. pp. 199-218. DOI: 10.1080/03075070600572090

11. Davies E. B., Morriss R., Glazebrook C. Computer-delivered and web-based interventions to improve depression, anxiety, and psychological wellbeing of university students: a systematic review and meta-analysis. Journal of medical Internet research. 2014. No 16(5). P. e130.

12. Dietrich N., Kentheswaran K. Attempts, Successes, and Failures of Distance Learning in the Time of COVID-19. Journal of Chemical Education, American Chemical Society, Division of Chemical Education. 2020. No 97(9). pp. 2448–2457. https://hal.inrae.fr/hal-02968201/document

13. Dufva T. Art education in the postdigital era. Experiential construction of knowledge through creative coding: Doctoral dissertations. Helsinki, 2018. 150 p.

14. Esposito J., Lee T., Limes-Taylor Henderson K., Mason A., Outler A, Rodriguez Jackson J., Washington R., Whitaker-Lea L. Doctoral students' experiences with pedagogies of the home, pedagogies of love, and mentoring in the academy. Educational Studies. 2017. No 53(2), pp. 155–177.

15. Evens M., Verburgh A., Elen J. The Development of Critical Thinking in Professional and Academic Bachelor Programmes. Higher Education Studies. 2014. Vol. 4. № 2. URL: http://www.ccsenet.org/journal/index.php/hes.

16. Fisher A., Scriven M. Critical thinking: Its definition and assessment. UK: Centre for Research in Critical Thinking. EdgePress, 1997. 237 p.

17. Gruenewald D. A. The best of both worlds: A critical pedagogy of place. Educational Researcher. 2003. No 32(4). pp. 3–12.

https://doi.org/10.3102/0013189X032004003

18. Lage M. J., Platt G. J., Treglia M. Inverting the classroom: A gateway to creatingan inclusive learning environment. The Journal of Economic education. 2000. No 31(1). pp. 30–43.

ЗМІСТ

Реброва О.
Мистецтво і наративи національно-патріотичного вихованн……3
Шип С.
Музична педагогіка як практика, техніка, технологія, наука і мистецтво…….……....6
Ковальчук А.
Art as a means of improving the psychological state of personality…….……7
Zheng Peixi, Stepanova L.
Formation of artistic skills as a task of vocal training of future bachelors of musical art.....11
Хе Сяо, Ашихміна Н.
Мотиваційно-ціннісне ставлення до вокальної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва: сутністьпоняття……14
Chen Yintsin, Ashykhmina N.
Reflective personality culture: interdisciplinary aspects ofunderstanding……..17
Li Lanzhu, Rebrova, G.
Functionality and modern aspects of the development of folk-song creativity …..18
Milihlazova O., Stepanova L.
To the definition of the essence of the concept of "musical logorithmic" and its role in the development of preschool children……...21
Бендікова С.
Методологічні підходи та педагогічні принципи навчання співу в закладах мистецької освіти України таІзраїлю……..25
Касьяненко Л.
Практичні поради методу розвитку художньо-виконавської творчості учня (прості відповіді на складніпитання)……...28
Йордан Н.
Родинно-обрядові свята Закарпаття у хореографічному мистецтві…...……..31
Неживясова М.
Формування виконавської компетенції здобувачів вищої освіти засобами іноваційних вокальних методик……...34
Му Сюєцзяо, Шип С.
Формальні та змістовні властивості стилю модерн у музичному мистецтві……37
Матуліна І., Волкова Ю.
Соціальні функції хореографії в сучасному суспільстві……...39
Хао Шуан, Іригіна С.
Ways to develop the musical and performing culture of future vocal teachers performing culture is a holistic communication system…….……46
Крикін А.

Специфічні риси прояву артистизму виконавця-співака……..47
Ху Сяося
Розвиток артистизму студентів музично-педагогічних спеціальностей у фаховій підготовці…….50
Горбатюк О.
Інтерпретаційна компетентність як компонент професійної підготовки викладача бандури……..…53
Клещуков В.
Специфіка мовленнєвої компетентності фахівців та її формування в межах професійної підготовки майбутніх викладачів хореографії……..55
Лін Цзюань, Демидова М.
Developing the perception of music by romantic composers in future piano teachers……58
Янь Веньмей, Горожанкіна О.
Особливості виконавської інтерпретації творів композиторів-романтиків у творчості китайської піаністки Ван Юйцзя……59
Бондар В.
Формування ціннісних орієнтацій учнів у процесі навчання хоровому співу……....61
Лі Кайцзянь
Хореографічний образ як художньо-ментальний ресурс композиційно-постановочної творчості……...64
Ван Цзялун
Своєрідність підготовки майбутніх учителів мистецтва до застосування проєктних технологій……66
Александрова Н.
Жанрово-стильова стратегія підготовки майбутніх музикознавців до педагогічної діяльності в закладах музичної освіти……..68
Ван Бінь, Вороновська О.
Художньо-естетичний потенціал хореографічного мистецтва…….69
Ван Юньцзе, Демидова М.
Content and structure of future vocal teachers' self improvement……..73
Дун Цзінлі, Кьон Н.
Інноваційні технології розвитку музичних здібностей школярів на уроках музичного мистецтва……74
Жао Хуей
The structure of musical and auditory imagination of a future teacher of on the saxophone……76
Ло Шуї, Демидова М.
The structure of technical skills of the future bachelor of musical art as a psychological procedural category……..77
Чжуан Цзіньї
Conceptual foundations of improvisation in scientific research…….79
Карпов, А., Кьон Н.

Підготовка естрадних співаків до концертної діяльності…….80
Рябокінь А.
The scope of the lyrical soprano in Western-European operas of the nineteenth century…….82
Чжан Юеян, Вороновська О.
Твори сучасних китайських композиторів для двох фортепіано як самобутній напрямок у розвитку китайського фортепіанного ансамблю……...85
Чжоу Лісі, Вороновська О.
Особливості виконавської вокальної культури епохи бароко……..88
Xie Zhouxiang
Improving the performance skills of future bachelors in the process of learning to play the flute……91
Osadcha T., Wu Mengzi
Methods of developing creative abilities of future music teachers in the process of conducting and choral training……94
Sun Yulai
Formation of vocal competence of future bachelors using multimedia technologies…….97
Ni Yuanxi
Formation of vocal speech culture of future art school teachers……...101
Liang Weihong
Formation of stage and picture culture of future bachelors in the process of vocal training……...104
Liu Zihan
Artistic and creative potential of future bachelors in the process of vocal training: the essence of the concept…….108
Levytska I., Li Dongjie
Features of executive training of higher education acquires in the process of learning to play the saxophone……..112
Іригіна С., Вишня О.
Диригентсько-хорова підготовка майбутніх бакалаврів у закладах вищої освіти України та Китаю…….116
Лі Цзяньцзюнь
Актуальні аспекти підготовки майбутніх учителів музики до впровадження компетентнісного та особистісно-орієнтованого підходу……...119
Федорець М., Чень Ханлей,
Особливості залучення учнів мистецьких шкіл до музично-естетичної культури в нових соціально-культурних умовах…….123
Фань Сіньюй, Федорець М.
Формування художнього смаку як компонента музично-естетичної культури учнів мистецьких шкіл……126
Корнієнко М.

Особливості підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в нових соціо-культурних умовах……...….129
Ван Цзиї (Жуйке)
Формування вокальної культури майбутніх учителів музики……133
Ходот А.
Результати діагностики сформованості індивідуального сценічного іміджу школярів умовах навчання естрадного співу……...137
Іригіна С., Шиліна А.
Українська пісенна спадщина як засіб розвитку національної самосвідомості здобувачів вищої освіти……..140
Дай Хуей, Кьон Н.
Сутність поняття «різностильові вокальні навички»……. 144
Барановський Ю.
Поліхудожня обізнаність як основа майстерності майбутнього артиста оркестру……..……..146
Чень Сяоюй, Кьон Н.
Сутність і структура вокально-стильової майстерності майбутніх викладачів України й Китаю……148
Грабовська А.
Особливості впливу національних меншин на хореографічне мистецтво Закарпаття та розвиток фольклору……149
Костенко Т.
Система роботи з розвитку творчого потенціалу вихованців в дитячому хореографічному колективі……156
Кочиашвілі А.
Музично-естетичний смак як важлива компонента у формуванні творчої особистості……...163
Балакан Д.
Значення мастерингу в музичному мистецтві……..165
Гукасян Л.
Особливості ритмічного устрою в жанрі босанова……..167
Го Шижун, Ніколаї, Г.
Стилізація як засіб сучасної інтерпретації традиційної китайської хореографії ……...……...168
Небещук Є.
Жанрові особливості балади……..……171
Добровольська, Р.
Ретроспективний аналіз музикотерапевтичної освіти в США……173
Dashkovskyi V.
Concert and performing activity as a condition for self-expression of future piano teachers……..…176

Якименко Ю.
Елементарне музикування та рух як ефективний шлях всебічного розвитку дитини……...178
Бегас Н.
Фольклорна спадщина Поділля зимової календарної обрядовості як основа національних мистецьких цінностей…….179
Барановська І.
Формування поліхудожньої обізнаності майбутніх учителів мистецтва…..183
Дікенштейн Ю.
Інноваційність культурного та комерційного впливу С. Вандера на музичну індустрію……..184
Коваль, Т., Граб О.
Мистецтво як інструмент збереження національної ідентичності в умовах безпекового середовища……..…187
Лі Сінь
Образність та музична стилістика вокальної творчості Роберта Шумана….188
Каменєва І.
Музикотерапія як засіб збереження психічного здоров'я дітей старшого дошкільного віку…….191
Нечіпоренко О.
Методи розвитку рефлексії у майбутніх керівників хореографічних колективів…….195
Лященко І.
Музична семіотика як методичний інноваційний напрям фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва……196
Дмитро Бідюк
Проблема формування готовності майбутніх педагогів-хореографів до управлінської діяльності…….198
Хуан Тайлун
Traditional string instruments in the musical culture of China…….199
Чжан Енсі
Хореографія як вид мистецтва і напрям здоров'язбережувальних технологій…….203
Герц, І., Лісовська Н.
Проблеми формування індивідуального стилю майбутнього хореографа-постановника……204
Bao Xiangqi, Herts I.
To the definition of the concept of «compositional design of dance production»……208
Чебаненко О., Клюєва С.
Інфантилізація в освіті: вплив технологій та масової культури на розвиток особистості……..….211

Liu Yuying, Herts I.
Genre and style specificity of dunhuang dances……...216
У Сянлі, Клюєва С.
Особливості формування мотивації до виконання старовинної музики майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки……219
Xu Qihui, Herts I.
To the discovery of the essence of the phenomenon «chinese classical dance»….....221
Wu Mengen, Rebrova G.
Vocal culture of future music teachers in the competence paradigm……224
Суй Цинцин
Інноваційна компетентність майбутніх учителів музичного мистецтва як професійна якість……230
By Сяотун
Вплив вибору фортепіанного репертуару на розвиток музичних здібностей та творчого самовираження……232
Чжан Шуай, Вороновська О.
Новаторська трактовка баритону як універсального співочого голосу в операх Дж. Россіні……..…….235
Qiao Chengyu, Batiuk, N.
Main stages of preparing future vocal teachers for artistic and performance interpretation of folk songs……238
Chernomorets M., Novska O.
The development of artistic and communicative skills in future music arts teachers……..243
Chen Yanyan, Novska O.
Performative will as the foundation of a choral conductor's professional mastery……..244
Peng Yanyun, Iryhina S.
Enhancing the methodological competence of future bachelors in music arts through mastering vocal works…….246
Wang Yu, Bilova N.
Preparing future piano teachers for the use of innovative technologies in working with art school students…….248
Wang Zhiyu, Lynenko A.
The development of creative abilities in future bachelors of music arts through guitar training……251
Wang Xinyu, Bilova N.
The development of imaginative thinking in future piano teachers…… 253
Xu Su, Batiuk N.

Application of project-based technologies in preparing future choreographers for staging activities……..……..254
Назарова Т.
Традиції та інновації в процесі розбору двоголосних інвенцій Й. С. Баха на уроках фортепіано: від аналізу до виконання……...258
Ye Han, Batiuk N.
Artistic-imaginative thinking of future choreographers as a foundation for creating vivid dance images……260
Wang Shengqi, Batiuk N.,
Pedagogical conditions for preparing future music teachers to cultivate students' artistic perception of national musical art…….264
Бойко, В.
Музично-дидактична гра як засіб організації практичної роботи на уроках мистецтва у початковій школі……268
Li Peiying, Volkova Y.
To the definition of «dance improvisation»……. 272
Pan Junyu, Volkova Y.
To determine the specifics of stage ballroom dances……275
Pan Siao, Ashykhmina N.
Methodical aspects of the formation of musical and performing competence of future vocal teachers……..278
Калюжна, О., Мельниченко В.
Музично-теоретична підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання……280
Мельниченко В., Арутюнян Г.
Музично-творчі вміння майбутніх бакалаврів музичного мистецтва: сутність поняття……..281
Li Taoran
The role of communicative abilities in ensemble performance……283
Xin Lin
Interpretive experience as the foundation of professional training for future piano teachers……..285
Huang Yanfen
The development of accompanist skills in future bachelors of music arts……287
Yao Xinhan
The development of timbre-dynamic perceptions in future bachelors of music arts through the study of piano works……..289
Yao Zhaozi
The development of emotional intelligence in future bachelors of music arts through vocal training……291
Чжан Ке, Горожанкіна О.

Роль педагогічної практики у формуванні методичної компетентності майбутніх викладачів фортепіано……..293
Ralo G., Nikolai H.
Formation of a musician's technical skills in the process of instrumental performance training…….296
Лю Вей
Самореалізація творчої особистості в мистецтві танцю……..301
Ма Яньсян
Підготовка майбутніх бакалаврів-хореографів до постановочної роботи… 303
Розуменко К. , Клюєва С.
Впровадження та застосування інноваційних методів викладання на уроках естрадного вокалу…….. 306
Ян Цзе, Якуба Ю.
Соціокультурний досвід танцівника……..311
Ян Хуейін, Якуба Ю.
Класичний танець як засіб естетичного виховання танцівника……..314
Yin Congcong
To the problem of the development of the pianist's artistic thinking as the basis of performing culture…….....316
Li Longjie, Hrinchenko A.
The role of associative thinking in the process of learning to play the piano…...319
Mamykina, A.
To the problem of performance and interpretation process of a pianist…….....322
Tian Yili, Hrinchenko A.
Specific development of ensemble skills of future piano teachers……325
Chen Yilin, Hrinchenko A.
Improving artistic and technical skills of future piano teachers……328
Чень Цзюнчжу, Реброва, О.
Методологія художньо-творчого втілення вокального образу в освітньому процесу…….331
Сун Юй, Толстова, Н.
Проблеми виконавського артистизму у вокальнійпідготовці майбутніх бакалаврів музичного мистецтва……...334
Чжан Юй, Толстова, Н.
Проблеми вокально-концертного виконавства в працях українських митців і науковців……..336
Kliuieva, S.
Prospects for the development of electronic musical instruments……338
Zhai Xiaohao, Kliuieva, S.
Artistic-aesthetic taste as the foundation of performence culture…….342
Zhang Saizhen. The concept of «psycho-emotional stability of a singer» in scientific discourse……345
Di Tianchao Prospects for the development of the use of percussion instruments in musical education……..348

Li Hongyan Theoretical foundations of distance learning for a basic musical instrument……350