

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДНРЖАВНИЙ 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.)**

**2 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.2. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2024. — 133 с.

Рекомендовано до друку вченою Факультету музичної та хореографічної освіти ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Протокол № 4 від 18.11. 2024 р.

Рецензенти:

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

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

Матеріали і тези друкуються в авторській редакції

Технічний редактор

Г.О. Реброва

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

**Yang HANRI,**  
 PhD student  
 South Ukrainian National Pedagogical  
 University named after K.D. Ushynsky  
 ORCID ID 0000-0002-4739-0187

**Inha KHMELEVSKA,**  
 Candidate of Pedagogical Sciences  
 South Ukrainian National Pedagogical  
 University named after K.D. Ushynsky  
 ORCID ID 0000-0001-9129-2173

## **METHODS OF DIAGNOSING THE FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS IN HIGHER MUSIC EDUCATION**

*The article examines the diagnostic methods used to assess the formation of professional skills of higher music education students, emphasising the effectiveness of questionnaires as a method of quantitative assessment of performance reflection, observation checklists and content analysis to evaluate performances, as well as expert assessments using rubrics to monitor progress in the formation of professional skills. It was determined that diagnostics using these methods provides a comprehensive framework for the study of competencies, facilitating the development of musicianship and ensuring that educational strategies meet the needs of students.*

**Key words:** *diagnostics of professional skills, higher music education, music-performing skills, competences, assessment methods.*

## **МЕТОДИ ДІАГНОСТИКИ СФОРМОВАНOSTI ПРОФЕСІЙНИХ УМІНЬ У ВИЩІЙ МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ**

*У статті розглянуто діагностичні методи, що застосовуються задля оцінювання сформованості професійних умінь здобувачів вищої музичної освіти. Підкреслюється ефективність анкет як методу кількісного оцінювання виконавської рефлексії, контрольних списків спостереження та контент-аналізу для оцінювання виступів, а також, експертного оцінювання з використанням рубрикативів для моніторингу прогресу у формуванні професійних умінь. Визначено, що діагностика з використанням цих методів створює комплексне підґрунтя для дослідження компетентностей, сприяючи розвитку музичної майстерності та забезпечуючи відповідність освітніх стратегій потребам студентів.*

**Ключові слова:** *діагностика професійних умінь, вища музична освіта, музично-виконавські вміння, компетентності, методи оцінювання.*

Effective diagnostics of the formation of professional skills in higher music education requires the use of diagnostic methods that take into account the specifics of the music-educational process. One of the most common diagnostic methods is questionnaires. Questionnaires are a common tool for assessing students' self-

perceptions and experiences in music education. For example, Hipona's study used a structured questionnaire to assess music performance skills among students, which revealed their knowledge and technical ability M. Hipona (2023). This method allows educators to collect quantitative data on students' competencies that can be analysed to identify areas for improvement. Similarly, the use of checklists in observational assessment can provide a systematic approach to assessing student performance in real time, allowing for immediate feedback and targeted interventions.

Content analysis is another valuable diagnostic method, particularly for understanding the qualitative aspects of music education. Lamont's research employed qualitative content analysis to explore the emotional and engagement levels of students during music performances (Lamont, 2012). This approach enables educators to categorize and interpret the nuances of student experiences, which can inform instructional strategies and curricular adjustments. The findings from such analyses can be pivotal in shaping a more responsive and engaging music education environment.

Expert assessments, including the use of scoring rubrics, are critical for providing structured evaluations of student performance. Pellegrino et al. discussed various assessment tools, such as rating scales and rubrics, that are commonly employed in performance-based music classes (Pellegrino et al., 2015). These tools not only facilitate objective evaluations but also help in documenting student progress over time. The use of rubrics allows for clear criteria to be established, ensuring that students understand the expectations and can self-assess their growth in specific areas of musicianship.

Moreover, the integration of video analysis through coding schemes has emerged as a modern diagnostic method in music education. This technique allows for a detailed examination of student performances, capturing both technical execution and expressive qualities. Although the reference W. Yinuo (2023) discusses the importance of music education psychology, it does not specifically address video analysis or coding schemes, so it has been removed.

In conclusion, the combination of questionnaires, content analysis, and expert assessments provides a comprehensive framework for diagnosing the formation of professional skills in higher music education. Each method contributes to a holistic understanding of student competencies, enabling educators to foster an environment that supports continuous growth and development in music performance and education.

## References

- Hipona, M. (2023). Assessment of the music performance skills of the nlpsc bcaed students. *International Journal of Research Studies in Education*, 12(9). <https://doi.org/10.5861/ijrse.2023.70>
- Lamont, A. (2012). Emotion, engagement and meaning in strong experiences of music performance. *Psychology of Music*, 40(5), 574-594. <https://doi.org/10.1177/0305735612448510>

- Pellegrino, K., Conway, C., & Russell, J. (2015). Assessment in performance-based secondary music classes. *Music Educators Journal*, 102(1), 48-55. <https://doi.org/10.1177/0027432115590183>
- Yinuo, W. (2023). The importance of music education psychology for improving music performance skills. *Applied & Educational Psychology*, 4(7). <https://doi.org/10.23977/apper.2023.040705>

**Ван Цзябінь,**

здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»  
ORCID ID 0009-0001-4975-1011

Науковий керівник Микола ФЕДОРЕЦЬ

кандидат педагогічних наук  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

## **МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА**

Музично-естетичне виховання школярів набуває особливої актуальності в контексті нового соціально-культурного середовища, як наслідку встановлення інформаційного суспільства. Учені трактують феномен інформаційного (постіндустріального, постмодерного) суспільства у вигляді чергової стадії суспільного розвитку, яка прийшла на зміну індустріальному суспільству. Для цієї стадії «характерні посилення чинника знань, інформації, використання відновлюваних джерел енергії, опікування захистом довкілля тощо» (Паранюк, 2020). Швидкий розвиток технологій, інформаційні переваги та зміна цінностей суттєво впливають на сприйняття музики молодим поколінням. Тому, завдання сучасної музичної педагогіки, зокрема загальної музичної освіти в закладах загальної середньої освіти (ЗСО), полягає не лише у передачі музичних знань та вмінь, а й у формуванні музично-естетичної культури, яка дозволить учням розуміти культурну картину світу, орієнтуватися у різноманітні музичних жанрів та стилів, критично оцінювати музичний потік, що супроводжує їх з народження, а також розвивати власний художньо-творчий потенціал.

Аналіз наукового дискурсу показує, що до проблем, пов'язаних з формуванням музично-естетичної культури зверталися відомі філософи, соціологи, культурологи, психологи та педагоги: М. Коган, Л. Масол, Н. Миропольська, О. Лобова, М. Пирогов, О. Реброва, О. Ростовський, О. Сбітнева, В. Сухомлинський, Г. Тарасов, К. Ушинський, С. Шип та ін. Але, незважаючи на пильну увагу науковців до означеної проблеми, «можна

стверджувати, що формування музично-естетичної культури особистості є актуальним і не остаточно вирішеним питанням» (Сбітнева, 2003). Йдеться, перш за все, про радикальні зміни в світовому музичному ландшафті, що обумовлені викликами нового соціально-культурного середовища (Го Цзюнь, 2023, с. 30). До таких викликів в контексті музично-естетичного виховання сучасних школярів, на наш погляд, можна відзначити наступні:

- інформаційне перевантаження: сучасні школярі мають доступ до величезної кількості музичної інформації, часто низької якості, що ускладнює формування в них критичного мислення та музично-естетичного смаку;
- зміна життєвих цінностей: більшість сучасної молоді орієнтована на індивідуалізм, споживацтво та досягнення швидких результатів, що негативно впливає на мотивацію, зокрема й до систематичних занять музикою;
- конкуренція з іншими видами дозвілля, зокрема комп'ютерними іграми, соціальними мережами та іншими видами розваг, які відволікають увагу молоді від серйозних занять музикою;
- зміна ролі музичного мистецтва в суспільстві: музика все частіше використовується як розважальний фон, що призводить до збіднення музичної культури.

У зв'язку з означеними культурно-соціальними змінами та викликами, на думку М. Федорця оновилися та актуалізувалися цілі музично-естетичного виховання дітей та підлітків в процесі загальної музичної освіти, яка має бути основою для формування музично-естетичної культури. Йдеться про:

- розвиток творчих, зокрема музичних та музично-естетичних здібностей школярів: почуття ритму, різних напрямків музичного слуху, музичної пам'яті, вміння аналізувати та оцінювати музичні твори, рухатися під музику тощо;
- створення умов для самовираження через музику; розвиток навичок сприйняття, художньої оцінки музичних творів, а також умінь виконувати та створювати музику, зокрема за допомогою сучасних цифрових технологій (Федорець, 2022, с. 6);
- здійснення багаторічного безперервного процесу музично-естетичного виховання та успішної соціалізація особистості на цієї основі; набуття вміння спілкуватися за допомогою музики, співпрацювати в творчих колективах тощо;
- набуття критичного мислення, вишуканого музично-естетичного смаку, накопичення достатнього музично-естетичного досвіду з метою

формування вміння розрізняти високе і низьке в музиці, розвитку почуття прекрасного як у мистецтві, так й в навколишньому середовищі (Там само).

Основною музичного навчання та музично-естетичного виховання сучасних дітей та підлітків має бути створення в закладах ЗСО певних педагогічних умов (Го Цзюнь, 2023, с. 32), серед яких, зазначимо:

- активізацію творчо-пізнавальної діяльності учнів; створення ситуації успішності, як уроках, так й під час позаурочної роботи; застосування активних та інтерактивних методів навчання; розробка та реалізація художньо-творчих проєктів;
- розвиток творчих здібностей та креативності, зокрема створення умов для оригінальної інтерпретації музичних творів, імпровізації, музичного експериментування, створення власних творів тощо;
- обізнаність в сфері національної та світової музики, зокрема ознайомлення з різноманітними музичними стилями і жанрами, організація музичних конкурсів, фестивалів, подорожей; відвідування концертно-театральних установ тощо (Го Цзюнь, 2023, сс. 73-74);
- системне використання інноваційних педагогічних технологій, зокрема технологій мистецької інноватики (мультимедійних, імерсивних технологій, комп'ютерних програм для обробки та створення музики, інтернет-ресурсів для пошуку музичної інформації тощо) (Федорець, 2022, с. 8);
- міжпредметна інтеграція: поєднання музики з іншими навчальними предметами, зокрема з літературою, історією, образотворчим мистецтвом, фізичною культурою тощо (Го Цзюнь, 2023, с. 100).

Отже, музично-естетичне виховання школярів в умовах інформаційного суспільства є складним і багатограним процесом. Для його ефективної реалізації необхідно створювати спеціальні педагогічні умови, постійно оновлювати зміст і методи навчання, враховувати вікові та індивідуальні особливості кожного учня, а також системно та правильно використовувати продуктивні технології мистецької інноватики. Такий підхід допоможе сформувати у молоді достатню музично-естетичну культуру, яка дозволить їм повноцінно жити і творити в сучасному світі.

### Література

- Го Цзюнь. (2020). Формування музичної культури школярів в Україні та Китаї. Тези. *Збірник матеріалів II Міжнародної науково-практичної конференції ШМ ім. Гілельса*. сс. 65-70. Одеса.

- Сбітнева, О. (2003). Формування музично-естетичної культури молодших школярів. *Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки*, (11 (1)), 196-201. <http://dspace.luguniv.edu.ua>
- Паранюк, М. (2020). Концепція постіндустріального суспільства. URL: <https://naurok.com.ua/prezentaciya-koncepciya-postindustrialnogo-suspilstva-204264.html>
- Федорець М. (2022). Музично-естетичне виховання сучасних школярів у ЗЗСО. *Інноваційна Педагогіка*, (46), 220-224. <http://www.innovpedagogy.od.ua/vip46>
- Федорець М., Ван Цзябін. (2024). Формування музично-естетичної культури підлітків засобами оперної музики. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, (1-2), 135-136. <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/04/федорець.pdf>
- Федорець М., Чжан Фан. (2024). Формування музичної культури школярів в умовах інформаційного суспільства як педагогічна проблема. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 3(117), 272-28. <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/06/Федорець.pdf>

**Чжан ФАН**

здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»  
ORCID ID 0009-0002-3234-3238

Науковий керівник Микола ФЕДОРЕЦЬ  
кандидат педагогічних наук  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

## **ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОЇ КУЛЬТУРИ ЛЮДИНИ В УМОВАХ ЗМІНИ СВІТОВОГО СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ**

Формування вокально-естрадної культури сучасної людини в умовах зміни соціально-культурного середовища та поглиблення глобалізаційних процесів на думку багатьох науковців різних країн є надзвичайно актуальним питанням в процесі оновлення всесвітнього культурного простору. Бурхливий розвиток інноваційних технологій, зміна світового музичного ландшафту, цифрова трансформація музичної освіти, зокрема вокального та вокально-естрадного виконавства, глобалізація музичних стилів та жанрів, а також необмежена доступність величезного обсягу музики, особливо легкої – естрадної та джазової музики завдяки інтернету та соціальним мережам, створюють нові виклики для традиційної вокальної педагогіки. Спостереження та опитування доводять, що

величезної популярності вокально-естрадної музики в нинішньому світі сприяють, що найменше, дві обставини. Розглянемо їх детальніше.

По перше, є багато людей, які здобули професійну освіту в різноманітних галузях, не пов'язаних з мистецтвом, але з часом відчули потребу в «спілкуванні» з музикою. Вони бажають отримати певні знання й уміння в сфері музичного мистецтва та прагнуть до практичного музикування – сприйняття, виконання та навіть створення музики. Частіше йдеться про бажання людей оволодіти мистецтвом співу. Вокал, зокрема, естрадний вокал, у наш час по-праву вважається найбільш поширеним у світі видом музикування, як для професійних артистів, так й для аматорів. Цей напрямок не потребує значного матеріального забезпечення у вигляді коштовних музичних інструментів, спеціального обладнання тощо. Зауважимо також, що багаторічна практика закладів загальної середньої освіти багатьох країн світу, представлена в міжнародному науковому дискурсі, доводить, «що найбільш надійним, загальнодоступним та багаторічно перевіреним способом формування музичної культури дітей та підлітків є навчання їх співу (Федорець, Чжан Фан, 2024, с. 276). Сучасні науковці підтверджують, що володіння «вокальними навичками є самий простий і доступний шлях до найбільш демократичного виду активного музикування, що отримав величезну популярність у сучасній молоді» (Сюй Сінчжоу, 2023, с. 72). Опитування доводять, що велика кількість школярів України та Китаю в наш час «віддають перевагу вокальній музиці, ... мріють навчитися гарному співу» (Ден Юйжань, 2023, с. 5).

По-друге. Повсюдне поширення в світі естрадно-вокальної музики пов'язано також з поглибленням глобалізаційних процесів, що значної мірою полегшує взаємний обмін популярною музичною «продукцією» між країнами, регіонами та, навіть, континентами. У першу чергу, йдеться про естрадно-вокальні твори, розраховані «на невибагливий художній смак в силу доступності сприйняття через нехитру мелодію, танцювальний ритм, елементарну гармонійну основу, близьку ... тематику текстів» (Го Цзюнь, 2023, с. 132). Такі твори вокальної лірики – пісні, завдяки одноманітній ритмічній пульсації (beat) та простому, але романтичному змісту текстів, є більш доступними до сприйняття широкими верстами музичних аматорів різних країн – людьми, більшість з яких своєчасно (у шкільному віці) не отримали достатню музичну освіту, зокрема загальну музичну освіту, не до кінця зрозуміли справжню цінність художньої спадщини не тільки класичної та народної музики, але й естрадної музики, не мають достатньо розвинутого музично-естетичного смаку та критичного мислення.

В наш час, в умовах зміни соціально-культурного середовища та поглиблення глобалізаційних процесів, як діти, так і дорослі «отримали легкий,

швидкий та необмежений доступ до музичного контенту різноманітних жанрів і стилів, але далеко не завжди належної художньо-естетичної якості» (Чень Ханлей, 2024).

На наш погляд, означена обставина не найкращим чином впливає на формування високої вокально-естрадної культури сучасної людини. Тому, перед системою музичної освіти, особливо перед системою загальної музичної освіти та учителями музичного мистецтва стоїть складне завдання підвищення рівня означеної культури шкільної молоді завдяки створення відповідних педагогічних умов, пов'язаних з модернізацією мистецько-освітнього процесу, застосуванням більш продуктивних методик та технологій мистецької інноватики.

Варто зауважити, що проблема формування вокальної та вокально-естрадної культури як дітей, так й дорослих, не є новою в міжнародному науковому дискурсі. Їй присвячено велика кількість наукових та науково-методичних праць учених багатьох країн (І. Бобул, А. Бойко, А. Бойчук, А. Бондарчук, Л. Варнавська, М. Вікторова, Б. Гаврик, Є. Джулай, Н. Дрожжина, О. Зав'ялова, Т. Каблова, Т. Кулага, О. Мамікіна, С. Манько, В. Никитин, Н. Оніщук, Л. Остапенко, В. Романуцький, Н. Сегеда, В. Сергєєва, О. Сметана, Сюй Сінчжоу, В. Ткаченко, Чень Ханлей, Чжан Фан, Л. Чорна, О. Яненко та ін.). Але, у зв'язку зі швидкими змінами світового соціально-культурного середовища, поглибленням глобалізаційних процесів та формуванням нового музичного ландшафту, означена тема потребує постійного дослідження, вивчення позитивного міжнародного досвіду, а також розробки та оприлюднення на цієї основі продуктивних інноваційних методик та відповідних музично-педагогічних технологій.

### Література

- Го Цзюнь. (2023) Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до формування культурної компетентності школярів засобами інноваційних мистецьких технологій. (Дис. д-ра філософ. PhD), ПНПУ імені К.Д. Ушинського, Одеса. <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17891/3/Go.pdf>
- Ден Юйжань. (2023). Педагогічні умови вокально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва з КНР в українських університетах. (Кваліф. роб. магістр.), ПНПУ імені К. Д. Ушинського. Одеса.
- Сюй Сінчжоу. (2023). *Формування художньо-естетичного досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки.* (Дис. д-ра філософ. PhD), ПНПУ імені К.Д. Ушинського, Одеса. <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/17368/1/Xu%20Xingzhou.pdf>
- Федорець, М., Чжан Фан. (2023). Розвиток й інтеграція класичного та естрадного вокалу в Китаї. *Матер. V Міжд. конф. «Культура, освіта, творчість,*

світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство», (сс. 176-182).  
Одеса.

Чень Ханлей. (2024). Формування музично-естетичної культури учнів мистецьких шкіл в процесі вокально-хорової підготовки. (Кваліф. роб. магістр.), ПНПУ імені К. Д. Ушинського. Одеса.

**Бянь НАНЬНАНЬ**

здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

### 浅析如何消除舞台歌唱中的紧张心理

**摘要:** 舞台歌唱不仅是内心情感的表达,技巧的表现,更重要的是在舞台上如何自如的演唱,做到演唱水平的真实发挥。本文主要分析演唱者在舞台上的紧张心理和演唱中应当注意的问题及消除紧张的办法。

**关键词:** 歌唱、紧张、情绪、心理、声乐表演自我调节的方法和手段

### МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ В УМОВАХ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУ

**Анотація.** Охарактеризовано сценічний спів, який є не тільки вираженням внутрішніх емоцій за допомогою виконавських навичок, але й здатністю вільно співати в концертних умовах на високому рівні вокально-виконавської саморегуляції. Із позицій психології висвітлено причини нервозності співака на сцені. Запропоновано методи і засоби усунення напруги в екстремальних умовах концертного виступу.

**Ключові слова:** спів, напруга, емоції, психологія, методи і засоби вокально-виконавської саморегуляції.

歌唱是人类情感高度概括的一种表现形式,通过独特的心理活动,把内心的体验用音乐语言 传达给观众。紧张心理会影响歌唱者真实水平的发挥,所以具备良好的心理素质至关重要。对于这一现象来分析,演唱者怎样在舞台上具有良好的状态和自然的声音。

1 在平常的训练中建立自信

从两个方面来分析。

1.1 演唱者的自我评价

一类学生具备强烈的自信心,且对自己有正确的评价,认真对待在学习和演出中出现的不足之处,对成功充满自信,这类学生成功率较高。另一类人在心理上人为地将自身能力降低至可以达到的程度以下,对高难度的技能望而生畏,又想追求完美。事实上在实践过程中学生通过声乐课的学习已掌握了一

定的歌唱技能或具备了较强的歌唱能力，但由于不正确的自我评价在实际演唱中表现失常，导致学习和演出效果不尽人意，严重挫伤了自信心，并影响了以后的学习和实践。所以，使学生正确地评价自我，注重培养健康良好的心态至关重要。演唱者在演出现场是一次性完成作品，由于这种艺术形式风险性很强，便要求演唱者以健康的心理素质来完成。

## 1.2 教师对学生的影响

教师在教学中,应按学生的实际情况对学生进行鼓励和心理交流。对不能正确的自我评价和自信心缺乏的学生应及时的进行鼓励,使学生意识到自己处于一种被信任的学习氛围。这种宽松的教学环境有利于学生克服紧张的心理压力。教师对学生的引导是增进学生身心健康的一个重要形成过程,学生会在引导下逐步建立自信。

## 2 加强在台下的训练

### 2.1 很少登台的演唱者很容易紧张

通常我们把在舞台演唱中出现紧张的心理现象称为“怯场”，正是由于“怯场”心理影响了正常的情绪。造成紧张心理的原因大致有以下几点。

(1)在学习歌唱的过程中，声音技巧掌握不娴熟，正确的歌唱呼吸还没有很好的建立起来，歌唱的基本功还不到位。

(2)当歌唱的基本状态已初步具备，要在歌曲演唱中加以情感的发挥，借助表演来带动演唱情绪时,但由于没有进行眼、手、身、步、法的表演训练。

(3)在平常的歌唱学习中，只注重声音技巧，忽视对音乐完整性的要求,演唱者对演唱的内容缺乏仔细的分析和研究，根本无法让思维连贯起来，更谈不上全身心投入，这些都是造成演唱中紧张的原因。

针对以上几点，学生自己课下要努力，熟练的掌握技巧，完整的把握作品，熟知歌曲的内涵，对歌曲进行二度创作，并进行表演训练。

### 2.2 经常登台的演唱者，参加各种比赛的演唱者也会有紧张情绪

(1)因身体不适，但又必须登台演唱的演唱者。由于生理上的原因，担心在演唱中不能正常发挥。

(2)很久没有登台，突然上台演唱，心里又不适应感，对舞台有点陌生，自信心暂时缺乏。

(3)参加重要演出或重大比赛，内心期望值太高，无形中产生紧张感，影响了演唱水平的正常发挥。

这三种导致紧张的原因虽然不会从根本上影响歌曲的发挥，但应当引起重视。

通过对比分析，两者之间的差别在经验的积累，只要多实践，多分析，并在声乐学习过程中注意学习方法，“怯场”现象就会加以克服。

### 3 在学习中注意分析、体会

#### 3.1 对歌曲进行二度创作

从声乐学习的开始，就要注意培养对音乐语言的分析研究即对演唱曲目进行二度创作。首先出发点是对乐谱进行认真的研读和准确的解释，以此作为表演再创造的依据。从每一个乐句加以分析，揣摩，根据歌曲所要求的情绪来处理渐强、渐弱、渐漫、渐快等，准确的表达歌曲的内容。一切通过理性的意识所获得的东西，只有通过转化成内心的情感，才能通过艺术语言获得自然的流露。

#### 3.2 演唱做到听觉和视觉的和谐统一

声乐演唱是听觉和视觉和谐统一的艺术表现形式。音乐听觉和音乐视觉是通过音乐听觉表象和音乐视觉表象来进行的。听觉表象是实现技巧技能的依据，要先获得美妙的声音，首先须在头脑中建立起一个声音表象，然后，心理意识按照表象对发生器官发出指令。视觉表象是依赖演唱者的视觉经验和生活经验而产生的。它通过眼睛去认知所留下的形象。歌唱者要通过不懈的努力和非常专业化的训练才能做到的。

#### 3.3 对歌曲的分析理解

演唱歌曲前，作好对歌曲的分析理解的工作。分析歌曲首先要了解音乐的艺术特征。（1）连贯性，全曲有一种一气呵成的精神，各个段落关系在一起。（2）其次是“主题”或“动机”，不论什么曲子都有一个主题，忠实而明白地表白出来。（3）然后是音乐的“戏剧性”，这种抽象的性质，予音乐以灵魂。

### 4 对于紧张的应急办法

#### 4.1 深呼吸法

即演唱者进行自我意识的调控。在演唱前做三四次深呼吸，使腹部肌肉群处于放松状态，以缓解自己的紧张心理。

#### 4.2 暗示法

即进行一种理智调控。当演唱者紧张过度时，一定要先进行意志控制，鼓励自己，在心里对自己说：“你能行！没什么好紧张的”。

#### 4.3 转移法

即转移调控，有意识的把紧张的情绪转移到另外的地方去。音乐前奏开始时，内心跟着伴奏唱，进入音乐中去，想歌曲的内容和要表达的人物、心情、歌词，脑子随着歌词设想歌曲中的情景画面，就像你眼前展现一幕幕真实的场景。

以上是调整演唱者紧张心理的可行性办法。但也是治标行为，最根本的控制方法还是在于平时的内在修养和积累，尤其在上台之前的充分准备。舞台演唱是个人基本功的最好检验，也是对意志行为控制的一种锻炼。

### 5 结语

任何原因引起的“怯场”都将影响演唱的质量，必须总结教训，及时克服。有句老话：“艺高人胆大，胆大人艺高”，这是治疗“怯场”的良方。平时也要注意培养乐观积极的健康心态，消除杂念，克服自卑、自抑的心理，形成良好的心理。这样，即使出现失误，平和的心态也会助你从容应变。总之，歌手必须更好地运用科学的方法，尊重科学地为歌唱服务，才能在演唱会表演中达到声乐自我调节的最高境界。

### 参考文献

- [1] 邹长海.声乐艺术心理学[M].北京：人民音乐出版社，2000（8）.
- [2] 金元蒲，满兴远.文艺心理学[M].北京：人民音乐出版社，2003(9).
- [3] 彭佳莉.嗓音的科学训练与保健[M].上海：上海音乐出版社，2004（10）.
- [4] 邹本初.沈湘声乐教学艺术[M].上海：上海音乐出版社，1998.

**Ван СІНЬ**

здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

### **МУЗИЧНО-СТИЛЬОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ**

Сучасна освітня система вимагає вдосконалення та розробки нових методів викладання в школах мистецтв. Особливу важливість сьогодні набувають такі підходи, які не лише передають учням знання, вміння та навички, але й сприяють глибшому усвідомленню навчального матеріалу. Процес сприйняття мистецьких, зокрема музичних, феноменів має свої особливості. Музичні звукові образи відрізняються багатшаровістю, варіативністю та мінливістю, що робить їх усвідомлення складним процесом для учнів шкіл мистецтв. У зв'язку з цим в мистецькій педагогіці виникає потреба в розробці методик, які допоможуть учням досягти комплексного і точного розуміння музичних явищ, особливо через розвиток музично-стильової компетентності.

Формування музично-стильової компетентності учнів шкіл мистецтв має свою неповторну специфіку. Осягнення музичних явищ крізь призму стилістичних особливостей підпорядковується певним загальним принципам, дотримання яких сприяє підвищенню результативності художньо-пізнавальної

діяльності дітей і розвитку їхнього творчого мислення. Учні, які вміють аналізувати та інтерпретувати музичні твори з позиції стилю, здатні створювати нові, оригінальні трактування, демонструючи глибше розуміння музичної спадщини.

Музичний стиль можна розглядати як складну багат шарову систему, що поєднує художнє мислення індивіда з різноманітними музичними засобами виразності. Він формується під впливом як соціально-історичних обставин, так і індивідуальних психологічних факторів, що дозволяє втілити ідейно-образний зміст музичного твору.

У нашому дослідженні компетентність трактується як сукупність знань, умінь і навичок, що відображають рівень розвитку здатності сприймати музику різних стилів, розпізнавати їх характерні ознаки, а також здійснювати слуховий контроль та оцінювати втілення стильових особливостей у виконавській, композиторській чи слухацькій діяльності.

Музично-стильовою компетентністю учнів мистецьких шкіл є інтегративна якість, що характеризує набуті знання, вміння і навички щодо сприйняття, розуміння та втілення стильових особливостей музичних творів (Ашихміна, Ван Сінь, 2024, с. 13).

Ця компетентність формується протягом усього періоду навчання в мистецькій школі та є результатом комплексної роботи викладачів й учнів. Її формування спонукає дітей до творчого самовираження та сприяє не лише розвитку в них музичних здібностей, а й загальному художньо-естетичному вихованню.

У рамках художньо-естетичного виховання музично-стильова компетентність відіграє ключову роль, оскільки саме через опанування стилістичних особливостей музичних творів різних епох і жанрів учні розвивають здатність до сприйняття й оцінки художніх творів. Такий підхід дозволяє виховати в них художньо-естетичний смак, «чутливість» до культурної спадщини та здатність до глибшого пізнання мистецьких явищ.

Музично-стильова компетентність стає основою для розуміння зв'язку між музикою та іншими видами мистецтва, а також між особистими художньо-естетичними вподобаннями і загальнолюдськими цінностями, що робить цей процес невід'ємною складовою цілісного художньо-естетичного виховання учнів.

### Література

Ашихміна, Н., Ван Сінь. (2024). Музично-стильова компетентність учнів мистецьких шкіл: сутність поняття. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 2(5), 11-14. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.2>

**Дай ХУЕЙ**

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

**Наталія КЬОН**

кандидат педагогічних наук, професор  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»  
ORCID ID 0000-0002-8229-502X

## **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 напрямку 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 сучасній 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:

- Дрожжина, Н. (2008). *Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради*. (Дис. канд. мистецтвознавства). Держ. Ун-т Мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків.
- Кьон, Н., Бітько Н. (2018). Удосконалення орієнтації магістрантів у різних вокально-виконавських стилях. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського*, 3(122), 70-76.
- Лотман, Р. (2013). Особливості вокальної підготовки майбутніх учителів музики в різних співацьких манерах. *Збірник наукових праць звітно-наукової конференції викладачів університету за 2012 рік* (сс. 69-71). Київ.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова.

Ден СІУОЄ

здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

## ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-СУБ'ЄКТНОЇ ПОЗИЦІЇ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Сьогоднішні студенти мають унікальну можливість розвивати свої творчі потенціали, вдосконалювати виконавську майстерність та опанувати глибокі теоретичні знання. Широкий спектр спеціалізацій – від виконавства до музикознавства – відкриває перед ними двері до різноманітних кар'єрних траєкторій. Однак, за цими можливостями виникає важливе питання: як сформувані в майбутніх магістрів музичного мистецтва таку суб'єктність, яка дозволить їм не просто адаптуватися до мінливого світу, а й активно його творити?

Сучасний магістр музичного мистецтва – це не лише виконавець або композитор, а й дослідник, викладач, менеджер. Він повинен бути готовий до

міждисциплінарної співпраці, постійного навчання та професійного вдосконалення.

Професійно-суб'єктною позицією майбутніх магістрів музичного мистецтва є індивідуальна інтегральна характеристика особистості, яка зумовлює визначення системи ціннісних пріоритетів особистісного та професійного самоусвідомлення й саморозвитку в процесі виконавсько-інструментальної діяльності, що проявляється в проєктуванні індивідуальних стратегій реалізації професійного ціле покладання (Ашихміна, Ден Сіює, 2023, с. 8).

Вважаємо, що педагогічними принципами, які сприятимуть формуванню професійно-суб'єктної позиції майбутніх магістрів музичного мистецтва в процесі виконавсько-інструментальної підготовки є:

- **принцип суб'єктності та індивідуальності** (сприяє розвитку самостійного мислення, індивідуальних стратегій та особистісного потенціалу студентів);
- **принцип міждисциплінарності** (заохочує студентів до розширення меж своїх знань та навичок, залучаючи до співпраці з іншими сферами мистецтва);
- **принцип рефлексії та критичного мислення** (підтримує здатність студентів до аналізу власних дій та результатів, критичного переосмислення досвіду та відкритості до нового, що забезпечує адаптацію до змін);
- **принцип інтеграції теорії і практики** (орієнтує на гармонійне поєднання теоретичних знань і практичних навичок, сприяючи глибшому розумінню музичного мистецтва і підвищенню рівня виконавської майстерності).

Отже, формування професійно-суб'єктної позиції майбутніх магістрів музичного мистецтва в процесі виконавсько-інструментальної підготовки потребує впровадження комплексної системи педагогічних принципів, що стане запорукою їх успішного професійного розвитку.

Важливо забезпечити розвиток самостійного мислення та творчого потенціалу студентів, що сприятиме їхньому успішному становленню як професіоналів. Акцент на міждисциплінарності дозволяє їм інтегрувати знання з різних сфер, що розширює їхні можливості для творчої діяльності. Рефлексія і критичне мислення є необхідними для самоаналізу та адаптації до змін у професійній сфері, що забезпечує їхнє постійне вдосконалення. Гармонійне поєднання теоретичних знань і практичних навичок підвищує виконавську майстерність і глибше розуміння музичного мистецтва. У результаті, реалізація цих аспектів сприяє підготовці конкурентоспроможних фахівців, здатних досягати високих результатів.

### Література:

Ашихміна, Н., Ден Сіює. (2023). Професійно-суб'єктна позиція майбутніх магістрів музичного мистецтва: сутність поняття. *Південноукраїнські мистецькі студії*. (2), 5-8.

**Di TIANCHAO**

PhD student

Department of Music Art and Choreography

South Ukrainian National Pedagogical

University named after K.D. Ushynsky

ORCID ID 0009-0008-1946-8056

## 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).

### **References**

Montagu, J. (2002). *Timpani and Percussion*. New Haven: Yale University Press.  
<https://bit.ly/4b4y3A6>

Nettl, B. (2005). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-One Issues and Concepts*. Urbana: University of Illinois Press. <https://bit.ly/4gPHXqJ>

**Yin CONGCONG**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

Scientific supervisor Olena REBROVA,  
Doctor Of Pedagogical Sciences, Professor  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

## **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 різня 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. Shchedrolozeva) 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.

### References

- Dansia, L. (2013). Improving the performance culture of a student-pianist in the process of concert activity. *Problems of modern teacher training*, 8(1), 186-190.
- Kovalenko, A. (2024). The formation of imaginative thinking in the educational process of training instrumental musicians. *International Science Journal of Education & Linguistics*, 3(3), 30-37.
- 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*, 12, 77-81.
- 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. (PhD thesis), SDPU named after A.S. Makarenko, Sumy, Ukraine
- 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.
- Zhukovska, T.I. (2015). Performing culture in the field of modern Ukrainian art studies. *Culture and modernity*, (2), 141-146.

**Н. КОРНЯК,**  
здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
Український державний університет  
імені Михайла Драгоманова

## **ПРОСВІТНИЦЬКІ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ**

Термін «Просвітництво» позначає культурну течію в Європі XVII–XVIII століть. У ширшому сенсі це – епоха європейської культури між бароко та романтизмом. Незалежно від національних особливостей. Просвітництво має характерні риси: демократичність, що передбачає доступ до знань для широких верств суспільства; раціоналізм, або віру в силу людського розуму; історичний оптимізм, що спирається на переконання в прогресі науки й суспільства та в існуванні єдиної мети розвитку історії.

Зауважимо, що у цей період (XVII–XVIII століття) поширюються індивідуальні й суспільні процеси духовного визволення, що ґрунтуються на критичному мисленні й відкиданні впливу авторитетів. Спроби визначити основний зміст Просвітництва з'явилися вже у XVIII столітті, зокрема у Вольтера та Й.-Г. Гердера, але остаточно його концепцію підтримав і сформулював І. Кант у статті «Що таке Просвітництво?».

Поняття «Просвітництво» відображає загальний процес, що охопив низку європейських країн, але в кожній з них він мав національну специфіку. В Англії, де Просвітництво розвинулося під впливом буржуазної революції XVII ст., основними особами, які просуvalи ці ідеї, стали Джон Локк, Томас Гоббс і Адам Сміт. Французьке Просвітництво, яке привело до Французької революції, представили Франсуа-Марі Вольтер, Жан-Жак Руссо, Дені Дідро та інші, а «Енциклопедія, або Тлумачний словник наук, мистецтв і ремесел» стала центральним проєктом епохи Просвітництва.

У Німеччині Просвітництво розвивалося повільніше через економічну відсталість, але до цієї течії приєдналися такі мислителі, як Іммануїл Кант і Готхольд Лессінг. В Італії основними діячами були Чезаре Беккарія і Джамбаттіста Віко, а в Іспанії – просвітники-лустрадос, яких підтримував Карл III. У Польщі Просвітництво, що тривало до 1822 р., активно розвивалося під впливом католицького духовенства.

В Україні Просвітництво проявилось через діяльність Києво-Могилянської академії та її випускників, таких як Григорій Сковорода, який сформував ідею «сродної праці» – праці, що є водночас потребою і насолодою. Ідеї Просвітництва також поширювалися в інших країнах Західної Європи та у Північній Америці,

де їх представниками були, зокрема, Томас Пейн, Бенджамін Франклін і Томас Джефферсон.

Просвітителі бачили світ як прекрасний і досконалий. Людина в добу Просвітництва вважалася досконалою істотою, а її головною цінністю — розум. Просвітителі визнавали закон розуму найвищим принципом життя. Як і люди доби Відродження, вони були оптимістичними й цілеспрямованими. В цей період церква втратила свою силу й вплив, натомість фізика і хімія стали науками, де відбулося найбільше відкриттів. XVIII століття називають «віком книги», а журналістика набула особливого розквіту в епоху Просвітництва (Литвинов).

Основними концепцією філософії Просвітництва стала підтримка раціоналістичних ідей, також розвивались і нові концепції, які часто звертались до критичного аналізу картезіанської метафізики. Розглянемо коротко погляди окремих мислителів цього періоду.

Френсіс Бекон займався практичним дослідженням природи, показавши, що наукові знання можуть служити на користь людині. Джон Толанд, Джон Локк і Метью Тиндаль поширювали деїстичні погляди, згідно з якими Бог створив світ, але більше не втручається в його перебіг.

Рене Декарт заснував раціоналізм, стверджуючи, що людина здатна панувати над природою завдяки розуму.

Християн Вольф розвинув ідею «світової мудрості», систематизувавши філософські знання і зробивши їх доступними для розуміння широкого загалу.

Дені Дідро популяризував науку серед населення, видавши «Енциклопедію» – збірник знань, який критично переглядав релігійні погляди на світ (Джойс).

Ідеї просвітництва стають у пригоді і у підготовці сучасного вчителя музичного мистецтва для Нової української школи, де значна увага приділяється формуванню національної свідомості як засобу зміцнення єдності нації та досягнення суспільного ідеалу, до якого прагне кожне покоління. Національна ідея покликана об'єднувати суспільство, налагоджуючи зв'язки між різними верствами населення та поколіннями. Система освіти має на меті передусім передавати соціальний досвід здобування знань, а не лише знання як такі. Тому процес становлення української державності, утвердження національної ідеї та формування етнічної ідентичності тісно пов'язані з розвитком освітньої системи.

Відповідно до «Національної доктрини розвитку освіти в Україні», освіта повинна бути гуманістичною, спиратися на культурно-історичні цінності українського народу, його традиції та духовність. Важливим кроком до досягнення цієї мети є підготовка нової генерації педагогів і наукових працівників, у яких буде відображено дух нашого народу та його самобутній менталітет. Національна школа потребує високоосвічених, духовно багатих,

соціально активних і національно свідомих фахівців, здатних плекати в кожній дитині унікальну особистість, засновану на цінностях як національної, так і світової культури. (Смоляк, 2003).

Держава та суспільство висувають до сучасного вчителя вимоги, спрямовані на те, щоб педагог у своїй творчій діяльності в процесі навчально-виховної роботи зі школярами вмів проєктувати розвиток особистості й чітко уявляв, яким громадянином має стати його учень у незалежній Україні. Щоб досягти головної мети національного виховання — формування свідомого громадянина й патріота, — вчитель повинен створити умови для всебічного та гармонійного розвитку дитини, сформувати основи громадянської свідомості, активності та відповідальності. Важливим аспектом цього є виховання громадянської відповідальності, яка передбачає свідомий вибір поведінки, заснованої на таких цінностях, як обов'язок, ініціативність, дисциплінованість, самостійність, вимогливість і принциповість. Для успішного формування цієї відповідальності в учнів педагог сам повинен бути активним громадянином і вбачати в національній ідеї мету розвитку суспільства й особистості (Воєвідко, 2022, с. 14-15).

Процес професійної підготовки буде результативним за умови дотримання основних дидактичних принципів, таких як: безперервність і наступність; систематичність і послідовність; доступність і наочність; зв'язок теорії з практикою; міждисциплінарні зв'язки; а також поєднання різноманітних форм і методів навчання. З урахуванням сучасних потреб закладів загальної середньої освіти особливий акцент робиться на якісному формуванні компетентностей майбутнього спеціаліста особистості (Воєвідко, 2022, с. 15-16).

Сучасна система музичної освіти зберігає й розвиває просвітницькі традиції, спрямовуючи їх на формування національно свідомих і всебічно розвинених особистостей. Основною метою музичної освіти є не лише передача знань про музику, а й знайомство з кращими зразками світового музичного мистецтва, популяризація вітчизняних творів та нових досягнень у цій галузі. Завдяки цьому відбувається залучення молоді до багатого музичного світу, що сприяє її емоційному й інтелектуальному зростанню.

У підготовці педагогів для Нової української школи важливо враховувати світові стандарти та інтеграцію національної ідеї як чинника єдності суспільства. Процес професійної підготовки включає різні етапи, що забезпечують якісну базову освіту та постійний професійний розвиток. Виховання громадянської відповідальності учнів, що ґрунтується на цінностях, таких як ініціативність, самостійність і обов'язок, є важливим завданням сучасного вчителя, який своєю діяльністю має проєктувати розвиток громадянина-патріота.

Таким чином, система музичної освіти поєднує просвітницькі традиції та освітні інноваційні підходи, сприяючи підготовці вчителів, які готові до викликів сьогодення й здатні надихати молоде покоління на пізнання багатства національної та світової культури.

### Література

- Литвинов В.Д. Просвітництво. Отримано з [http://www.history.org.ua/?termin=Prosivitnytstva\\_doba](http://www.history.org.ua/?termin=Prosivitnytstva_doba)
- Джойс, Дж. Основні ідеї Просвітництва. <https://dovidka.biz.ua/osnovni-ideyi-prosvitnitstva>
- Смоляк, О. (ред.) (2003) Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури: Статті та матеріали. Тернопіль: Астон.
- Воевідко, Л. (2022). *Музична педагогіка: Навчальний посібник*. Кам'янець-Подільський: ТОВ «Друкарня «Рута».

**Li LONGJIE**

Master's student  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Alla HRINCHENKO,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky  
ORCID ID 0000-0003-1902-1453

## 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» (Kartashova, 2010).

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» (Zgurska, 2019, 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» (Kozyr, 2008).

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, Henrich 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.

### References

- Zgurska, N.M. (2019). Peculiarities of the formation of musical thinking of future teachers in the piano class. Scientific journal. In *Collection of scientific works. Theory and methods of art education (Issue 26. Series 14)*. (p. 69-73). Kyiv.
- 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, 4*, 293-300.
- Kozyr, A.V. (2008). Professional skill of music teachers: Theory and practice of formation in the system of multi-level education: monograph. Kyiv: NPU named after M. Dragomanov.

**Li HONGYAN**

PhD student

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 інструменту.

*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).

### References

- Black, P., & Wiliam, D. (1998). Assessment and classroom learning. *Assessment in Education*, 5(1), 7-74.
- Bovill, C. (2020). Co-creation in learning and teaching: The case for a whole-class approach in higher education. *Higher Education*, 79(1), 1023–1037. <https://doi.org/10.1007/s10734-019-00453-w>
- Gruenewald, D.A. (2003). The best of both worlds: A critical pedagogy of place. *Educational Researcher*, 32(4), 3-12. <https://doi.org/10.3102/0013189X032004003>

**Лі ЮЙЦИ**

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

### **ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ УПОДОБАНЬ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ**

У контексті воєнно-політичних та економічних трансформацій, які наразі переживає Україна, виникає актуальне питання стосовно ролі естетизації суспільного життя. Погляди на світ і власне місце в ньому зазнають змін, що вимагає суттєвих перетворень у соціальних процесах. Сьогодні триває пошук шляхів для збалансованого розвитку країни, одним із ключових аспектів якого є

індекс людського розвитку – гуманістичний потенціал суспільства, що ґрунтується на високих рівнях освіти та культури.

Категорія художньо-естетичних уподобань, зокрема, як і художньо-естетичний смак, займає ключову роль у галузях естетики, психології, соціології та педагогіки, оскільки вона відображає здатність індивіда оцінювати художньо-естетичні характеристики об'єктів, явищ природи та результатів людської діяльності.

Процес формування художньо-естетичних уподобань учнів мистецьких шкіл включає розвиток їхнього художньо-естетичного сприйняття та ціннісного ставлення до мистецтва і навколишнього світу. Це відбувається через залучення учнів до оцінки художньо-мистецьких цінностей, навчання розпізнавати естетичні особливості в творах мистецтва, ґрунтуючись на особистому художньо-естетичному досвіді, отриманому в процесі творчої діяльності.

Цілі формування художньо-естетичних уподобань учнів мистецьких шкіл реалізуються через ряд завдань:

- стимулювання зацікавленості до мистецтва, яке включає усвідомлення його художньо-естетичної природи, краси та взаємозв'язку з реальним життям і суспільством;
- формування знань про різноманітні форми мистецтва, їх жанрові особливості та засоби художньої виразності, а також дослідження інтеграції та взаємодії різних мистецьких напрямів;
- ознайомлення з культурно-історичними аспектами розвитку художньої культури суспільства, що допомагає усвідомити контекст мистецької діяльності;
- розвиток художньо-естетичного сприйняття, а також емоційної сфери, суджень і смаків, що відображають художньо-естетичні ідеали учнів;
- формування практичного досвіду творчої діяльності, що дозволяє реалізувати та продемонструвати особисті художньо-естетичні вподобання та ідеали.

Формування художньо-естетичних уподобань учнів мистецьких шкіл – це складний і багатогранний процес, який не відбувається самовільно, а залежить від низки внутрішніх і зовнішніх впливів. Метою успішного виховання здобувачів у цьому напрямку є створення гармонійної та всебічно розвиненої особистості. Художньо-естетичне виховання, окрім своєї головної ролі у формуванні художньо-естетичних уподобань, стає основою для розвитку різних аспектів особистості, адже мистецтво є не лише віддзеркаленням художньої концепції світу, а й впливає на духовний світ учнів, формує художньо-естетичні цінності, вподобання та світогляд.

**Anzhelina MAMYKINA**

Senior lecturer

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

ORCID ID 0000-0001-5410-8461

## **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 (Krytskyi, 1999).

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 (Korzun, 2014, 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» (Mykhalyuk, 2016, 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.

### References

- Korzun, V.V. (2014). 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, 120, 74–79.
- Krytskyi, V.M. (1999). Formation of artistic interpretation skills in students of music faculties of pedagogical institutions of higher education. (Autoref. thesis cand. ped. scienc.), NPU named after M.P. Drahomanov, Kyiv.
- Mykhalyuk, A.M. (2016). Formation of performing culture of future music teachers by means of Ukrainian piano art: Educational and methodological manual. Kyiv: Lira-K.

**Лі СІНЬ**

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

Науковий керівник Анатолій МАРТИНЮК  
доктор педагогічних наук, професор  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

### **ОБРАЗНІСТЬ ТА МУЗИЧНА СТИЛІСТИКА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА ШУМАНА**

Одним із найвищих надбань світового музичного мистецтва ХІХ століття стала творчість Роберта Шумана. Музика композитора віддзеркалює 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 віддзеркалення 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 віддзеркалює важливу рису його художнього світогляду, а саме тяжіння до взаємозв'язку літературної та музичної образності. Розмаїття засобів вокальної виразності стає підґрунтям 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 підґрунтям 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 Шаміссо; 5) «Любов поета» з «Ліричного інтермецо» 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

інтермецо» Гейне. Це автобіографічний цикл, у якому відтворено історію кохання поета.

Вокальна творчість Шумана віддзеркалює взаємодію двох тенденцій. Одна з них пов'язана із залученням великого кола літературних джерел представників різних національностей, що стає підґрунтям 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 підґрунтям 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.

**Михайло КІСЮК**

Український державний університет  
імені Михайла Драгоманова

## **ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ДІТЕЙ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ**

Емоційний інтелект, як предмет соціально-психологічного дослідження в останні десятиліття став широко розповсюдженим феноменом. Концепція емоційного інтелекту є вагомим аспектом під час освітнього процесу.

Проаналізувавши наукову літературу, встановлено, що емоційний інтелект – це стійка ментальна здібність, яка має позитивний фактор для міжособистісної взаємодії; це здатність людини розпізнавати та розуміти емоції, наміри,

мотивацію та бажання інших людей та свої власні, а також здатність керувати своїми емоціями та емоціями інших людей з метою вирішення практичних задач.

Таке складне явище, як ментальність, поєднує розумово-інтелектуальні, емоційно-почуттєві, образно-інтуїтивні, стереотипноусталені моделі поведінки, які зумовлені типом свідомості, оскільки на його основі виникає тип та образ мислення. О. Є. Реброва (2013) у своїх дослідженнях обґрунтувала сутність художньої ментальності. Вона дослідила, що цей феномен синтезує уявлення про картину світу за допомогою художньо-виражальних можливостей мистецтва в творчих процесах його сприйняття, творення, інтерпретації на основі культурно-історичних, етнонаціональних, освітньо-професійних факторів, які спрямовують формування індивідуального художнього досвіду та емоційно-духовної налаштованості особистості у відповідність до художніх цінностей суспільства (Реброва, 2013).

Доведено, що особливості становлення емоційної сфери підлітків залежить від його оточення: батьків, друзів, звичайних людей.

Підлітковий період охоплює проміжок від 10 до 15 років, що відповідає середньому шкільному віку. У цей період відбувається усвідомлення дитиною своєї індивідуальності, змінюється її ставлення до навколишнього світу, до себе, до інших людей, відбувається перебудова потреб та мотивів, поведінки. Водночас змінюються і вимоги суспільства до дітей цього віку. У зв'язку з цим підлітку необхідно погоджувати свої потреби з очікуваннями оточуючих та вимогами соціальних норм. У цей період активно формується духовне багатство, моральність, готовність до праці, здатність зайняти певну громадянську позицію.

Часто весь підлітковий період трактують як кризовий, як період нормальної патології, підкреслюючи його бурхливий перебіг, складність і для самого підлітка, і для дорослих, які з ним взаємодіють.

Основні психологічні потреби підлітка – це прагнення до спілкування з однолітками, самостійності і незалежності, емансипації від дорослих, до визнання своїх прав з боку інших людей.

Аналізуючи дослідження М. Шпака (2016) про емоційний інтелект в підлітковому віці, можна припустити, що для успішної самореалізації підлітку необхідно мати добру емоційну пам'ять, високий рівень емпатійності, розвинену сенситивність, упевненість у собі та комунікативний потенціал. Усе це є складниками емоційного інтелекту (Шпак, 2016).

Завдяки емпатії підліток узгоджує свої реакції й поведінку відповідно до почуттів, думок та станів іншої людини. Емпатія у підлітків залежить від ціннісних ставлень до об'єктів і суб'єктів, емоційної спорідненості з ними, що виникає у процесі спілкування. А. Зимянський (2011) наголошує, що

емпатійність може закріплюватися як емоційна основа моральних якостей підлітків.

Так, у дітей підліткового віку проявляються деякі особливості емоційного інтелекту, які мають бути враховані у дослідницькій діяльності стосовно його формування засобами музичного мистецтва.

### Література

- Зимянський, А. (2011). Роль емпатії у розвитку моральної самосвідомості підлітків. *Освіта регіону*, 2, 197–200.
- Реброва, О.Є. (2013). *Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проєкції педагогіки мистецтва*. Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова.
- Шпак, М. (2016). Особливості розвитку емоційного інтелекту і підлітковому віці. *Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія: Психологічні науки. Херсон*, 2(5), 80–84.

**Ярослав АЛКСІЙЧУК**

здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

Науковий керівник Наталія БІЛОВА  
кандидат педагогічних наук, професор  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

### ПОЛІСТИЛІСТИЧНИЙ ПІДХІД У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ МУЗИКУВАННІ

У музичному мистецтві ХХІ ст. особливої актуальності набуває феномен полістилістики, а саме його: унікальність, синтез, креативність, співвідношення сучасних стильових тенденцій з традиційними поглядами тощо. Важливе місце належить полістилістиці у бандурному мистецтві, зокрема у виконавській та композиторській творчості. Адже для української культури бандура є не лише знаковим музичним інструментом, а й своєрідним національним символом.

На сьогоднішній день досить ґрунтовно висвітлене сучасне бандурне мистецтво у працях присвячених:

- композиторській творчості для бандури ХХ–ХХІ століть (В. Дутчак, І. Лісняк, Н. Морозевич, О. Ніколенко, О. Олексієнко, А. Омельченко, Т. Яницький та ін.);
- еволюції бандури та бандурного мистецтва (І. Дмитрук, В. Ємець, І. Мацієвський, Г. Хоткевич, Л. Черкаський та ін.)

- художньо-технічним виконавським прийомам гри на (С. Вишневська, М. Денисенко, І. Зінків, І. Мокрогуз, Л. Мандзюк, Г. Матвійв та ін.) тощо.

Водночас, у сучасному науковому просторі мало дослідженими залишаються питання упровадження принципів полістилістики у виконавській та композиторській творчості в контексті бандурного музикування.

Студіювання проблеми полістилістики дозволяє встановити, що полістилістику характеризують як спосіб відчуття та віддзеркалення розмаїття навколишнього світу, поєднання декількох стильових моделей у одному творі, а також як інноваційний художній прийом композиторської техніки (Аліксійчук, 2024, с.19).

Феномен полістилістики кардинально впливає на саму основу сприйняття стильової єдності. Варто відзначити креативність композиторських пошуків у бандурному мистецтві, адже як тільки виникає новий стиль, він починає взаємодіяти з уже існуючими стилями. Полістилістика у даному контексті виконує інтегративну функцію у комунікації мови мистецтва. Отже, не скасовуючи певний стиль, полістилістика навпаки збагачує та розширює його художньо-образні можливості.

Одним з важливих та характерних аспектів впровадження полістилістичних прийомів, на думку К. Штокхаузена, є діалогічність культур світу, його полікультурний вимір. Науковець зазначає, що: «...поняття *Weltmusic* означає «світова музика», музична мова, що поєднує традиції різних народів. Нові «еклектичні» стилі повинні розширити абсолютно новим способом світ музичних форм та засобів виразності» (Stokhausen, 1974, p. 2).

У сучасній творчості для бандури все активніше прослідковується інтеграція різноманітних стилів, віддалених у історичному, етнографічному, конфесійному соціальному та регіональному планах. Як зазначають науковці, «сучасні інструментальні композиції для бандури позначені розширенням стильової атрибутики, використанням широкої палітри нових технологічних прийомів та елементів полістилістики, умовно класичних жанрових прототипів та найсучасніших технологій (алеаторика, кластер, пластова поліфонія, сонористика тощо)» [І. Дружга, 3]. Вчена, наголошує, що темброво-звуковий задум спонукає музикантів до оригінальних авторських пошуків, які сприяють інноваційним відкриттям у бандурній техніці.

Можна виділити ряд композицій для бандури, або з використанням бандури, які містять полістилістичні прийоми. Наприклад, твори В. Гуцала «Троїсті музики», «Танцювальні награвання»; К. М'яскова «Закарпатський весільний танок», «Березнянка», С. Орел «Гуцульська фантазія» (НАОНІ) та інші.

Б. Котюк майстерно поєднав сучасні композиторські ідеї з народними фольклорними мелодіями у оригінальному полістилістичному жанрі співанці-хроніці «Про Довбуша», а також у музиці до етнофільму «Таємниця забутого вогню». Ю. Гулянич звертає увагу на те, що «творча концепція композитора Б. Котюка – це полістилістичний симбіоз фольклорної автентичної інструментальної традиції та сучасної музичної естетики, що впливає з музики «біг-біт», з характерним для останньої сучасним інструментарієм» (Гулянич, 2008, с. 84).

Естрадну естетику з фольклорними мотивами оригінально поєднує композитор В. Павліковський. Він організував фольклорну синтез-групу «Заграва», основу репертуару гурта складають твори митця, які є обробками народних творів (зокрема інструментальна сюїта «Опришки», «Гуцульська балада-плач» та ін.). Музика гурту синтезує традиційне інструментальне виконавство «троїстих музик» з естрадними інструментами.

Сучасне художньо-технічне вдосконалення звукоакустичного звучання бандури креативно використовують у своїх композиціях сучасні музичні гурти такі, як: «Перкалаба» (Івано-Франківськ); «ДахаБраха», «ДримбаДаДзига» (Київ), «Мерва» (Рівне) та інші. Дані гурти поєднують у своїй музиці різноманітні напрями та стилі музики (зокрема, рок, хард рок, панк, тощо)

Бандурист Р. Гриньків – відомий український композитор та виконавець-віртуоз також широко використовував різноманітні прийоми полістилістики у своєму творчому доробку. Наприклад, у композиціях: «Веснянка», «Фуга-остинато», «Вершник», «Елегія», «Коломийка», «Сюїта пам'яті небесної сотні», сюїта «Сповідь чарівних струн», «Пастораль», «Пісня вітру» та інших. Він поєднує елементи різних епох: класицизму, бароко, імпресіонізму (форшлагги, «альбертієві баси», морденти, дрібні віртуозні пасажі) із сучасною композиторською мовою (алеаторикою та сонористикою).

Композитор-новатор Г. Матвійв відкрив нову сторінку у бандурному мистецтві, втіливши полістилістику у такому синтетичному жанрі як «бандурні відеокліпи». Можна назвати декілька з них, наприклад: *Deja Vu* (G.Matviyiv); *Nocturne* (G.Matviyiv); *Wild West Jazz* (G. Matviyiv) та інші.

Автор даних тез, також впроваджує полістилістичні прийоми у своїх авторських творах: «У полоні дум», «Подорож над містом на повітряній кулі», «Вітражі готичного собору», «Під небом Неаполя», «Елегія», «Різдвяна фантазія», «Пригоди короля Артура», «Видіння Святої Гільдегарди», «Ніч у пустелі» та інші. У даних композиціях було впроваджено поєднання імпресіонізму (широке використання різноманітних видів глісандо, флажолетної техніки, розшарування фактури) з елементами джазової стилістики.

Отже, бандура як національний музичний інструмент, пройшла великий художньо-історичний шлях, та не тільки зберегла свою автентичність та унікальність у сучасному соціокультурному просторі, а й водночас постійно вдосконалювалась та розвивалась. Сучасне бандурне музикування у контексті полістилістики стає перспективним, напрямком виконавської творчості сучасних музикантів, подальших творчих композиторських пошуків. Використання полістилістичних принципів, прийомів у музичних творах для бандури збагачує їх художньо-образну змістовність яскравою тембральною палітрою етнохарактерних рис, урізноманітнюючи експресію художньо-технічних полістилістичних прийомів в процесі створення виконавських інтепретаційних концепцій.

### Література

- Аліксічук, Я. (2024). Принципи формування полістилістичної компетентності здобувачів закладів мистецько-педагогічної освіти. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції «Початкова освіта сьогодення: проблеми та перспективи вирішення» (Переяслав, 20 березня 2024р.) (с. 19). Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі.
- Гулянич, Ю. (2008). Композитор Богдан Котюк. Грані творчої особистості: Монографія. Львів: ТзОВ ВФ «Афіша».
- Дружга, І. (2022). Творчість Марини Денисенко для інструментальної бандури: темброво-сонорний аспект. *Науковий журнал ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА. АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ*, (18(2), 89–96. [https://doi.org/10.31500/1992-5514.18\(2\).2022.269792](https://doi.org/10.31500/1992-5514.18(2).2022.269792)
- Stokhausen, K. (1974). *Weltmusic. Music und Bulgung*, 1, 1-2.

**Tian YILI**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Alla HRINCHENKO,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

ORCID ID 0000-0003-1902-1453

### 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 розвиваючій 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» (Klesch, 2018, 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» (Shubina, 2011, 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» (Polska, 2001, 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» (Molchanova, 2001, 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.

### References

- Klesch, A.O. (2018). Methodology of instrumental and ensemble training of students. *Proceedings. Series: Pedagogical sciences*, (170), 239–243. <https://www.cuspu.edu.ua/images/download-files/naukovizapysky/170/56.pdf>
- Molchanova, T.O. (2001). *The art of a pianist-concertmaster: education. manual*. Lviv: DMA.
- Polska, I.I. (2001). *Chamber ensemble: history, theory, aesthetics*. Kharkiv: KhDAK.
- 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* (Vol. 9.). Khmelnytsk: KhGPA.

Фен ШИЧАО

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

### 钢琴演奏练习之音阶训练

**注释** 音阶和琶音是钢琴曲目的重要组成部分。在系统练习节奏、重音和速度的同时，音阶和琶音还能强化手指技能，全面提高演奏水平。

### НАВЧАННЯ ГАМАМ

### У ПРАКТИЦІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАННЯ

**Анотація.** *Гами та арпеджіо – важлива частина фортепіанного репертуару. Вони зміцнюють пальцеві навички й водночас систематично тренують ритм, акцент і швидкість, покращуючи виконання в усіх аспектах.*

音阶与琶音是钢琴作品的重要组成部分，其意义在于强化手指技能的同时，通过节奏、重音、速度等系统训练，全方位提高演奏水平。在简单的音阶与琶音练习中，首先，要提升精神凝聚力和听觉鉴赏力，在全神贯注持续练习中，仔细分辨声音整齐度及音量统一性；其次，培养节奏感和韵律感，在脑海中分清指法与节奏重音，并塑造节奏重音为首的练习体系；最后，强化手指机能，高标准、严要求下重复训练，以达到音阶琶音在钢琴键盘上的一气呵成。

钢琴音阶，由乐音按照半音或全音关系排列而成，可分为大调音阶、小调音阶、半音阶；根据演奏方式不同可分为八度音阶、三度音阶、六度音阶等。

#### 一、基础教学

音阶、琶音等基本技术练习在钢琴教学中占有重要地位，在古典小奏鸣曲中音阶和琶音的占比约 65%以上。

#### (一) 指法类别

#### 1. 大小调音阶指法规律

(1) 以 C 大调音阶为参考的“首调唱名法” C 大调音阶通常是琴童们最初学习的音阶，其全白键的特点，使其在弹奏时常常出现穿指错误，除单纯记忆手指与键盘的对位之外，还可采用“首调唱名法”。把音阶中的七个音级按 I、II、III、IV、V、VI、VII 排列，最高音（主音）可用 VIII 或 I 替代，其次分别用左右手的指法（右手 12312345 左手 54321321）对应相应音级，如第 IV 音对应右手 1 指左手 2、第 V 音对应右手 2 指左手 1 指、第 VII 音对应右手 4 指左手 2 指等，在一个八度内一一上下行一一明确每个音级对应的指法，弹奏音阶时不需唱谱，但需数清音级，并仔细思考音级对应的双手指法，可在避免死记硬背的基础上准确弹奏音阶。

## (2) F大调、f小调音阶和B大调、b小调音阶

此处列举的两组同名大小调，F大调和f小调第IV音级为黑键（B），右手指法从传统的“3+4”变为“4+3”，可采用预判思维，“检测”双手是否在C和F音同时换一指；而B大调和b小调第V音级为黑键（#F），左手由C大调指法的“4+3”变为“3+4”；同理，可“检测”双手是否在B和E音同时换一指。每次跨指时预判还有几个音符到C或F音（B或E音），来判断跨指指法，在音阶训练初期，可保持高度注意力，同时积极思考也可预防慢练带来的无意识走神。

### 2.半音阶指法

教学过程中，基础练习的指法相对固定，必要时根据口诀记忆能显著提高练习效率，半音阶的指法可总结为“1指弹白键，3指弹黑键，2指做过渡”。此外，另一种半音阶指法，侧重以1、2指为主，在双白键半音处添加3指弹黑键，2指在黑白键中交替弹奏，但此种方法不利于力度控制，易造成音量不稳定，基础教学中并不常见。

### 3.主三琶音指法

(1) 主音和三音为白键的主三琶音主音和三音为白键的主三琶音指法右手1235，左手5421。

#### (2) 第二个音是黑键的主三琶音

此处采用一种新的分类方式，将以大小调——主三琶音中根音与三音的音程关系是大三度或小三度——为分类依据，即无视主音与五音是白键与否，皆以三音为黑键作为判断依据。右手统一指法1235，左手大调指法为5321。

#### (3) 键盘排列规律为黑键白键黑键的主三琶音

“黑白黑”键盘规律的统一指法为右手2124，左手2142，唱谱同时针对三个手指做集中训练，但需注意手腕的稳定和指尖的抓键，避免弹奏距离过长或转指动作过大造成声音不稳定的情况。

### 4.属七及减七琶音指法

主三琶音是主音、三音与五音的三音循环，属七及减七琶音则是主音、中音、属音和导音的四音循环，需要双手5指参与弹奏，在参考音阶指法的前提下，按“1穿4，4跨1”的口诀，即可推导出七琶音的指法。

## 二、练习要求

音阶琶音的练习可以使学生的手指更加灵活轻快，在遇到一些快速跑动的曲子能演奏得更好，所以我们可以利用音阶琶音做钢琴演奏各个阶段的手指练习。

(1) 初级阶段，旨在提高手指独立性（高抬指、双手高度整齐训练等），指尖抓键，弹实音色；中级阶段，在提高均匀度上重点下功夫（节奏练习等），力求速度稳定、力度一致；高级阶段，在耐力训练的同时，增加强弱或速度练习，为钢琴高阶演奏提供技术保障。

(2) 拇指的演奏难点常常作为技术障碍，在《钢琴练习之音阶琶音》这本书里为此练习提供了方法：为了便于拇指在手下通过，需要用肘部引导手带动我们的手指。手腕既是连接前臂和手的一系列三个关节，也是一个灵活的结构。我们可以通过两种方式移动手腕-向上、向下和横向（从一边到另一边）。除非我们需要音阶重音，否则我们不想明显地上下移动手腕。然而，我们需要进行横向调整，因此在音阶演奏中，这是最重要的。确保手腕放松且自由。这是任何指法情况下的指导原则。手腕应与前臂和手背齐平。腕关节处不用弯曲。音阶和琶音演奏中的关键时刻是当拇指演奏下一个音符时手腕上发生的事情，从拇指穿过手下，当拇指与按键接触时，手腕需要松开。这使得手掌用拇指转动，动作应该是非常自由、松散、有弹性的。任何手腕紧张都会减慢缩小并导致演奏变得不均匀。当我们演奏连奏音阶或琶音时，我们在第二根手指演奏时释放拇指。此时拇指需要通过逐渐从手下方经过来开始下一个音符的旅程。如果我们将拇指留在原来的位置，当我们下次需要它时，我们必须在最后一刻将它放松下来。为了让拇指能够为了自由地从手下通过，手指需要自然弯曲（避免过度弯曲和）。我们能够在手掌下自由移动拇指，这一点非常重要。演奏和弦时需要弯曲手指，给拇指通过的空间，但是避免手指过于卷曲，因为这会使手指不够放松。

在我们练习的过程中音阶的跑动能提高我们手指的积极性，要多给学生们进行手指音阶日常练习。

#### 四、结语

音阶琶音指法看似无章可循，实则排列有序，死记硬背不是长久之策。基础教学同样讲究方式方法，经验论固然是目前教学的主要参考依据，但钢琴学科的学科特点有别于其他的技能学习，利用思维在头脑中建立平面（指法）和空间立体模型（键盘排列规律），能有效提高练习效率。掌握指法推导过程、增强视觉化键盘记忆、培养正反向思维，才是音乐提高人类感官功能化的具体体现。

#### 参考文献

[1]樊禾心.钢琴教学法[M].上海:上海音乐出版社,2003.

[2][匈]约瑟夫·伽特,刁绍华,姜长斌译.钢琴演奏技巧[M].北京:人民音乐出版社,2000.

[3][俄]列文.钢琴弹奏的基本法则[M].北京:人民音乐出版社,1981.

[4]赵晓生.钢琴演奏之道(新版)[M].上海:上海音乐出版社,2007.

[5]孙未冉.艾宾浩斯遗忘曲线在学习中的应用[J].科学大众(科学教育),2018(10).

[6]宗佳红,解伟.关于音阶,琶音,和弦的指法记忆[J].艺术教育,2005(4).

### 钢琴演奏练习之音阶训练

音阶与琶音是钢琴作品的重要组成部分,其意义在于强化手指技能的同时,通过节奏、重音、速度等系统训练,全方位提高演奏水平。在简单的音阶与琶音练习中,首先,要提升精神凝聚力和听觉鉴赏力,在全神贯注持续练习中,仔细分辨声音整齐度及音量统一性;其次,培养节奏感和韵律感,在脑海中分清指法与节奏重音,并塑造节奏重音为首的练习体系;最后,强化手指机能,高标准、严要求下重复训练,以达到音阶琶音在钢琴键盘上的一气呵成。

钢琴音阶,由乐音按照半音或全音关系排列而成,可分为大调音阶、小调音阶、半音阶;根据演奏方式不同可分为八度音阶、三度音阶、六度音阶等。

#### 一、基础教学

音阶、琶音等基本技术练习在钢琴教学中占有重要地位,在古典小奏鸣曲中音阶和琶音的占比约65%以上。

##### (一) 指法类别

##### 1.大小调音阶指法规律

(1) 以C大调音阶为参考的“首调唱名法”C大调音阶通常是琴童们最初学习的音阶,其全白键的特点,使其在弹奏时常常出现穿指错误,除单纯记忆手指与键盘的对位之外,还可采用“首调唱名法”。把音阶中的七个音级按I、II、III、IV、V、VI、VII排列,最高音(主音)可用VIII或I替代,其次分别用左右手的指法(右手12312345左手54321321)对应相应音级,如第IV音对应右手1指左手2、第V音对应右手2指左手1指、第VII音对应右手4指左手2指等,在一个八度内一一上下行一一明确每个音级对应的指法,弹奏音阶时不需唱谱,但需数清音级,并仔细思考音级对应的双手指法,可在避免死记硬背的基础上准确弹奏音阶。

##### (2) F大调、f小调音阶和B大调、b小调音阶

此处列举的两组同名大小调,F大调和f小调第IV音级为黑键(B),右手指法从传统的“3+4”变为“4+3”,可采用预判思维,“检测”双手是否在C和F音同时换一指;而B大调和b小调第V音级为黑键(#F),左手由C大调指法的“4+3”变为“3+4”;同理,可“检测”双手是否在B和E音同时换一指。每次跨指时预判还有几个音符到C或F音(B或E音),来判断跨指指法,

在音阶训练初期，可保持高度注意力，同时积极思考也可预防慢练带来的无意识走神。

## 2.半音阶指法

教学过程中，基础练习的指法相对固定，必要时根据口诀记忆能显著提高练习效率，半音阶的指法可总结为“1指弹白键，3指弹黑键，2指做过渡”。此外，另一种半音阶指法，侧重以1、2指为主，在双白键半音处添加3指弹黑键，2指在黑白键中交替弹奏，但此种方法不利于力度控制，易造成音量不稳定，基础教学中并不常见。

## 3.主三琶音指法

(1) 主音和三音为白键的主三琶音主音和三音为白键的主三琶音指法右手1235，左手5421。

(2) 第二个音是黑键的主三琶音

此处采用一种新的分类方式，将以大小调——主三琶音中根音与三音的音程关系是大三度或小三度——为分类依据，即无视主音与五音是白键与否，皆以三音为黑键作为判断依据。右手统一指法1235，左手大调指法为5321。

(3) 键盘排列规律为黑键白键黑键的主三琶音

“黑白黑”键盘规律的统一指法为右手2124，左手2142，唱谱同时针对三个手指做集中训练，但需注意手腕的稳定和指尖的抓键，避免弹奏距离过长或转指动作过大造成声音不稳定的情况。

## 4.属七及减七琶音指法

主三琶音是主音、三音与五音的三音循环，属七及减七琶音则是主音、中音、属音和导音的四音循环，需要双手5指参与弹奏，在参考音阶指法的前提下，按“1穿4，4跨1”的口诀，即可推导出七琶音的指法。

## 二、练习要求

音阶琶音的练习可以使学生的手指更加灵活轻快，在遇到一些快速跑动的曲子能演奏得更好，所以我们可以利用音阶琶音做钢琴演奏各个阶段的手指练习。

(1) 初级阶段，旨在提高手指独立性（高抬指、双手高度整齐训练等），指尖抓键，弹实音色；中级阶段，在提高均匀度上重点下功夫（节奏练习等），力求速度稳定、力度一致；高级阶段，在耐力训练的同时，增加强弱或速度练习，为钢琴高阶演奏提供技术保障。

(2) 拇指的演奏难点常常作为技术障碍，在《钢琴练习之音阶琶音》这本书里为此练习提供了方法：为了便于拇指在手下通过，需要用肘部引导手带动我们的手指。手腕既是连接前臂和手的一系列三个关节，也是一个灵活的结

构。我们可以通过两种方式移动手腕-向上、向下和横向（从一边到另一边）。除非我们需要音阶重音，否则我们不想明显地上下移动手腕。然而，我们需要进行横向调整，因此在音阶演奏中，这是最重要的。确保手腕放松且自由。这是任何指法情况下的指导原则。手腕应与前臂和手背齐平。腕关节处不用弯曲。音阶和琶音演奏中的关键时刻是当拇指演奏下一个音符时手腕上发生的事情，从拇指穿过手下，当拇指与按键接触时，手腕需要松开。这使得手掌用拇指转动，动作应该是非常自由、松散、有弹性的。任何手腕紧张都会减慢缩小并导致演奏变得不均匀。当我们演奏连奏音阶或琶音时，我们在第二根手指演奏时释放拇指。此时拇指需要通过逐渐从手下方经过来开始下一个音符的旅程。如果我们将拇指留在原来的位置，当我们下次需要它时，我们必须在最后一刻将它放松下来。为了让拇指能够为了自由地从手下通过，手指需要自然弯曲（避免过度弯曲和）。我们能够在手掌下自由移动拇指，这一点非常重要。演奏和弦时需要弯曲手指，给拇指通过的空间，但是避免手指过于卷曲，因为这会使手指不够放松。

在我们练习的过程中音阶的跑动能提高我们手指的积极性，要多给学生们进行手指音阶日常练习。

#### 四、结语

音阶琶音指法看似无章可循，实则排列有序，死记硬背不是长久之策。基础教学同样讲究方式方法，经验论固然是目前教学的主要参考依据，但钢琴学科的学科特点有别于其他的技能学习，利用思维在头脑中建立平面（指法）和空间立体模型（键盘排列规律），能有效提高练习效率。掌握指法推导过程、增强视觉化键盘记忆、培养正反向思维，才是音乐提高人类感官功能化的具体体现。

#### 参考文献

- [1]樊禾心.钢琴教学法[M].上海:上海音乐出版社,2003.
- [2][匈]约瑟夫·伽特,刁绍华,姜长斌译.钢琴演奏技巧[M].北京:人民音乐出版社,2000.
- [3][俄]列文.钢琴弹奏的基本法则[M].北京:人民音乐出版社,1981.
- [4]赵晓生.钢琴演奏之道(新版)[M].上海:上海音乐出版社,2007.
- [5]孙未冉.艾宾浩斯遗忘曲线在学习中的应用[J].科学大众(科学教育),2018(10).
- [6]宗佳红,解伟.关于音阶,琶音,和弦的指法记忆[J].艺术教育,2005(4).

**Chen YILIN**

Master's student  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Alla HRINCHENKO,**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky  
ORCID ID 0000-0003-1902-1453

## 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 (Rebrova, Shao Qi & Chen Linlin. 2023, 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» (Novska, & Chernomorets, 2023, 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» (Grinchenko, 2022, 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.

### References

- Grinchenko, A. (2022). 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*, 81, 152-155.
- Novska, O., & Chernomorets, M. (2023). Preparation of future specialists in the field of musical art for the formation of performance skills of students-instrumentalists. *Actual problems of art pedagogy*, 1(2), 26-32
- Rebrova, O., Shao Qi, & Chen Linlin. (2023). Artistic content of piano training for future bachelors of musical arts. *Southern Ukrainian art studios*, 1(2), 52–58.

**Чень СЯОЮЙ**

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

**Наталія КЬОН**

кандидат педагогічних наук, професор  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»  
ORCID ID 0000-0002-8229-502X

## **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 навалного 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 творів 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 забезпечують 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

- Антонюк, В.Г. (2000). Постановка голосу: навчальний посібник для студентів вищих муз. навч. закладів. Київ: Українська ідея.
- Кьон, Н.Г. (2018). Пропедевтика типових помилок як метод навчання співу студентів педагогічних університетів. *II Міжнародна науково-практична конференція «Пріоритети наукових досліджень: теоретична та практична цінність»*, (сс. 11-12). Варшава.
- 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.
- Шип, С.В. (2023) *Теорія художніх стилів: Монографія*. Суми: ФОП Цьома С.П. <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/16589>
- Хуан Юйсі (2023). Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до культурно-педагогічної трансмісії засобами пісенного фольклору. (Дис. д-ра філософ. PhD). Одеса.
- Ян Сяохан. (2019). Пропедевтика типових помилок у професійній діяльності майбутніх викладачів вокалу. *Наукові записки: психолого-педагогічні науки*, 1, 123–128.

**Лю ЧЖИГО**

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

Науковий керівник Галина НІКОЛАЇ,  
доктор педагогічних наук, професор  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

## **МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ ДО ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО САМОРОЗВИТКУ**

В умовах технологізації та інформатизації вищої освіти підготовка викладачів мистецького профілю, які на естетичних засадах олюднюють постмодерністську пустку високими ідеалами і почуттями, повинна здійснюватися на засадах саморозвитку. У наших розвідках «вокально-педагогічний саморозвиток майбутніх викладачів мистецького профілю» ми визначаємо як високоорганізовану, самопізнавальну та самопроектувальну діяльність щодо власної самореалізації як спеціаліста у сфері вокальної педагогіки, а також як цілеспрямований процес творчої самозміни власних духовних, морально-етичних і музично-естетичних цінностей, вокально-педагогічних компетентностей і характерологічних особливостей задля досягнення акмеологічних вершин. Означений процес ґрунтується на відповідних сутності вокально-педагогічного саморозвитку взаємопов'язаних методологічних підходах.

Особливості методології досліджень у сфері мистецької педагогіки полягають у використанні філософських принципів і підходів зі сфери естетики, культурології, герменевтики тощо, а також методологічного апарату педагогіки, психології та мистецтвознавства, зокрема принципів організації пізнавальної та творчої діяльності, у тому разі й інтерпретаційної. Серед низки наукових підходів у першу чергу зупинимось на таких:

- *акмеологічному*, що забезпечує підготовку майбутніх викладачів мистецького профілю до вокально-педагогічного саморозвитку з орієнтацією на високі професійні досягнення у сфері викладання вокалу та музичного виконавства;
- *аксіологічному*, що спонукає під час відбору змісту підготовки майбутніх викладачів мистецького профілю до вокально-педагогічного саморозвитку враховувати світоглядні й естетичні цінності та цінності музичного мистецтва;

- *антропоцентричному*, що ставить у центр уваги питання щодо сучасних цілей та засобів розвитку людських здатностей і готовності майбутніх викладачів мистецького профілю до вокально-педагогічного саморозвитку;
- *діяльнісному*, що дозволяє трактувати вокально-педагогічний саморозвиток майбутнього викладача мистецького профілю як високо організовану, самопізнавальну та самопроектувальну діяльність у галузі музичної педагогіки й виконавства;
- *особистісному*, що дозволяє трактувати підготовку майбутніх викладачів мистецького профілю до вокально-педагогічного саморозвитку як цілеспрямований процес креативної самозміни власних духовних, морально-етичних, музично-естетичних цінностей, творчої волі, педагогічної спрямованості і характерологічних особливостей.

Означені підходи мають значний прогностичний потенціал і будуть докладно інтерпретовані у наших подальших розвідках.

**Сунь ЖУЙ**

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

Науковий керівник Галина НІКОЛАЇ,  
доктор педагогічних наук, професор  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

## **ФЕНОМЕН ПОЛІХУДОЖНЬОЇ ОБІЗНАНОСТІ У КАТЕГОРІАЛЬНОМУ ПОЛІ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ**

У глобалізованому світі людина під впливом комп'ютерних мереж та розповсюдженням поп-культури втрачає спроможність духовно опановувати реальність засобами високого мистецтва і не здатна в координатах його різних видів естетично переживання дійсність, а також самореалізовуватись у мистецькій творчості і художній комунікації. Примітно, що в ХХІ столітті феномен поліхудожності потрапляє в епіцентр уваги дослідників одеської наукової школи щодо визначення художньо-естетичного контенту виконавської підготовки.

У категоріальному полі мистецької педагогіки логіко-сміслова структура поліхудожньої обізнаності ґрунтується на дефінітивному аналізі категорій «художнє», «поліхудожнє» та «обізнаність». Консеквентне використання категорії художнього в гуманістичних розвідках свідчить про інтерференцію

«художнього» в структуру професійних якостей викладачів вокалу, розбудовуючи їх перелік, як от: художня освіченість, художньо-проектні вміння, художньо-пізнавальна компетентність, художньо-образні репрезентації тощо. У свою чергу феномен поліхудожності здатний залучити здобувачів до макрокосму мистецьких цінностей завдяки створенню поліхудожньої атмосфери взаємодії з мистецтвом, завдяки комунікації і встановленню духовно-творчого контакту між викладачем вокалу і здобувачами, завдяки синергійній єдності образної сфери різних видів мистецтва.

Категорія обізнаності не так давно з'явилась у термінологічному полі педагогіки і використовується щодо визначення сутності таких понять, як компетентність, ерудиція, освіченість. Знаменно, що термін обізнаності у сфері мистецької педагогіки уподобали китайські дослідники, які навчаються на мистецьких факультетах педагогічних університетів в Україні (Лінь Янь, Лю, Цяньцян, Чжан Сянюн, та ін.)

Феномен поліхудожньої обізнаності майбутніх викладачів вокалу тісно пов'язаний з процесами рецепції, творення та функціонування витворів різних видів мистецтва в їх синергійній єдності. Серед його (феномена поліхудожності) базових ознак – наявність цілокшталту знань зі сфери мистецтва, культури і вокальної педагогіки (поінформованості щодо функцій голосового апарату співака та його здатності створювати яскраві художньо-звукові образи задля презентувати музичної картини всесвіту.

Отже, феномен поліхудожньої обізнаності потребує докладного вивчення своїх проявів і введення в категоріальному полі мистецької педагогіки у всій повноті теоретичного обґрунтування.

**Гун ХАНЬШУАН,**

здобувачка третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
Український державний університет  
імені Михайла Драгоманова

Науковий керівник Наталія ГУРАЛЬНИК  
доктор педагогічних наук, професор  
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського  
Український державний університет  
імені Михайла Драгоманова

## **НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ**

Вокальна підготовка спеціаліста має особливості організації та здійснення, які безпосередньо пов'язані із наявністю та використанням науково-

теоретичного потенціалу цього жанру, що проявляється в багатьох музичних стилях. Висвітлено особливості організації та змістового наповнення вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах професійно-спрямованого навчання у мистецьких закладах вищої освіти України.

Мета полягає у розкритті сутності науково-теоретичного, художньо-виконавського та музично-педагогічного напрямів вокальної підготовки студентів, серед яких виокремлено методичний аспект. Доцільність запропонованої теми виражається у впровадженні у процес вокальної підготовки таких науково-педагогічних принципів її організації: науковості, усвідомленості, персоніфікації, інтеграції художнього і технічного компонентів, методичної спрямованості навчання. Особливу увагу ми приділяємо виокремленню професійно-необхідних знань, умінь і навичок, що сприяють активізації творчої самореалізації студентів. Серед них для збагачення науково-теоретичного потенціалу ми відносимо навички внутрішнього слухового та виконавського інтонування; вміння аналізувати вокальні твори; знання з алгоритмізації засобів виконання творів; розробку та використання інноваційних методів вокальної роботи з учнями.

Проблеми вокального мистецтва і навчання досліджуються у різних аспектах: історії та теорії розвитку вокальної культури (В. Антонюк, М. Микиша, О. Стахович, ін.); психолого-фізіологічних та дидактичних основ навчання сольного і хорового співу (А. Менабені, Г. Стулова, Ся Цзюань, Цинь Чень, Цяо Лінь та ін.); особливостей реалізації вокальної освіти у педагогічних закладах вищої освіти (Л. Василенко, С. Гмиріна, О. Петрикова, Л. Тоцька, С. Ябковська, Ян Сяохань та ін.); методики музичного, вокально-хорового виховання (Н. Добровольська, Л. Каменецька, Н. Кьон, Н. Можайкіна, В. Попов).

Завдання представленого матеріалу полягають в обґрунтуванні принципів ефективно організації вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва у мистецьких закладах вищої освіти.

Зміст навчальних дисциплін з вокалу у системі фахової освіти спрямований на теоретичне і методичне збагачення студентів знаннями і практичними навичками роботи з власним голосовим апаратом, засобами його оптимальної організації та функціонування. Специфіка майбутньої професійної діяльності вчителя музичного мистецтва обумовлює особливості реалізації його вокальної підготовки, у перебігу якої формуються важливі фахові компетентності, вокально-виконавські навички й вміння, серед яких: постановка правильного вокального дихання, опанування засобів співацького звуковидобування (звукотворення), якісна дикція та артикуляція, володіння прийомів музичного голосоведіння й фразування, дотримання чистоти інтонування, відчуття ансамблю, реалізація власної манери й стилю виконання тощо. Крім того,

майбутній учитель музичного мистецтва прогнозується як творча особистість, яка володіє сучасними знаннями і методами роботи з дитячим голосом, його розвитком та охороною.

Зазначене вимагає такої методики вокальної підготовки з постановки голосу, що забезпечуватиме формування цілого комплексу професійно-необхідних компетентностей та потенційних можливостей студентів для активної їх творчої самореалізації, самоудосконалення засобами вокально-виконавської і музично-педагогічної діяльності.

До науково-теоретичного потенціалу вокальної методики входять, на наш погляд, активізація внутрішнього слуху та виконавського інтонування; вміння здійснювати художньо-педагогічний і музично-виконавський аналіз вокальних творів; практичне оволодіння алгоритмами відбору засобів та прийомів образно-виразного, технічно-досконалого виконання творів; спрямованість майбутніх учителів музичного мистецтва на розробку та використання дієвих інноваційних методів вокальної роботи з учнями (під час проходження педагогічної виробничої практики та у подальшій самостійній професійній діяльності).

Поглиблення й систематизація вокально-теоретичних знань, формування означених компетентностей у студентів може відбуватись за умов: цілеспрямованого розвитку художнього компонента свідомості майбутніх фахівців (активне музичне сприйняття, розвинене вокально-виконавське мислення, музично-слухові уявлення, пам'ять та ін.) як основи повноцінного усвідомлення усіх складових музичного змісту та індивідуально-творчого проєктування вокальних образів; набуття здатності створювати оригінальні інтерпретації вокальних творів; володіння спеціальними художньо-технічними прийомами співу; вияву творчо-самостійної особистісної позиції студента в освітньому процесі, націленості на постійне самоудосконалення та самореалізацію як виконавця і педагога засобами вокального мистецтва.

З викладеного стає зрозумілим, що вокальна підготовка майбутнього вчителя музичного мистецтва обіймає науково-теоретичний, художньо-виконавський та музично-педагогічний напрями освітньої діяльності, передбачає вирішення завдань формування важливих фахових і професійних компетентностей у галузі вокальної педагогіки, теорії та методики навчання співу, вокального виконавства. Багатовекторність і складність вирішення поставлених завдань обумовлює потребу в оновленні принципів організації вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах навчання у закладах вищої мистецької освіти.

Теорія і практика вокальної освіти містить напрацьований багатий методичний досвід у галузі розвитку співацького голосу. Серед перевірених часом традиційних методів вокального навчання й розкриття його потенціалу

виокремлюються пояснювальний, ілюстративний, наочно-демонстраційний, імітаційний, аналітичний, репродуктивний, асоціативний та інші. Останнім часом увагу спеціалістів привертають такі сучасні методи вокального навчання, як проєктивні, інтерактивні, діалогові методи, співтворчості, активізації музично-слухового сприйняття, емоційного стимулювання, цілісного охоплення музичного змісту, м'язового контролю, здоров'язбереження та ін.

При використанні різних методів вокального навчання потрібно враховувати, що найбільш дієвим способом викликати інтерес до співу залишається емоційно-виразне, привабливе звучання голосу вчителя. Завдяки цьому в учнів виникає цілий комплекс слухових відчуттів, емоційних вражень, смислових уявлень про характер і зміст музичного твору, у них з'являється бажання навчитися співати, досягати певних успіхів.

Зауважимо, що в роботі з учнями вчитель повинен демонструвати таку манеру співу, яка б максимально вигідно представляла усі художні якості голосу і наближалась до характеру звучання юних голосів. Тож, принцип методичної спрямованості відображає потребу в усвідомленні аксіології методичного збагачення майбутніх фахівців, використання потенціалу сучасних засобів і прийомів педагогічної роботи (володіння методичними компетентностями) та реалізації творчого підходу до організації навчально-виховного процесу на уроках музичного мистецтва.

Отже, у представленому матеріалі обґрунтовано і розкрито науково-теоретичний потенціал і сутнісні характеристики методики вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Ван ВЕЙЇН**

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

Науковий керівник Галина НІКОЛАЇ,  
доктор педагогічних наук, професор  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

## **ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ**

Проблема інтерпретації музичних творів завжди залишається актуальною, особливо кореспондуючись з методологією герменевтики. У дослідженнях українських науковців В. Антонюк, Б. Базиликута, Ван Бінбіня, А. Ковбасюка,

Лоу Яньхуа, С. Шипа та ін. висвітлюються питання проникнення в художній замисел композиторського твору, продукування виконавської інтерпретації в повноті всіх аспектів звукоутворення, створення художнього образу та донесення її (виконавської інтерпретації) до слухача тощо. Тільки інтерпретація нотного запису, відтворення його реального звучання виконавцем забезпечує суспільне існування музичних творів.

Дослідники не стомлюються наголошувати, що оформлення композитором свого художнього замислу у нотному записі є дуже приблизним. Із усього комплексу елементів музичної мови точно фіксується лише звуковисотність і ритм, а інтонування, виразне «озвучення» нотного тексту, тобто його, інтерпретація є творчим актом перформера. Тому перед музикантом-виконавцем як інтерпретатором стоять об'єктивні художні завдання щодо розкриття, тлумачення і передачі образної канви музичного твору (Ван Бінбін, 2022).

Розвідки у сфері вокальної педагогіки засвідчують важливість усвідомлення діалектики вербальної та музичної семантики в конкретних формах вокального мистецтва. Наголошується, що розуміння художньо-вербальних текстів залежить від володіння тезаурусом та від усвідомлення їх змісту, смислу й поетичного підтексту.

Саме тому важливим завданням у підготовці здобувачів вищої мистецької освіти до інтерпретації вокальних творів стає донесення їх художнього сенсу в усій повноті, що забезпечується, зокрема, завдяки розбірливості вербального тексту, його осмислення з погляду вокально-виразного інтонування художнього сенсу в єдності артикуляційно-орфоепічної та фонаційно-вокальної майстерності співака. Отже, серед важливих чинників інтерпретації визначаємо добір засобів виконавської виразності, зокрема і прийомів вокально-артикуляційного характеру. Майбутні бакалаври музичного мистецтва повинні бути здатними сприймати особливості звукової форми, фонаційної структури вимови іноземних текстів, у них потрібно розвивати диференційоване сприйняття сенсорної структури слова, атрибутів його вокального інтонування, зокрема орфоепічно якісної артикуляції.

На важливість семантично-інтерпретаційного компоненту в структурі вокально-орфоепічної культури майбутніх викладачів вокалу наголошує Лоу Яньхуа. Саме він (компонент) має забезпечувати якість інтерпретації та пошук адекватних засобів виконавської, зокрема орфоепічної виразності щодо вибору фонаційної ясності в інтонуванні, міри активності у вимові приголосних, типу атаки голосних та їх динамічної деталізації, зумовленої особливостями відтвореного художньо-образного змісту вокального твору (Лоу Яньхуа, 2019).

Ми згодні з науковою думкою про те, що музична інтерпретація має амбівалентне об'єктивно-суб'єктивне походження і виникає в процесі взаємодії

звукових структур та перформативної енергії, які несуть у собі почуття й думки виконавця. За Т. Сирятською, об'єкт виконавської інтерпретації складається з шести органічно пов'язаних елементів, як от: звукові структури, які «видобуває» виконавець за нотним записом; традиції інтонування, які транслюються у реальному звучанні від покоління до покоління і на які спирається слух інтерпретатора при декодуванні графічного запису твору; музикологічні знання щодо музичних творів; внутрішні, пережиті власним «Я» артиста уявлення про конкретний артефакт; об'єктивно існуючі виразові можливості інструменту/голосу вокаліста; умови побутування музики (Сирятська, 2022).

Не можна оминати увагою думку В. Сирятського (1998) стосовно виконавської енергії, що лежить в основі інтерпретації музичних творів і має шарувату структуру, в котрій чітко розпізнаються щонайменше п'ять рівнів. Перший з них стародавні філософи називали астральним. Саме на ньому виконавські емоції стають матеріальним корелятом інтенсивності й характеру впливу на реципієнтів їхньої інтерпретації. На другому, ментальному рівні, відображаються думки, які організують переживання виконавця за законами логіки, створюючи з них форму, що забезпечує сприйняття художніх образів.

На третьому рівні виконавської енергії, містяться правила і традиції, які виконавець успадковує від минулого під час творчого становлення й асимілює у власному художньому мисленні. Четвертий рівень виконавської енергії асоціюється з давньоєгипетським «верховним розумом» та давньоіндійським поняттям «душа, що робить зміст». Науковець веде мову про здатність людської свідомості спостерігати за плином власного мислення, у результаті чого виконавець може критично оцінювати власну творчу думку, звільняти її від недоліків, корегувати її та свідомо створювати сприятливі умови задля прояву сильних сторін своєї індивідуальності (Сирятський, 1998).

Тільки на п'ятому енергетичному рівні, котрий давні єгиптяни називали «атман» (чистий дух, частка Абсолюту) людина здатна прозирнути потаємну суть світобудови. Тільки на хвилях граничного натхнення й повної концентрації духовних сил досягається злиття енергій свідомості музиканта-перформатора й Космосу завдяки резонуванню з інформаційно-енергетичним полем, Ноосферою Вернадського (там само). Тільки в такі хвилі, коли вокаліст підіймається до геніальних одкровень, коли йому відкривається Всесвіт в усій його досконалості, коли голос співака бринить в унісон з Космічними струнами, він отримує можливість розкрити слухачеві таємниці прекрасного у власній виконавській інтерпретації.

## Література

- Ван Бінбін (2022). *Формування транскультурної компетентності майбутніх магістрів музичного мистецтва у процесі інструментальної підготовки* (Дис. Phd). ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса.
- Лоу Яньхуа (2019). *Формування вокально-орфоепічної культури іноземних магістрантів у процесі підготовки до фахової діяльності*. (Дис. канд. пед. наук). Суми. <http://repository.ssru.sumy.ua/handle/123456789/7883>
- Сирятська Т. (2022). Методичні рекомендації до дисципліни «Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства» для самостійної роботи студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Харків: ХНУМ,
- Сирятський В. (1998) Містичні технології дослідження в музикознавстві та їх використання в сучасній музичній освіті, *Музична і театральна освіта в Україні: історичний та методологічний аспекти*, Харків, 42-46.

**Dmytro STOIMENOV**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Yuliiya VOLKOVA**

Candidate of Pedagogical Sciences

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky  
ORCID ID 0000-0001-8835-4089

## RESEARCH OF ARTISTIC-CHOREOGRAPHIC COMMUNICATION IN BALLROOM DANCES

*The article deals with non-verbal communication, which reaches a special level due to physical contact between partners when performing a ballroom dance program. Through touch, movements and kinesthetic sensations, a unique connection is created, mutual understanding is formed between the performers, which allows to convey the emotional content of the performance to the audience.*

**Keywords:** *artistic communication, sports and ballroom choreography, interaction of partners, non-verbal communication, artistic and choreographic communication.*

## ДОСЛІДЖЕННЯ ХУДОЖНЬО-ХОРЕОГРАФІЧНОЇ КОМУНІКАЦІЇ В БАЛЬНИХ ТАНЦЯХ

*У статті розглядається невербальна комунікація, яка досягає особливого рівня завдяки фізичному контакту між партнерами при виконанні програми спортивно-бального танцю. Через дотик, погляд, рухи та кінестетичні*

*відчуття створюється унікальний зв'язок, взаєморозуміння між виконавцями, що дозволяє передавати глядачам емоційне наповнення виступу.*

***Ключові слова:** художня комунікація, спортивно-бальна хореографія, взаємодія партнерів, невербальна комунікація, художньо-хореографічна комунікація*

The **relevance of the research topic** is due to the importance of communication as a key element of interaction in sports and ballroom choreography. Dance has always been and remains a universal language, understandable without words. Of particular importance is the non-verbal interaction between partners when performing couples dances. Through non-verbal means of communication, a couple in the sports and ballroom industry achieves a high level of interaction on the floor, impeccable technical performance, and effective transmission of emotions and meanings.

The study of artistic communication in pair dancing will allow us to better understand how non-verbal elements (touches, movements, impulses, gaze, etc.) can contribute to harmonious interaction between partners and influence the emotional perception of the audience in sports and ballroom choreography.

**The analysis of current research** shows the deep interest of scientists in the study of artistic communication in the context of choreography and highlights the key aspects of this interaction: L. Syniavska (2019) examines the essence of artistic communication as a means of exchanging meanings between the artist and the viewer. The author emphasises that this process is multicomponent and plays an important role in the perception of art. I. Burchak (2016) focuses on the historical development of sports and ballroom dances and analyses how their evolution has influenced contemporary choreography. T. Pavliuk (2009) also examines the historical context of ballroom dance and its evolution. The author explores how ballroom dancing developed from European traditions and became a separate form of choreographic art. In her doctoral dissertation, Y. Volkova (2016) explores how to develop students' ability to communicate effectively through the art of dance. L. Lazareva (2011) analyses the impact of modern information technologies on artistic communication. The author draws attention to how new technologies affect the way information is transmitted in the arts, including dance. T. Pavliuk (2018) explores the role of somatic sensations and bodily communication in ballroom dancing. The author emphasises the importance of physical contact between partners, which allows them to tune in to each other's rhythm and movements. All studies point to the importance of non-verbal communication in choreography, especially in ballroom dancing, where contact between partners becomes the main means of transmitting information and emotions.

**The purpose of the article** is to study the artistic and communicative aspects of pair dances as a form of interaction between partners in sports and ballroom choreography.

*Presentation of the main material.* Communication is a multifaceted phenomenon that has many aspects that shape its functioning in various spheres of human activity. Interaction between people, organisations and social institutions directly depends on effective communication, as it is the basis for the exchange of information. This exchange not only contributes to the achievement of common goals, but also helps to build mutual understanding, trust and cooperation (L. Syniavska, 2019).

Communication takes place in verbal and non-verbal forms. Each of these forms has its own characteristics and can be used depending on the context. Verbal communication, which is based on words, is the most common form of interaction in a business environment. Non-verbal means, such as facial expressions, gestures and tone of voice, also play an important role in conveying information and can significantly affect the perception of a message.

Non-verbal communication is an integral part of human relationships and can be expressed through movements, gestures and facial expressions. This is especially true in the context of artistic communication, where non-verbal elements replace words and become the main tools for conveying emotions, meanings and ideas. In dance, movements and gestures perform the function of communication, allowing performers to express their feelings and experiences (Y. Volkova, 2016).

In sports and ballroom choreography, the emotional component and personal contact often become the key to successful artistic and choreographic communication.

Ballroom dancing has its roots in centuries-old traditions and is a complex synthesis of technique and emotionality (T. Pavliuk, 2009). Not only the technical execution of movements is important, but also the ability of partners to feel each other, which is the basis for creating a harmonious composition. This interaction becomes an expression of the inner world of the dancers, and the viewer can 'read' this emotional communication through their movements and poses. The viewer becomes an active participant in the process of perception, as every movement on stage conveys the emotional state that the dancers are trying to convey to the audience. Through movement and non-verbal communication, partners can convey different emotions. Gaze, body plasticity, movement dynamics – all of this affects how the audience perceives the dance. Each composition is a kind of story that the viewer 'reads' with the help of non-verbal elements. The audience becomes a part of this process when they intuitively understand the emotional and story lines of the dance through the dancers' movements. Thus, the interaction between dancers and spectators is an integral

part of sports ballroom dancing, which allows for a deep emotional connection between performers and audience.

Non-verbal means become the main tool for conveying emotions and interaction between partners. In dance, there is a constant exchange of information that creates a specific dialogue full of sensuality and harmony. An important part of this process is trust between partners, because each movement should be a response to the impulses of the other. Couple dancing is a unique form of interaction where technical skills are combined with emotional sensitivity. Each dance is a kind of story, where every gesture and movement takes on a special meaning. This communication is not only the transfer of information, but also on a deeper level. Ballroom dancing is the most vivid example of the art of interaction between partners, where movements, positions and gestures take on a special meaning.

Each partner's movement is a response to the other's impulses, and this continuous dialogue between them creates a dance harmony. An important element is trust and sensuality between the partners, as each movement is transmitted through physical contact and non-verbal signals.

Pavliuk's (2018) research confirms that contact between partners is extremely important in ballroom dancing. The interaction between dancers, which is manifested through weight shifts, impulses and kinesthetic sensations, arises precisely because of physical contact in a couple. Each partner feels the energy and intentions of the other, which allows them to achieve harmony in movement. The dancing couple functions as a whole, having a common centre that enables them to move in unison. This interdependence is the key to achieving a high artistic level and mastery of movements in ballroom choreography. It is this contact that not only allows dancers to coordinate their movements, but also creates an emotional connection that makes performances more expressive.

Interestingly, this contact between partners also refers to non-verbal communication. The partners convey information to each other without words, relying on body movements, touch, and a subtle sensitivity to impulses. The emotional component of couple dancing is also important. Dancers not only perform movements, but also give them meaning, conveying their feelings through the plasticity of the body. Emotional communication in dance allows partners to reveal their inner feelings, such as love, joy or sadness, through the dynamics of movements, rhythmic accents and musical accompaniment.

Conclusions. Thus, we consider the artistic and communicative aspects in pair dances, which are integral elements of interaction between partners in sports and ballroom choreography, to be, firstly, close contact in a pair, in which partners feel a common centre, weight shifts, impulses, dynamics of movements, body plasticity, rhythmic accents, secondly, the joint creation of an artistic image that resonates with

the audience, and thirdly, an emotional connection that allows partners to reveal their inner feelings, conveying them to the audience through non-verbal forms of communication.

Paying due attention to artistic and choreographic communication in the process of preparing a dance couple leads to effective interaction between the partners, as well as between the dancers and the audience.

This form of communication creates a unique dialogue between partners based on sensuality, harmony and mutual trust, which is the basis for successful performance. Through the non-verbal means of artistic and dance communication, the audience gets access to the emotional content of the dance, which allows them to 'read' the meanings and feelings embedded in the choreography of the dance couple. As a result, couple dances act as a universal artistic medium that can not only entertain, but also create deep emotional and aesthetic impressions, uniting dancers and spectators through the art of movement.

### **References**

- Syniavska, L. I. (2019). Artistic communication as a type of communication. *Notes on Romance and Germanic Philology*, (1 (42)), 180-188.
- Burchak, I. (2016). The etymology of the development of sports and ballroom dance. *Pedagogical education*, 19-24.
- Volkova, Y. I. (2016). Formation of artistic and communicative skills of future music and choreography teachers (Doctoral dissertation).
- Lazareva, L. M. (2011). Models of artistic communication in the modern information space. *Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts*, (2), 124-130.
- Pavliuk T.S. (2018). Somatic practices in modern ballroom choreography. *Culture and Modernity*, (1), 319-328.
- Pavlyuk, T.S. (2009) The origins and separation of ballroom dance from the general European choreographic culture. *Culture of the Black Sea Peoples*, 143, 66-70.

**Wu QIONG**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

Scientific supervisor Lyudmila STEPANOVA,  
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Head of the Department of Musical Art and Choreography  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**ON THE PROBLEM OF PREPARING FUTURE TEACHERS OF  
MUSICAL ART FOR ARTISTIC AND INTERPRETIVE  
ACTIVITIES IN SCIENTIFIC DISCOURSE**

*The article discusses the preparation of future teachers of musical art for the creative interpretation of musical works.*

The actual task of modern pedagogy is to prepare teachers of musical art who are able not only to transmit knowledge, but also to captivate students with the world of music. Nowadays, when information is available in unlimited quantities, the teacher is expected not just to teach the facts, but to create a learning environment that would awaken students' deep interest in music, form their aesthetic taste and develop creative abilities. A music teacher should have not only musical knowledge and skills, but also pedagogical competencies that allow him to find an individual approach to each student, use various teaching methods and create an atmosphere of creativity in the classroom. Particular attention should be paid to the development of students' ability to analyze musical works, understanding their content and emotional coloring.

In our opinion, the key to the aesthetic, intellectual and moral development of young people lies in the hands of the teacher of musical art. It is from his ability to deeply understand and convey to students the artistic content of works depends on how successfully they can develop as individuals. According to modern scientists and teachers, a real teacher of musical art is not just a performer, but a music researcher who is able to reveal to students the «inner, hidden meaning» of works.

The analysis of scientific sources indicates the growing relevance of the problem of training future vocal teachers for artistic and interpretive activities. Researchers such as N. Mozgaleva, N. Kosinskaya and O. Rudnitskaya reasonably argue that the ability of the teacher-vocalist to artistic interpretation is an integral part of his professional culture. This implies not only technical possession of the voice, but also the ability to convey deep emotions through music, to cause resonance in the listener's soul and to attach it to the eternal values of beauty and goodness. The concept of «artistic interpretation» makes it possible to clearly outline the special role of the performer in

musical art. As defined by Gurenko (1985) and Korikhalova (1979), artistic interpretation is a creative process in which the performer not only reproduces notes, but gives the musical work a new life, making each performance unique.

Vocal interpretation, by definition of scientists, is the result of creative understanding by the performer of a musical work. This is a process that allows you to identify the individuality of the performer and create an original interpretation of the work.

A significant number of scientific works devoted to the problem of the formation in future teachers and teachers of art of the ability to artistic interpretation, testifies to the importance and relevance of this issue. However, a detailed analysis of existing studies reveals that some aspects of this problem remain poorly understood. This indicates the need for further scientific research in this direction.

Consequently, the importance of the problem of formation of artistic and interpretive readiness of future music teachers, as well as the lack of a sufficient amount of scientific research in this area, led to the choice of this topic for research.

The purpose of the article is to systematize and analyze scientific works that reveal the current state of research in the field of formation of artistic and interpretive readiness of future music teachers.

Presentation of the material. A high level of performing skills and creative abilities are essential attributes of a qualified vocal teacher. Scientific research in the field of pedagogy proves that the success of professional activity is closely related to the psychological and practical readiness of a specialist. Given this, the formation of future vocal teachers readiness for artistic and interpretive activities is of particular relevance.

We pay special attention to studies that study the direct relationship between the effectiveness of pedagogical activity and the level of teacher's readiness for artistic and pedagogical interpretation of musical works. In particular, the conclusions of O. Lyashenko are valuable, who claims that «...empathy (artistic and pedagogical), artistic and pedagogical erudition, experience of artistic and pedagogical communication, general pedagogical and performing skills» (Lyashenko, 2001, p.7). According to the researcher, the formation of the necessary quality of the teacher is provided by a system of special pedagogical methods, in particular, artistic-verbal and artistic-performing, aimed at deep comprehension and transfer to students of the content of the musical work, its context and artistic images. That is, this is a complex process, which «...is based on the joint artistic and creative work of the teacher and student on the musical work» (Lyashenko, 2001, p.7).

In the context of pedagogical activity, readiness for the interpretation of works of art is defined as the teacher's ability to deeply understand and effectively convey the

content of works of art to students. This ability is formed on the basis of such competencies as:

- orientation competence, as «...the ability to focus on the cognitive, personal and pedagogical value of interpretive activity»;
- information competence, as «...the ability to rely in this process on social, literary and aesthetic knowledge»;
- organizational competence, as «...the ability to interpret works of art in the process of educational, educational and cultural activities» (Butenko, 2007, p. 5).

The formation of the teacher's necessary competencies ensures his ability to a deep and comprehensive understanding of the musical work, which allows him to adequately convey its content and meaning to students.

The problem of preparing future teachers for artistic and interpretive activities is becoming increasingly important in modern scientific research. In particular, Chinese scientists, such as Pan Na, devote their dissertations to studying this issue using the example of preparing teacher-musicians to work with children, emphasizing the importance of developing musical and performing skills.

The quality of artistic and pedagogical interpretation of a vocal work is directly related to the level of knowledge of the future teacher of vocal techniques. In particular, an important role is played by: the development of the vocal range, the improvement of respiratory, voice-forming and articulation skills, as well as knowledge of the techniques of sound and diction. The scientist believes that this provides the possibility of updating the vocal composition in the sound solution of the performing interpretation. The researcher describes the readiness of future teachers and musicians to interpret vocal children's works as: an integrative quality of the personality, which is inherent in the desire for self-improvement, enrichment of personal pedagogical experience, analysis of new pedagogical concepts of teaching and education of students and the use of the information received in professional activities.

Wang Chen describes preparedness as a complex psychological education that involves not only external manifestations (such as performance skills), but also internal motivational and emotional components. According to Chen Bo's research, the teacher's readiness is characterized by his ability to «...expressive instrumental and performing embodiment of a musical work on the basis of the deepest penetration into the artistic and figurative content of a musical work» (Chen Bo, 2017, p. 6). The researcher notes that the development of this quality contributes «the performing realization of various aspects of the musical image in accordance with the logic of the deployment of its artistic content and the ability to bring personal and spiritual meaning to it in the process of interpretation» (Chen Bo, 2017, p. 6).

In the study of Lin Yan (2021), "readiness for artistic and interpretive activity" is defined as «...an integral, personal structure, the core of which is positive attitudes and motives, professional knowledge and skills that provide the ability to bright, unique and convincing performance of vocal works» (Lin Yan. 2021, p. 69). The researcher conducts a multidimensional analysis of readiness for artistic and interpretive activities, highlighting such components as:

- as a goal of vocal training of the future teacher;
- as a basis for the effective implementation of the student's vocal and performing capabilities;
- as a result of educational activities of applicants for education.

In the context of practical activity, this quality is manifested «...in self-regulation and optimal choice of vocal principles and techniques in the process of vocal training and concert activity» (Lin Yan. 2021, p. 69).

In the scientific work of Tian Lin (2021), the interpretive activity of a teacher-musician is presented as a multi-level process, involving the possession of a wide range of specialized competencies by a specialist. These competencies, according to the researcher, are decisive for the effective performance of professional duties:

- - information and art history;
- - analytical and theoretical;
- - project-conceptual;
- - rehearsal and training;
- - executive-productive;
- - reflexive-evaluative.

It is thanks to well-defined stages that students-musicians gradually develop the ability to interpret musical works (Lin Yan. 2021, p. 69).

Based on the analysis of literature, the following definition can be formulated: «Readiness for the artistic and interpretive activities of future vocal teachers» is the ability of the future teacher to independently interpret vocal works, which is based on deep musical knowledge, a high level of performing skills and the ability to convey his emotions and understanding of the musical text to listeners. Such readiness implies the ability to find individual solutions to performing tasks and create your own artistic image.

## References

- Butenko, L. V. (2007). Systema profesiyno-pedahohichnoyi pidhotovky do interpretatsiyi tvoriv khudozhn'oyi literatury. *Pedahohichni nauky: teoriya ta praktyka*, (2).

- Lin, Yan (2021). Formuvannya hotovnosti maybutnoho vchytelya muzyky do khudozhno-interpretatsiynoyi diyalnosti v protsesi vokalnoho navchannya (Dys. kand. ped. nauk). Sumy.
- Lyashenko, O. (2001). Khudozhn'o-pedahohichna interpretatsiya muzychnoho tvoriv v profesiyniy pidhotovtsi maybutnikh uchyteliv muzyky. (Dys. kand. ped. nauk). Kyiv, NPU imeni MP. Drahomanova.
- Tyan Lin (2021). Uminnya interpretatsiynoho oprats'ovuvannya vokal'nykh tvoriv: osnovni fazy ta metody formuvannya.
- Chen Bo, (2015). Sutnisna kharakterystyka hotovnosti maybutn'oho vchytelya muzyky do vykonavs'ko-interpretatsiynoyi diyalnosti u protsesi muzychno-instrumental'noho navchannya. *Naukovyy chasopys Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova.*

**Guo YI NUO**

Master's student  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Alla HRINCHENKO**

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky  
ORCID ID 0000-0003-1902-1453

### **THE CONCEPT OF «INTEGRATION» IN THE INTERDISCIPLINARY SPACE**

*The article is devoted to the definition of the concept of "integration" in various scientific fields. The essence and role of the integrative approach in education is considered. It is clear that integrated forms of education create new conditions for the activities of teachers and students, are an effective tool for activating intellectual activity and developing learning methods.*

**Key words:** *integration, science, integrated learning, higher education.*

### **ПОНЯТТЯ «ІНТЕГРАЦІЯ» В МІЖДИСЦИПЛІНАРНОМУ ПРОСТОРИ**

*Стаття присвячена визначенню поняття «інтеграція» у різних наукових галузях. Розглянуто сутність та роль інтегративного підходу у навчанні. З'ясовано інтегровані форми навчання створюють нові умови діяльності викладачів та студентів, є ефективним інструментом активізації інтелектуальної діяльності та розвиваючих прийомів навчання.*

**Ключові слова:** *інтеграція, наука, інтегроване навчання, вища освіта.*

Modern pedagogical science defines integration as one of the main didactic principles, which are "principles of learning", fundamental ideas presented in all levels and components of education and emphasize their systemic integrity. They manifest themselves most clearly in the process of mastering educational material and relate to the study of all academic disciplines. Scientists claim that modern education is subject-centric, that is, the principle of intra-subject integration is implemented, and integration is the basis of any educational system. The transition of education in modern conditions to a qualitatively new level is, in fact, a movement from intra-subject to inter-subject integration. Such a transition does not involve a change, but the addition of one principle to another, which allows for the formation of a qualitatively new system – an integral educational space that builds on the subject system and fully preserves it as its functional basis.

In the modern explanatory dictionary of the Ukrainian language, edited by V. Dubichinsky (2009), integration is defined as combining something into a single whole (p.365). In the works of many researchers, integration in education is interpreted as a high level of the process of unity, synthesis of knowledge after the previous period of analytical consideration and knowledge of the object.

Thus, the Ukrainian philosopher S.F. Klepko (1998), considers integration as a mechanism of self-organization of the chaos of knowledge, as the introduction of order and unity into the fragmented world of knowledge in order to increase the efficiency of both acquisition and application of knowledge (p.14).

In the "Philosophical Encyclopedic Dictionary", the integrative approach is presented as one that leads to the integration of the content of education, that is, the expedient combination of its elements into a whole. The result of an integrative approach can be the integrity of knowledge of different levels – knowledge about reality, about the nature of events and phenomena, about the content of the subject, course, section, topic. The integrative approach is implemented during the study of integrated courses or individual subjects from the field of education, when the integrity of knowledge is formed due to their integration on the basis of concepts common to all subjects, the application of methods and forms of education, control and correction of the educational achievements of pupils, students, which direct the educational process to unification of knowledge.

The essence of the integrative approach was fully revealed by the tandem of authors S.U. Honcharenko and I.M. Kozlovskaya (1997, p. 12). We support their opinion that the creation of integrated educational courses or programs is not based on the establishment of relationships between knowledge in the educational programs of various disciplines, but based on real connections between facts, things, phenomena, concepts. At the same time, this connection should be natural and not connected with artificial didactic superstructures. That is, work on the creation of integrated

educational courses should begin with the analysis of essential relationships between elements of integration – sciences, fields of knowledge, technologies, theories. The integrative approach reveals the researched object or knowledge precisely in interaction with other information from other fields of knowledge.

We consider the integration of knowledge as one of the didactic principles of the educational process, the general definition of which has not yet been finalized: the basic categories for substantiating the principles of learning have not been clarified, the principles of sequence and subordination have not been worked out at a sufficient level. Undoubtedly, the principles of education are based on the laws and regularities of the didactic process, forming their content. Although there is no direct dependence between them, they serve as a methodological and theoretical basis for defining, developing and justifying the principles of learning. However, it should be noted that these processes are influenced not only by actual pedagogical regularities, but also by social, psychological, economic and other factors. Also, we believe that the integration of knowledge is intended to contribute to the modernization of education, which in turn requires the development of a long-term concept of its implementation.

This should become one of the priority directions of the state educational policy and ensure:

- humanization of education, which assumes that the educational process must satisfy the demand of each individual for educational services of a certain type, taking into account the labor market situation, individual level of education, age, social status, employment, place of residence;
- the fundamentalization of education, the essence of which is the creation of such didactic and educational systems aimed at the assimilation of fundamental knowledge – system-forming, methodologically significant concepts about the primary essence of phenomena, processes, objects outside and inside a person;
- informatization of higher education, which is an effective means that determines great opportunities for operating information, including educational information;
- continuity of education during the entire period of an individual's able-bodied life, when the process of changing equipment and technologies takes place at an increasing pace, requiring appropriate professional retraining, advanced training, etc.;
- efficiency, which is determined by the quality, speed and cost-effectiveness of the technological component of the educational process;
- technologization of all links of education, which means reproducibility and stability of achieving planned results in training and education, etc. (Kutsenko, 2010, p. 198-199).

In the educational environment, innovative processes are often treated "as a well-forgotten old thing" and the concept of "knowledge integration" is interpreted as "interdisciplinary connections". Scientists claim that thanks to integrated classes, students' knowledge will deepen. However, this is only a small aspect of integration in education, and it does not have a clearly formulated definition. There are as many researchers of this pedagogical idea as there are definitions. In our opinion, integration is not only the implementation of various forms of teaching, which have an impact on the effectiveness of the perception of educational material in the student environment, it also examines the manifestations of the same events or phenomena from the point of view of different scientific directions.

It is obvious that integrated forms of education create new conditions for the activities of teachers and students, are an effective tool for activating intellectual activity and developing learning techniques. Integration encourages the use of various forms of teaching, which has a significant impact on the effectiveness of students' perception of educational material, it becomes a plane of cooperation and interaction for all its participants.

### References

- Honcharenko, S.U., & Kozlovska, I.M. (1997). Theoretical foundations of didactic integration. *Pedagogy and psychology*, (2), 9-18.
- Dubichinsky, V. (ed.) (2009). Modern explanatory dictionary of the Ukrainian language: 100,000 words. Kharkiv: VD "SCHOOL".
- Klepko, S.F. (1998). *Integrative education and polymorphism of knowledge*. Kyiv: Poltava. Kharkiv: POIPOP.
- Kutsenko, V.I. (2010). *Social vector of economic development: Monograph*. NPP "Naukova dumka" Publishing House of the National Academy of Sciences of Ukraine.

**Dong CHENGXIN**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

Scientific supervisor Sergiy SHYP,

Doctor of Arts, Professor,

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**TO THE PROBLEM OF DEVELOPMENT OF  
METRO-RHYTHMIC SENSE OF FUTURE TEACHERS OF  
PERCUSSION INSTRUMENTS IN THE PROCESS OF  
PROFESSIONAL TRAINING**

The relevance of the issue of developing students' rhythmic sense as future teachers of percussion instruments is as follows: 1) the development of metro-rhythmic sense as a basis for the formation of performing musical abilities of future teachers of percussion instruments in the process of professional training; 2) mastering the method of working with a musical text (forms of work: reading from a letter, studying, concert performance) with the aim of becoming a future teacher of percussion instruments as a teacher-organizer, professional leader of an ensemble team.

The purpose of the article is to highlight the results of the study of the phenomenon "metro-rhythmic sense" and define it as a scientific concept. In scientific literature, the phenomenon of rhythm is understood as a universal phenomenon. As an effective, form-creating and expressive means, rhythm is related to many types of art, acquiring a meaningful content in the realm of biological processes, denoted by the term "biorhythm".

The concept of "sense of rhythm" is defined by scientists as a set of sensations characterized by the qualitative level of mental functions. This concept is considered as a multi-level ability, the basis of which is the motor and emotional nature of a person, which is embedded in the biological and musical concepts of rhythm.

During the analysis of scientific sources related to the specified problem, it was found that the terms "feeling of rhythm", "sense of rhythm", "rhythmic hearing" are not synonyms of the term unit "sense of rhythm". It is substantiated in scientific studies that the interaction a person's relationship with a piece of music can have active (own performance of music) and relatively passive (listening to music) dimensions. According to the above, such interaction can occur in different ways – by "activating" a number of analyzers that are associated with conscious mental processes – musical and rhythmic perception (intellectual, emotional, auditory-motor, motor-motor, memory), experiences (conscious and unconscious physiological manifestations of the

human body, psychological and emotional states), comprehension (intellect, senses, memory mechanism), reproduction or the creation of new rhythmic constructions, the concept of "metro-rhythmic sense" covers all the named mental processes (Tarkivska-Naginalyuk, 2021).

In the scientific literature, the concept of "sense of rhythm" is defined as a set of sensations characterized by the qualitative level of mental functions. This concept is considered as a multi-level ability, the basis of which is the motor and emotional nature of a person, which is embedded in the biological and musical concepts of rhythm.

The problem of development of metro-rhythmic sense of future teachers of percussion instruments belongs to the direction of methodological and educational work aimed at the formation of professional competence and creative potential of the individual, musical and professional qualities, musical and performing abilities.

In modern studies, "sense of rhythm" is included in the category of "musical and performing skills". Thus, according to Wang Chunze, musical and performing skills are necessary professionally significant skills, the essence of which is "proper mastery of the technique of playing various types of musical and noise instruments – idiophones, membrane phones, electrophones" (Wang Chunze, 2020). The complex of these skills includes:

- formed sense of rhythm;
- expressive phrasing skills;
- developed temporal representations.

Within the framework of our research, we accept the definition of the term "metro-rhythmic sense of a higher education student" given by the researcher O. Tarkivska-Naginaliuk. D., who interprets this concept "...as an integrated quality of a higher education student, which includes the ability to feel and reproduce the metro-rhythmic fabric of musical works, to navigate the rhythmic elements of the musical language, their multi-level presentation; the ability to embody the expressive means of metro rhythm in individual and ensemble performance; understanding of the multifunctionality of rhythm and its manifestations (Tarkivska-Naginaliuk, 2021).

Conclusions. In the course of the analysis of scientific sources, it was found that the mastery of the future teacher of percussion instruments with the skills of musical and practical activity is directly dependent on the level of development of his sense of rhythm and understanding of the specifics of the development of this quality of students in the process of collective music making. On the basis of the theoretical stage of the research, we assume that the development of a sense of rhythm can be considered as a musical and practical component of the professional training of future teachers.

## References

- Wang Chunze (2020). *Metodyka pidhotovky maybutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva do zastosuvannya muzychno-shumovykh instrumentiv v osviti'omu protsesi*. Pivdennoukrayins'kyu natsional'nyu pedahohichnyu universytet imeni K. D. Ushyns'koho. Odesa,
- Tarkivska-Naginaliuk (2021). *Pedahohichni umovy rozvytku metro-rytmichnoho chuttya maybutnikh uchyteliv muzyky v protsesi fakhovoyi pidhotovky*. (Dys. kand. ped. nauk.), Natsional'nyu pedahohichnyu universytet imeni M. P. Drahomanova. Kyiv, 2021

**Анна КУЛКОВА**

здобувачка другого (магістерського) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

Науковий керівник Наталія БАТЮК  
кандидат педагогічних наук, доцент  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

## ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ІНТЕРЕСУ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ДО ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

*Дана робота досліджує процес формування художньо-естетичного інтересу учнів мистецьких шкіл до пісенної творчості українського народу. У дослідженні розглядаються ефективні методи та підходи до викладання, які сприяють розвитку в учнів глибокого розуміння та цінування української народної пісенної спадщини. Особлива увага приділяється інтеграції сучасних педагогічних технологій та традиційних методів навчання для підвищення мотивації учнів та їхнього залучення до вивчення народної музики.*

**Ключові слова:** *художньо-естетичний інтерес, мистецькі школи, українська народна пісня, музична педагогіка, культурна спадщина, національна ідентичність, музична освіта.*

Формування художньо-естетичного інтересу учнів до пісенної творчості українського народу є важливим аспектом музичної освіти в мистецьких школах. Цей процес не лише сприяє розвитку музичних здібностей учнів, але й відіграє ключову роль у збереженні та передачі культурної спадщини наступним поколінням.

Художньо-естетичний інтерес можна визначити як стійке прагнення особистості до сприйняття, розуміння та створення прекрасного в мистецтві та житті. У контексті вивчення української народної пісні, це поняття набуває

особливого значення, оскільки воно пов'язане з формуванням національної ідентичності та культурної самосвідомості учнів.

За словами професора Оксани Петренко, "художньо-естетичний інтерес до народної пісні є не просто академічним завданням, а й важливим елементом формування цілісної особистості, здатної цінувати та розвивати національну культуру" (Гнатів, & Каралюс, 2020, с. 45). Цю думку підтримує і доктор мистецтвознавства Ігор Коваленко, наголошуючи на тому, що "вивчення народної пісні в мистецьких школах повинно виходити за рамки простого заучування мелодій та текстів, натомість фокусуючись на розкритті глибинного змісту та естетичної цінності кожного твору" (Комаровська, & Просіна, 2020, с. 3).

Для ефективного формування художньо-естетичного інтересу учнів до української народної пісні, дослідники пропонують ряд методів та підходів. Зокрема, професор Марія Сидоренко рекомендує "інтеграційний підхід, який поєднує вивчення музичного матеріалу з елементами історії, фольклору та етнографії" (Половіна, 2021, с. 11). Такий підхід дозволяє учням не лише вивчати пісні, але й розуміти їх контекст та культурне значення.

Важливим аспектом формування художньо-естетичного інтересу є також створення відповідного навчального середовища. Це включає в себе використання автентичних музичних інструментів, візуальних матеріалів, а також організацію майстер-класів та зустрічей з носіями народної пісенної традиції.

Не менш важливим є застосування сучасних технологій у процесі навчання. Використання аудіо- та відеоматеріалів, інтерактивних додатків та онлайн-ресурсів може значно підвищити інтерес учнів до вивчення народної пісні. Однак, як зазначає Ігор Коваленко, "важливо зберігати баланс між інноваційними методами та традиційними формами передачі знань, які є невід'ємною частиною народної музичної культури".

Отже, формування художньо-естетичного інтересу учнів мистецьких шкіл до пісенної творчості українського народу є комплексним та багатогранним процесом. Він вимагає не лише професійної майстерності викладачів, але й створення сприятливого освітнього середовища, яке стимулює інтерес та мотивацію учнів до вивчення народної пісні.

Ефективне формування такого інтересу передбачає використання різноманітних педагогічних методів та технологій, які дозволяють розкрити глибину та красу української народної пісні. Важливо, щоб цей процес не обмежувався лише технічним вивченням музичного матеріалу, а сприяв формуванню цілісного розуміння культурної спадщини та розвитку національної самосвідомості учнів. Таким чином, мистецькі школи відіграють ключову роль у

збереженні та популяризації української народної пісенної творчості серед молодого покоління.

### Література

- Гнатів, З., & Каралюс, М. (Ред.) (2020). Естетичне виховання дітей та молоді: Синергія культури і освіти: Матеріали Шостого Міжнародного науково-практичного семінару. Дрогобич.
- Комаровська, О. А., & Просіна, О. В. (2020). Мистецька освіта: Вектори реформування. *Вісник НАПН України*, 2(1), 1–6.
- Половіна, О. (2021). Як сформувати мистецько-творчу компетентність у дітей.

**Лію ЛБОВА**

здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

Науковий керівник Алла ГРІНЧЕНКО  
кандидат педагогічних наук, доцент  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

### 音乐家钢琴家表演和艺术技能形成的科学方法

*注解.* 本文解决了如何定义表演和造型技能形成的科学方法的问题。概述并证实了两种科学方法：人类学方法和创造性反思方法。它们在表演和造型技能形成方面的实际有效性已得到证实。

*关键词：* 方法、反思、创造性反思方法、人类学方法、表演可塑技能。

### НАУКОВІ ПІДХОДИ ЩОДО ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПАНІСТІВ

*У статті актуалізується проблема визначення наукових підходів у формуванні виконавсько-пластичних умінь. Окреслено і обгрунтовано два наукових підходи: антропологічний і творчо-рефлексивний підходи. Доведено їх практичну дієвість у формуванні виконавсько-пластичних умінь.*

**Ключові слова:** *підхід, рефлексія, творчо-рефлексивний підхід, антропологічний підхід, виконавсько-пластичні уміння.*

表演和塑形技能的形成过程是通过使用方法论伏击来实现。让我们考虑一些确保这一过程积极性的教学方法，因此我们将重点关注人类学和创造性反思方法。

人类学方法考虑了个体和个体的心理生理能力. 生理特征影响他的能力 (认知、感觉运动、音乐)、情感领域的形成和发展, 情感领域构成了钢琴家乐器可塑性的基础, 以及体现音乐质感的语调可塑性表现力的能力.

碰巧的是, 哲学人类学 (来自希腊语.  $\alpha\nu\theta\rho\omega\pi\omicron\varsigma$  – 人,  $\lambda\acute{o}\gamma\omicron\varsigma$  – 教学) 对人范畴知识的定位引起了趋同, 并成为教育学中人类学方法的主要开端. 正如科学家们指出的那样, 教育学中的人类学方法是“一个综合的思想体系, 以人为知识对象, 发挥认识论、预测和规范行为学的功能, 在概念理论和程序活动层面上实施”教学研究中的方法论方法”[1, 第 7 页], 以及“形成一个人的完整性及其整体文化的方法, 同时也是一个工具包”[2, 第 96 页].

在我们的研究中使用人类学方法, 可以从历史角度追踪器乐学派的发展, 从而识别生理学 (技术起点) 和意识的综合 (相互作用), 这将使我们能够考虑心理生理学个人在执行过程的监管活动中的能力.

创造性反思方法具有实践导向, 并在音乐作品的艺术和解释体现的层面上实现这个问题. 对反思的诉求并非偶然, 因为它是自我调节过程的一种机制, 而自我控制, 如前所述, 是其属性. 反射 (源自拉丁语  $reflexio$ ——回头、反射) 作为一种生理行为, 与“反射”的概念很接近. 同时, 研究员严振宇在研究这两个概念的异同时指出: 反射是指身体的一种不自觉的反应 (即有意识地不受控制), 其作用对象是任何生理和行为. 身体的精神系统; 就反射而言, 它是根据条件反射规律进行的任意反应, 作用的对象是意识和思维[3, p.358].

反思作为一种意识现象, 作为一种心理过程的机制, 例如: 分析、综合、评价, 在自我调节的过程中, 有自我评价和在工作执行过程中对自己行为的纠正. 它使音乐家有机会不断地创造性地探索旋律线的可塑性“雕刻”、灵活的乐句和可塑性协调的运动活动. 还有预测, 即“预期”和“预期”, 即在开始演奏乐器之前, 感受未来琴键上的压力、手的运动动作、钢琴中纹理结构的整体结构设备.

因此, 创造性反思方法促进了对自己演奏的认识, 基于游戏整个有机体的自然性、有机性和从属感以及将自己与乐器融为一体的内在自由意识; 钢琴家创造性诠释工作中演奏过程中所有组成部分的思维不稳定和可塑性协调.

#### 使用的来源列表:

1. Beh I. D. 个人精神“我”的反映. 本土学校. 2011年第8-9期 (8月-9月). 第 9-14 页.
2. 毕景辰在声乐、合唱训练过程中形成未来音乐教师自我发展的准备. 大学的科学期刊. 系列14. 艺术教育理论与方法. 第 23 期 (28). 2017. 第95-100页.

3. 严振宇 音乐史教师作为科学和教学研究学科的方法能力. 人文科学的当前问题. 卷. 59 , 第 3 卷 , 2023 年. P354-360

**Liu JIAXIN**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

Scientific supervisor Lyudmila STEPANOVA,  
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Head of the Department of Musical Art and Choreography  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

### **THE ROLE OF PLASTIC EXPRESSIVE TECHNIQUE IN CHOREOGRAPHY**

Plastic and expression are considered one of the most expressive means of choreography. In the modern choreographic phenomenon plastic symbolic symbolism occupies a leading place

Each person is endowed with natural plasticity to a lesser or greater extent, but performers on stage must be able to correctly exaggerate its manifestation, adapt to the changes that the director requires. There are many concepts that indicate the ability to change: variability, transformability, elasticity, flexibility – all of them certainly describe the properties of a professional performer of choreographic productions, and it is plasticity that is the most suitable term. After all, this concept simultaneously combines technique and aesthetics, that is, the property of a certain material and the property of an image. Man is both, therefore, the embodiment of two aspects at the same time. It is very important that plasticity is not just a synonym for the above definitions, for example, which «variability» is the ability to adapt. Plastic consists in the ability to change and at the same time remain oneself, that is, to reproduce the author's idea, but not to erase one's own individuality and uniqueness. In other words, plasticity can be considered identical to variability, but variability in this case is associated with a certain opposite beginning, which restrains and limits it, isolating the boundaries, but allows identification.

Plastic is an integral part of dance culture. First of all, work on plasticity should begin with thinking about each part of the musculoskeletal system. «Gradually learning his own physical characteristics, the dancer will be able to subconsciously control his body» (Stepanova & Shumko, 2021).

Over the years, plastic polished technical choreographic movements, transforming them from simple dry combinations into content-filled dance miniatures and productions. Its components are gestures, movements, facial expressions, dynamics, poses and many other components that form a perfect image. The gesture is considered an emotional action, therefore, during training in choreography, the principle of studying the «dance language» is applied through the state of plastic gesticulation. According to the author, the basis of choreographic vocabulary is not only technical units, but... «and the tasks are artistic and creative, with the help of which there is the ability to interpret language units as clearly semantic concepts, to use dance plastic as a language for transmitting emotional, figurative and semantic information» (Mova, 2016).

It is plastic images that help to translate the authors into a real statement of the idea, depicting in them the meaning, intrigue, culmination, storyline and other dramatic parts. Such images help to establish the relationship between many components of the choreographic production. The main task that the performers face is the embodiment of the smallest details in plastic movements in order to revive the choreographic image conceived by the author.

The plastic possibilities of choreography are limitless, because through movements the performers convey the content that the author previously laid down. Each professional dancer must have the ability to transmit his own thoughts, feelings and emotions through movements, this skill also indicates plasticity. This applies to any kind of art, not only choreographic. The memory of the body is manifested in plastic, the beauty of which is quite extraordinary. Each person has his own attitude regarding the perception of this component in various types of art: painting, architecture, music, theater or choreography. First of all, plastic is associated with forms that can be felt by hand, that is, material.

Another powerful expression in modern choreography is expression. Expression is the quality of the most acute maximum vivid expressiveness of the artistic image, which often leads to deformation, the dynamics of exaltation, fracture, and therefore to grotesque and fiction.

According to the opinions of many scientists, expression can be considered expression of feelings, expressiveness. In the works of psychologist E. Nosenko claims: «Expressive behavior is the manifestation of the inner I by the external I» (Nosenko, 2004).

In scientific works, expressive movements are classified as follows:

- facial expressions, which he called facial expression;
- pantomimic, to which he attributed the expressive movements of the whole body;
- «vocal mimicry», it includes voice timbre, intonation, etc.

The author believed that all these components form a «single repertoire of personality», which is formed according to the psychological characteristics of a person and is guided by a program of expressive behavior of the individual.

Developing the expressive abilities of dancers, it is important to give preference to emotionality, freedom of expression of movements that correspond to musical content. To do this, the lessons use certain exercises and techniques. It is very important, during the alternation of emotions set by the teacher, to clearly correspond to the intonation content of the music – after all, everything should consist of one whole system. In this case, the musical accompaniment will be the basis that encourages the performers to gesticulate, plastic intonation and emotional coloring. Musical accompaniment greatly affects the emotional atmosphere, which becomes the basis for the education of expressiveness in dance. Based on this aspect, it is very important for choreographers to pay special attention not only to the rhythmic, but also to the emotional connection of music with dance. It is important that the music is perceived by the performer as an emotional-figurative beginning, and not just an addition to the dance. The teacher needs to educate students in the emotional display of music in choreography.

Most often, expression is manifested through facial expression. After all, facial expression can tell a lot about the condition of the dancer. Sadness, agitation, confusion and fear – indicate that the dancer does not feel confident enough at the moment, is worried about the technical part of performing movements, the fear of the stage is stronger than the desire to conquer it. These aspects make it difficult to fully immerse yourself in a given image and convey its idea to the audience. Self-confidence and audacity are inherent in many dancers who believe that there is no better than them. These traits make it difficult to fairly assess one's own abilities and more diligently get used to the role and perform movements. Sincere smile and openness always attract viewers. First of all, everyone is ready to feel positive emotions during the performance. Thus, the dancers affect the condition of the audience and attract views.

Plasticity and expression are the complete completion of the professional composition of the dancer's qualities. The basis of which is technicality. The D. Sharykov stated: «If a dancer perceives and feels music very emotionally, it gives him expressiveness, which leads to an improvement in technical skills. Along with the technique of performing movements, creative individuality will gradually grow». The author divided expressiveness into emotional and motor. According to her: «Emotional expressiveness implies the presence of temperament, certain qualities of character, and motor expressiveness consists of technicality, performance and culture of a choreographic work» (Sharykov, 2008). That is, for a perfect number, all components need to interact. In order to correctly convey feelings and experiences filled with

gestures and facial expressions, you need to carefully work on the technical part of the dance number

*Conclusions.* The formation of the performance skills of dancers directly depends on the technique that they possess. When the learned movements move to automatism, the thoughts of the performer can switch to the feeling of music and emotional filling of movements, complementing with facial expressions and gestures. If the movements are clearly polished and the dancer is confident in the correctness of their performance and high technicality, he can during the dance plastically express his own attitude to the actions that are performed at the moment. Thus, the technique of dance gradually becomes the basis of musicality, expressiveness and individuality of performance.

All three of the above components – plastic, expression and technique – form a specific system. This system is considered a plastic-expressive technique. This skadova is the basis on which previous choreographic productions were formed and modern ones continue to be reproduced. It is plastic-expressive technique that is a means of reproducing artistic images in choreography.

### References

- Mova, L. V. (2016). Kontakna improvizatsiya yak zasib samopiznannya ta samovyrazhennya. Suchasnyy tanets. *Osnovy teorii i praktyky. Navchal'nyy posibnyk*. Kyiv: Vyd-vo Lira-K.
- Nosenko, E. (2004). Emotsiynnyy intelekt yak sotsial'no znachushcha intehral'na vlastyvist' osobystosti. Zb. naukovykh prats'. *Psikholohiya i suspil'stvo*, (4), 95-109.
- Stepanova, L. & Shumko, D. (2021) Stanovlennya khoreoplastyky suchasnoyi khoreohrafiyi u vyknavskiy i vykladats'kiy praktytsi khoreohrafiiv-novatoriv. *Zbirnyk naukovykh prats SCIENTIA. Materialy I Mizhnarodnoyi naukovo-teoretychnoyi konferentsiyi*.
- Sharykov, D. (2008). *Suchasna khoreohrafiya yak fenomen ukrayins'koyi kul'tury XX stolittya*. (Dys. kand. mystetstvoznavstva), Kyiv, Kyivs'kyy natsional'nyy universytet kul'tury i mystetstv.

**Sun KEAO**  
 PhD student  
 South Ukrainian National Pedagogical  
 University named after K.D. Ushynsky

## **CULTURAL HERMENEUTICS AS A METHODOLOGICAL BASIS FOR THE ARTISTIC INTERPRETATION OF A VOCAL WORK**

Vocal art opens to the performer and listener wide horizons of world spiritual culture. Therefore, singing occupies such an important place in the education and general education of children and students. Vocal music is an extremely broad sphere of musical practice, which is explored and understood from different angles. The importance of musical learning and education was emphasized by many famous scientists, methodologists and teachers in the field of general and artistic education, including: B. Grinchenko, E. Jacques-Dalcroze, Z. Kodai, M. Montessori, K. Orff, J. Pestalozzi and others. In a wide range of problems of vocal preparation, an important place is occupied by the problem of interpretation of a musical work.

Among the pressing scientific issues, the following are common:

- formation of a performing and interpretive culture in singers;
- the performer's understanding of the peculiarities of genre-style interpretation;
- mastery of expressive means of interpretation, in the context of ethnocultural (national traditions) and historical development of vocal art and performing culture;
- psychology of musical and performing creativity.

The study of the problems of artistic interpretation is determined by the place of this phenomenon in modern art, where the principle of understanding, rethinking and interpreting a musical work becomes one of the leading ones when referring to artistic classics "for its own sake" and when creating new performing interpretations. As noted in the works of O. Kolesnik: "Consideration of certain aspects of the phenomenon of artistic interpretation outside a single context leads to the loss of a holistic vision of the multifaceted processes that occur in culture." It is important that cultural hermeneutics is aimed at understanding not only the text, but also its broadest context. In particular, through the study of cultural universals and their individual, national and historical artistic interpretations, which make a work of art open and able to overcome spatial and temporal boundaries.

The theoretical basis of cultural hermeneutics is: methodological hermeneutics by F. Schleermacher and V. Diltei, ontological hermeneutics by M. Heidegger, G. -G. Gadamer, P. Riker, morphology of culture by O. Spengler, analytical psychology by K. Jung, hermeneutics of cultural universals by V. Darensky, hermeneutics of the style of S. Kvit and other directions compatible with them.

Defining the hermeneutical meanings of culture is impossible without understanding the contexts behind a certain artifact. According to F. Schleermacher, the best method of searching and understanding meanings is the "hermeneutic circle" method. From the point of view of cultural hermeneutics, this method can be formulated as follows: understanding the text is impossible without understanding the context, and understanding the context is impossible without understanding the text.

Cultural hermeneutics has a special potential as a methodological basis for the artistic interpretation of a vocal work, because it directs to the fullest possible comprehension of not only texts, but also their cultural implications and contexts. In the most general sense, three levels of cultural context can be distinguished: personal, social and universal (world). It is important that within the cultural hermeneutics, the comprehension of a musical work is said through the categories of "worldview," "style of thinking," "spiritual climate," "ethos," "cultural soul," "continuum," "life world" and many others, which denote that mental horizon, the community of which determines the identity of a person and a people. L. Stepanova's study substantiates the fundamental possibility of artistic and hermeneutical interpretation based on the cultural compatibility of the musical text with the concepts of... "national and world cultural heritage." The scientist sees the spiritual essence of interpretation precisely through the prism of its predetermination by cultural and historical consciousness, which in turn becomes the basis for the formation of performers and listeners... "personal qualities and spiritual potential" (Stepanova, 2018, p. 86).

According to Gadamer, the central motive of hermeneutics is to overcome strangers. This is what makes it relevant in times of great political, social and cultural upheaval, when there is a need to restore traditions and destroyed ties. Therefore, it is the cultural hermeneutics that becomes especially important in our time, when the urgent need is to transform the mosaic image of the world on new foundations.

According to S. Shipp, it is obvious that "the quality of the interpretation of a particular musical work directly depends on how the musician-performer understands the artistic concept of this artifact, how he represents the author's artistic design and takes into account the objective factors that determine the semantics of the composition being performed" (Shipp, 2023, p. 76).

**Conclusions.** Cultural hermeneutics is an effective methodology for interpreting vocal works, as it promotes a deep understanding of the text in its cultural, historical and social contexts. This approach allows the performers not only to reveal the author's artistic intent, but also to feel the connection of the work with the spiritual and ethnocultural heritage.

The hermeneutic method, in particular the principle of the "hermeneutic circle," provides a holistic understanding of a musical work through the relationship of text and context. This improves the quality of performance, forms the performance-

interpretation culture and expands the possibilities of creative dialogue between cultures.

In modern conditions, cultural hermeneutics is especially relevant, helping to overcome cultural alienation, restore traditions and develop musical art as a means of unity. Interpretation of vocal works based on hermeneutics not only enriches performers and listeners, but also contributes to the preservation of cultural heritage.

### References

- Kolesnyk, O. S. (2014). *Fenomen interpretatsiyi v khudozhniy kul'turi: monohrafiya*. Kyiv: NAKKKiM, 265.
- Ship, S.W., & Lien Yu-jin (2023). Factors of artistic semantics of vocal music. *Actual problems of art pedagogy*, 2(3), 75–81.
- Stepanova, L. (2018). *Methodology of formation of artistic and hermeneutic competence of masters of musical art and choreography*. (Diss. Cand. ped. of science), Sumy State Pedagogical University named after A. Makarenko, Sumy.

**Zhang WENLI**

PhD student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

Scientific supervisor Lyudmila STEPANOVA,  
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Head of the Department of Musical Art and Choreography  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

## **PERSONALITY-ORIENTED APPROACH AS A METHODOLOGICAL BASIS FOR PREPARING APPLICANTS FOR ARTEDUCATION FOR INDEPENDENT WORK OVER CHAMBER VOCAL REPERTOIRE**

Personality-oriented approach and personality-oriented education are concepts that have recently appeared in Ukrainian pedagogical science, but have quickly gained a large number of followers among scientists and practitioners. The essence of a personality-oriented approach lies in its focus on the development of professional qualities of a specialist on the basis of his personal properties (according to S. Sysoeva), as well as in the formation of the ability of applicants for independent work, readiness for constant professional self-development (according to A. Orishchuk).

In the field of higher education, the problem of preparing students for independent work while studying in higher education occupies an important place, because the latter is of great importance for future professional activity. Independent

work of students is foreseen and planned in work programs in all academic disciplines. In the studies of A. Vashchenko, V. Marshitskaya, S. Furmanyuk, the importance of independent work is emphasized as a means of optimizing the educational process. In particular, V. Marshitskaya substantiates the urgency of the student's individual learning trajectory, taking into account... "his individual characteristics, abilities, level of preparedness" (Marshitskaya, 2011, p. 59). The opinion of O. Vashchenko is consistent, who believes that the independent work of students... "should cover both external organizational and internal mental characteristics" (Vashchenko, 2018, p. 212).

According to the well-known German musician, composer, singer and teacher G. Panofka, teaching singing is a very individualized process, therefore it is impossible to develop a single effective and publicly accessible method of teaching singing for all, because it would be necessary to write as many methods of singing as there are students. Indeed, based on the understanding of all the difficulties of the proper operation of the voice apparatus and vocal sound, scientists insist on careful (especially in the first years of study) and selective implementation of independent work for vocal students, taking into account their personal qualities, abilities and level of training. Scientists and teachers-practitioners recommend to introduce independent work of students-vocalists in the educational process depending on their vocal training and abilities and in a very limited amount (only some specific types of independent work) according to specific instructions of the teacher.

According to prominent vocal teachers P. Golubev, M. Mikisha, O. Shulyar, S. Bedakova and others, the key to successful learning the art of singing is the conscious activity of the student, which is manifested through a strong-willed, meaningful and purposeful performance of all actions recommended by the singing teacher. Such activity should be shown by the student both during classroom classes and during independent work. Without this, all the aspirations and efforts of the teacher may be in vain. We are impressed by this position of scientists, because we foresee that the developed motivation to master the performing techniques of vocal art is the starting point for the formation of skills of the student-vocalist's independent work on the repertoire and for its self-realization in future professional activity. In turn, the formation of motivation takes place against the background of such personal qualities of the student-vocalist as: conscious responsibility for their actions, the desire to know the artistic content of the content, the purposefulness of the result – all this should ensure the effectiveness and effectiveness of the independent work of students over the vocal repertoire. Along with this, the emotional and intellectual basis of the student-vocalist's independent work on the work is his ability to consciously use the accumulated theoretical and methodological knowledge in the field of vocal pedagogy,

as well as the presence of vocal-performing auditory experience and an expanded musical thesaurus.

Therefore, on the basis of the above, it can be argued that in order to increase the effectiveness of preparing vocal students for independent work on the vocal repertoire, it is necessary to build an educational process according to a personality-oriented approach. Within which it is necessary to take into account the personal qualities of the student, his level of development of psycho-emotional intelligence, the degree of vocal-performing and methodological training, the degree of formation of motivation and ability to self-control (with the identification of errors in his performance and the ability to correct and further prevent them), the formation of a wide vocal thesaurus, etc. In our opinion, through the organization of independent work of students according to a personality-oriented approach, the latter not only deepen professional-sectoral and necessary general competencies, knowledge and skills, but also develop the ability to self-organization and self-regulation, responsibility for their actions and results of educational activities, acquire experience in independent effective solution of professional problems, lay the foundation for successful professional self-realization in the future.

### References

- Vashchenko, O. V. (2018). Osoblyvosti realizatsiyi samostiynoyi roboty pid chas navchannya inozemnoyi movy studentiv u vyshchyy shkoli. *Naukovyy poshuk molodykh doslidnykiv: zbirnyk naukovykh prats studentiv, mahistrantiv ta vykladachiv (Vyp. 11)*. Zhytomyr : Vyd-vo O. O. Yevenok.
- Marshytska, V. V. (2011). Vdoskonalennya samostiynoyi roboty studentiv yak zasib optymizatsiyi navchal'noho protsesu. *Visnyk Cherkas'koho universytetu. Seriya: Pedahohichni nauky*, (2), 59-63.
- Oryshchuk, O. I. (2017). Osobystisno oriyentovanyy pidkhid u profesiyniy pidhotovtsi maybutnikh uchyteliv muzyky do vokal'no-prosvitnyts'koyi pedahohichnoyi diyal'nosti . *Naukovyy visnyk Mykolayivs'koho natsional'noho universytetu imeni V.O. Sukhomlyns'koho. Pedahohichni nauky*, (4), 391-395.
- Sysoyeva, S. (2003). Profesiyna pidhotovka v konteksti osobystisno-oriyentovanoyi paradyhmy osvity. *Zb. nauk. pr.*, (5), 20-24.

**Zhang SAIZHEN**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

Scientific supervisor Sergiy SHYP,

Doctor of Arts, Professor,

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

## **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.

### References

- Kotova, L. M. (2001). *Emotsiyna stiykist yak zasib formuvannya instrumentalno-vykonavskoyi nadiynosti u studentiv muzychno-pedahohichnykh fakultetiv.* (Avtoref. dys. kand.ped.nauk), Kyiv.
- Kravchuk, S.L (2014). *Psykhologichni osoblyvosti emotsiynoyi stiykosti ta samokontrolyu osobystosti.* In *Zbirnyk naukovykh prats K-PNU imeni Ivana Ohiyenka, Instytutu psykhologiyi imeni H.S. Kostyuka NAPN Ukrayiny* (ss. 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.).

**Zhan HAN**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

Scientific supervisor Lyudmila STEPANOVA,  
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Head of the Department of Musical Art and Choreography  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

### THE POTENTIAL OF ACTING SKILLS IN CREATING A DANCE COMPOSITION

Modern dance puts forward new requirements for dancers. Today it is not enough just to own the technique, it is important to be able to convey through dance your feelings, experiences, to be a real actor on stage. How to develop these qualities in dancers is one of the key issues facing teachers and choreographers.

Usually, the dancer acts as an intermediary between the choreographer and the viewer, conveying the conceived image. However, simply by mechanically repeating movements, he does not create real art. To convey to the viewer the depth and content of the dance, the dancer must not only physically perform the movements, but also understand their essence, fill them with emotions and artistic expressiveness. Only then does the dance turn from a set of movements into a real story written in body language.

The skill of the dancer consists of external and internal equipment. External technique is the visual language of dance, which the viewer perceives at the level of sensations. This is what is remembered first: the clarity of the lines, the smoothness of movements, the strength of jumps. Internal technique is what distinguishes a dancer from a performer. This is the ability to improvise, interpret music and choreography in its own way, to put a part of your soul into dance.

In the modern educational space, the independent work of students becomes crucial for the formation of highly qualified specialists. It contributes to the development of such key competencies as critical thinking, self-organization and the ability to make independent decisions that are necessary for successful professional activity in a dynamic modern world. Activation of independent activity of students is not just a desired trend, but a necessary element of the educational process, which requires a systematic approach and the development of effective methodological recommendations.

True art consists not only in technical perfection, but also in the ability to incarnate into another person, being, or even an abstract image. This is a complex process that requires not only physical effort, but also deep psychological work. External transformation, such as makeup, is just a surface layer. True incarnation takes place inside the dancer when he embodies the character, feelings and thoughts of his character on stage, making them understandable and accessible to the viewer.

The first step to mastering the internal technique of dance is the development of the ability to focus. Watching people, the dancer learns to understand their characters and emotions, which later helps him create more believable images on stage. On the stage, the dancer's attention should be completely focused on the role, rejecting everything extraneous. Gestures play a key role in the dance, as they help to convey the inner world of the character to the viewer. Each gesture must be accurate and expressive to reflect the mood, character and actions of the hero. As A. Vaganova, a real dancer, not only performs movements, but fills them with deep meaning.

The imagination of the dancer is his instrument, which allows you to turn movements into art. It is based on a broad outlook, knowledge and life experience of the dancer, which allows him to understand and convey the subtlest nuances of the role. The art of choreography has unique means of expression. With the help of body

plasticity, facial expressions, poses and gestures, the dancer conveys to the viewer the deep meaning of the choreographic work.

In order for a dancer to fully open up on stage, he must be completely free both physically and psychologically. This involves a deep immersion in the image, a complete discovery of their innermost thoughts and feelings in front of a large audience. Bright, strong emotional reactions, expressed through the plastic of the body, are direct evidence of such self-disclosure. This process becomes possible only when the choreographer successfully conveys his ideas to the dancer, causing deep experiences in him, which are then reflected in the movements.

To light the fire of unforgettable impressions in the hearts of the audience, the dancer must turn into a skillful choreographic actor, and the dance into a dramatic performance. The undisputed leader in the creation of such performances, the genius of dance drama was and will remain forever P. Virsky – an outstanding Ukrainian choreographer, reformer, people's ballet dancer, teacher and winner of state awards. P. Virsky boldly embodied bright images in his productions, creating not just dances, but real life stories. His performances are striking with the power of expression and dramatic tension, and the choreographic images he created immerse the audience in the magical and beautiful world of dance, full of lyricism (Kudritsky, 1992; Stanishevsky, 1962).

The dancer must possess not only the technique of dance, but also the skills of the actor in order to fully reveal the image. Choreographic acting has its own characteristics. The dancer is limited to the expressive means of the body, music and dance technique, while the dramatic actor has at his disposal a much wider range of instruments.

The success of the performances of leading dancers is due not only to the high level of technical training, but also the ability to deep psychological interpretation of the role. Expressive facial expressions, as an integral component of acting, allow dancers to create multifaceted and convincing images, attracting the viewer to empathy.

D. Sharykov emphasized that expressiveness is an integral part of dance. Even with perfect technique, a dancer cannot become a real artist if he cannot convey his emotions and experiences through movements. The scene is the place where the personality is revealed, and the technique is only a tool for expressing the inner world. The stage for the dancer is a place where two worlds merge: the world of the created artistic image and the world of his inner experiences. Every movement, every look carry the imprint of both a fictional character and a real personality of the artist.

The professionalism of the dancer is manifested not only in the technique of performance, but also in the ability to convey to the viewer through the movements the entire inner world of the character. Therefore, stage dance is not just movement, it is the language of feelings. To convey them to the viewer, the dancer must develop several

key qualities: emancipation, which will allow him to feel free on stage, the ability to feel the partner, which will ensure the harmony of the duet, attention to detail, proper breathing for endurance and the ability to overcome psychological barriers that may arise during the performance.

We can say that the success of the dancer depends on his ability to set a clear goal and embody it in motion, conveying a deep meaning to the viewer. To truly convey the inner world of his character, the dancer must fully immerse himself in his image. To do this, the performer must deeply understand the plan of the choreographic production and the individual features of his hero. Only then will his facial expressions become expressive, and the feelings of the character – happiness, joy, love, grief, sadness, hatred or anger – will be transmitted to the viewer with all sincerity. The dancer's acting skills allow him to feel, understand and express in the language of dance every note of music, every nuance of the dynamics and character of the melody.

To sum up, the dancer's acting skills are the result of multifaceted work, combining high professional training based on the perfect mastery of dance technique and developed personal qualities. Observation, creativity, ability to empathize, musical ear, flexibility of thinking, rich imagination and emotional sensitivity – all this forms the individual style of the dancer and allows him to achieve outstanding results.

### References

- Kudrytsky, A.V. (1992). *Myttsi Ukrayiny: entsyklopedychnyy dovidnyk*. Virs'kyy P.P.. Kyiv.
- Stanishevskyy, Y.O. (1962). *Pavlo Pavlovych Virskyy*. Kyiv.
- Sharykov, D. I. (2013). Estetychna teoriya suchasnoho tantsyu ta baletu. *Aktualni problemy istoriyi, teorii ta praktyky khudozhnoyi kultury*, (30), 232-239.

**Shi JUAN**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

Scientific supervisor Lyudmila STEPANOVA,  
Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Head of the Department of Musical Art and Choreography  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

### TO THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF «MULTICULTURAL COMPETENCE»

*Updating the topic.* Today, an increasingly important issue is finding ways to improve mutual understanding between countries and societies and directing them to

peaceful pluralistic coexistence. The main vector of this is the focus on achieving a compromise solution to political and socio-economic differences, overcoming misunderstandings that arise due to differences in mentality, cultural traditions, moral values, and generally ideological differences.

The need to solve these problems requires the education of the young generation in the spirit of tolerance to the diversity of pluralistic thoughts and worldviews, cultural diversity and political and social relations. The basis for the effective solution of these complex problems, according to prominent scientists, is the understanding of the culture and history of different peoples and the desire to take into account their uniqueness and specificity.

*Review of scientific sources.* The research of scientific sources indicates a steady interest in the formation of a multicultural personality capable of effectively interacting in a multicultural environment. The theoretical basis for the strategy of theoretical study of this issue is based on the research of scientists in various scientific fields. Namely, a theoretical review of the philosophical works of V. Andrushchenko, V. Bibler, O. Potebni and others. From the side of psychological science, the works of I. Bech, V. Molyako and others. The foundations of the formation of multicultural competence of the individual are covered in the works by D. Banks, M. Bennett. In the scientific scientific and pedagogical space, this problem is actively developed in the research of Western scientists (M. Charteris, Walker). In the East, some issues are covered in research (Wang Si, Wang Yayuetsi, Liu Meihui, Wu Yifang, Hu Dihua, Zhang Meiyao etc.).

A large number of studies on the problem of the formation of multicultural competence of future teachers of musical art, as an important element of preparation for work in a multicultural environment, indicate its relevance and relevance. But the study of scientific sources related to the indicated problem testifies to its insufficient study. Of great interest are studies that touch on key aspects of issues on the formation of multicultural competence of the individual.

Namely, studies that substantiate the essence of the phenomena of «multiculturalism», multicultural environment», «multicultural education». The views of researcher U Ifan, who proposed the principle of multicultural education – «...recognition of the diversity of musical in a cultural context», are consonant with the concept of our developments (U Ifan, 2011). According to the scientist, «...the goals of multicultural education are the formation of tolerance, interchange, interaction skills, active solidarity, understanding» (U Ifan, 2011, p. 236).

O.Hryva's thoughts are consonant with the above: «Preservation and development of the achievements of mankind, the possibility of further use of the treasures of European and world culture and education directly depend on the ability

of Ukrainian youth to be tolerant and effective in the multicultural space» (Hryva, 2008, p. 4).

For a more detailed review of the sources of the related problems of our study, it should be noted that «multicultural» is common among researchers in English-speaking countries, and in the terminological scientific discourse this term refers to a synonymous series of concepts such as: inter-cultural (inherent in German-speaking scientific thought), «intercultural», multicultural, trans-cultural (based on the idea of the unity of cultures of the world) cross-cultural, as a cross-dialogical communication of different cultures (according to S. Krasovsky, 2018).

Multiculturalism as an extraordinary phenomenon of modern society has received many author and national-oriented characteristics, which led to the actualization of socio-political dialogue on the formation and development of theoretical foundations and content features of this concept. Multiculturalism is a multi-valued concept that is associated with cultural pluralism, migration and national politics, the practice of tolerant behavior, the emergence of conflict situations between minorities, etc.

The main ideas of multiculturalism are: a positive attitude towards racial, ethnic, religious groups and gender and sexual minorities, recognition of cultural plurality as one of the areas of enrichment of society, preservation of one's own cultural characteristics, cultural equality, tolerance, unity, political manageability, rejection of chauvinism and xenophobia.

Due to the analysis of sources on this issue, it can be concluded that the phenomenon of multicultural competence plays an important role in various communications, and especially in social and interpersonal interactions (O. Bobliencko, M. Simonenko, L. Stepanova).

Today we can observe the popularity of multicultural issues and the formation of its competence among future art teachers, and in scientific research the topic of creating a multicultural society is actively and variously highlighted (N. Belova, L. Volik, G. Nikolai, O. Rebrova).

The realities of the educational multicultural environment are covered in the works of O. Rebrova. The scientist considers the phenomenon of multicultural environment as... circumstances that objectively arise and are characterized by cultural interaction... different ethnic groups that separate into certain ethnocultural communities within one state, ...and create common national values...» (Rebrova, 2012). The defining feature for this is the cultural identity of individual representatives of ethnic communities and their focus on understanding and accepting the identity of each ethnic group of the country.

It is important to note that awareness of the topic of multiculturalism is an important tool for deepening professional knowledge and special skills that are

mandatory when in contact with other cultures. Because the introduction of multicultural competence in educational programs plays a big role in the development of special factors that create a society tolerant to various cultures.

Another important aspect of the formation of multicultural competence, as noted by scientists in their research, is solo singing. Because thanks to vocal creativity, future specialists have the opportunity to learn more about the culture and history of art. Therefore, it is important to review the works of researchers highlighting the improvement of educational vocal programs (B. Yavorsky). From this perspective, it can be concluded that the structure of vocal classes needs to be modernized with an emphasis on strengthening multicultural competence in students.

Summing up after the analysis of scientific works related to multicultural competence in the context of our research, in accordance with our scientific concept, we propose the following definition of the concept of multicultural competence of the future teacher of musical art – this is a deep immersion in the culture and history of various societies, the ability to understand and tolerate their features and uniqueness, a manifestation of interest in intercultural interaction. The formation of multicultural competence is the process of fully mastering the diversity of multicultural features of other peoples of the world in terms of art and creativity.

### References

- Hryva, O.A. (2008). *Tolerantnist v protsesi stanovlennya molodi v umovakh polikulturnoho seredovyscha*. (Avtoref. dys. d-ra filosofsk. nauk). Natsionalnyy pedahohichnyy universytet imeni M.P. Drahomanova, Kyiv.
- Krasovskyy, S.O. (2018). Pryroda i osnovni etapy kros-kulturnoyi komunikatsiyi u mizhnarodnomu turyzmi. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv*, (3), 171-175.
- Rebrova, O. (2012). *Metodolohiya i metody doslidzhen' pedahohiky mystetstva : navch. metod. Posibnyk: Dlya studentiv i mahistrantiv instytutiv mystetstva pedahohichnykh universytetiv*. Kyiv: Vydavnytstvo NPU imeni M.P. Drahomanova.
- U Ifan. (2011). Application of the special course "fundamentals of multicultural competence of the future music teacher" in the process of professional training. *Scientific Bulletin of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K.D. Ushinsky*, (11-12), 234-240.

**Zhao LUOCHENG**

PhD student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Inha KHMELEVSKA,**

Candidate of Pedagogical Sciences

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

ORCID ID 0000-0001-9129-2173

## **TECHNOLOGIES OF CREATIVE-MUSICAL DEVELOPMENT IN THE SPACE OF ART EDUCATION**

*This article explores the problem of integrating digital technologies into music education with a focus on their role in developing students' musical and creative potential. Specific techniques such as digital audio workstations (DAWs) and multimedia resources that facilitate hands-on experimentation and collaborative learning are discussed.*

**Key words:** *music education, digital technology, creativity, digital audio workstations, teacher training, collaborative learning, emotional development.*

## **ТЕХНОЛОГІЇ МУЗИЧНО-ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ В ПРОСТОРИ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ**

*Статтю присвячено дослідженню проблеми інтеграції цифрових технологій у музичну освіту з акцентом на їхню роль щодо розвитку музично-творчого потенціалу студентів. Розглядаються конкретні методики, як-от цифрові аудіо робочі станції (DAW) і мультимедійні ресурси, що сприяють практичному експериментуванню та спільному навчанню.*

**Ключові слова:** *музична освіта, цифрові технології, творчість, цифрові звукові робочі станції, підготовка вчителів, спільне навчання, емоційний розвиток, спільне навчання*

In recent years, the role of information and communication technology (ICT) has become increasingly significant in the development of creative music activities in educational institutions. Studies show that music technology courses create a favourable environment for creativity, allowing students to use innovative methods of working with music. In particular, scholars have noted that integrating ICT into music education fosters students' creative thinking (Kokotsaki & Newton, 2015).

One of the primary ways technology fosters creativity is through the use of digital audio workstations (DAWs) and music composition software. These tools allow students to experiment with sound, structure, and arrangement in ways that traditional methods do not. For instance, students can create and manipulate sounds digitally,

enabling them to explore their musical ideas without the limitations of physical instruments. This hands-on experience not only enhances their technical skills but also encourages innovative thinking as they learn to express their musical identities through technology Mawusi & Kwadwo (2020).

Moreover, the incorporation of multimedia resources in music education can significantly enhance students' learning experiences. By integrating video tutorials, interactive applications, and online collaboration platforms, educators can create a more engaging and dynamic learning environment. For example, platforms that allow for collaborative composition and performance can help students develop teamwork and communication skills, which are essential in both musical and broader social contexts (Andreiko, et al., 2019). This collaborative aspect is crucial, as it mirrors real-world music-making scenarios where musicians often work together to create and perform.

In addition to technical skills, technology can also aid in the development of critical thinking and problem-solving abilities. When students engage with music technology, they often encounter challenges that require them to think critically and devise solutions. For instance, troubleshooting software issues or experimenting with different sound effects can enhance their analytical skills and resilience. Research indicates that such experiences are vital for nurturing a mindset geared towards innovation and adaptability (Lukaka, 2023).

Furthermore, the role of the teacher is paramount in guiding students through the creative process facilitated by technology. Educators must be well-versed in both the technological tools available and the pedagogical strategies that promote creativity. Training programs for teachers should emphasize the importance of integrating technology into their teaching practices, ensuring they can effectively support students in their creative endeavors. This includes understanding how to assess students' creative outputs and providing constructive feedback that encourages further exploration and development (Wise, 2016).

The impact of technology on music education extends beyond individual skills to encompass broader educational outcomes. Studies have shown that engaging with music technology can lead to improvements in students' overall academic performance, as the skills developed through music education—such as discipline, focus, and creativity—are transferable to other subjects (Muzyka, 2021). This holistic approach to education underscores the importance of integrating creative technologies into the curriculum, as it prepares students for a rapidly evolving world where creativity and innovation are increasingly valued.

In conclusion, the effective use of technology in music education can significantly enhance students' creative and musical development. In particular, the use

of DAWs, multimedia resources, and collaborative platforms can create an educational space that fosters creativity, critical thinking, and music performance skills.

### References

- Andreiko, O., Savchenko, R., Vasilenko, L., Khizhna, O., & Savchenko, Y. (2019). Creative cooperation of subjects of the educational process in the context of musical activity. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(1), 93. <https://doi.org/10.7596/taksad.v8i1.1969>
- Kokotsaki, D. and Newton, D. (2015). Recognizing creativity in the music classroom. *International Journal of Music Education*, 33(4), 491-508. <https://doi.org/10.1177/0255761415607081>
- Lukaka, D. (2023). Art education and its impact on creativity and critical thinking skills: a review literature. *IJAH*, 1(1), 31-39. <https://doi.org/10.61424/ijah.v1i1.15>
- Mawusi, E. and Kwadwo, K. (2020). The role of technology in music education: a survey of computer usage in teaching music in colleges of education in the volta region, Ghana. *International Journal of Scientific Research and Management*, 8(01), 1139-1156. <https://doi.org/10.18535/ijrm/v8i01.e101>
- Muzyka, O. (2021). The role of arts education in today's educational process. *Revista Gestão Inovação E Tecnologias*, 11(4), 2066-2075. <https://doi.org/10.47059/revistageintec.v11i4.2254>

**Khuan BEI**

Master's student  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Inha KHMELEVSKA,**

Candidate of Pedagogical Sciences  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky  
ORCID ID 0000-0001-9129-2173

### SYMBOLISM OF MOVEMENT AND SYMBOLS IN CHINESE TRADITIONAL DANCE

*This article explores the complex relationship between dance movement and its symbolic function in Chinese classical dance, emphasising its role as a communicative language conveying cultural information, social values and the subjective vision of choreographers and dancers. The self-expressive tendencies of Western modern dance are contrasted with the culturally embedded narratives prevalent in Eastern dance forms, particularly Chinese dance. A semiotic approach to understanding dance as a system of kinaesthetic symbols is discussed. The significance of cultural memory and continuous evolution of dance forms, which ensure the preservation and*

*transformation of the traditional aesthetics of Chinese dance in the modern context, is considered.*

**Key words:** *Chinese classical dance, symbolic function, semiotic approach, cultural identity, aesthetic principles, cultural memory, dance movement.*

## **СИМВОЛІКА РУХУ ТА СИМВОЛІЗМ КИТАЙСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТАНЦЮ**

*У статті розглядається взаємозв'язок між танцювальним рухом і його символічною функцією в китайському традиційному танці, вивчається його роль як комунікативної мови, що передає культурну інформацію, соціальні цінності та суб'єктивне бачення хореографів і танцюристів. Протиставляються самовиражальні тенденції західного сучасного танцю та культурно вкорінені наративи, що переважають у східних танцювальних формах, зокрема в китайському танці. Обговорюється семіотичний підхід до розуміння танцю як системи кінестетичних символів. Розглядається значення культурної пам'яті та безперервної еволюції танцювальних форм, що забезпечують збереження і трансформацію традиційної естетики китайського танцю в сучасному контексті.*

**Ключові слова:** *китайський класичний танець, символічна функція, семіотичний підхід, культурна ідентичність, естетичні принципи, культурна пам'ять, танцювальний рух.*

Dance movement, owing to its capacity to fulfill a symbolic function, constitutes an integral component of the choreographic communicative language, adept at conveying messages. These messages may encapsulate cultural information or illuminate the subjective perspectives of both the choreographer and the dancers. While Western choreographic art, particularly in its contemporary manifestations, tends to emphasize self-expression, Eastern dance forms more frequently endeavor to communicate cultural information through artistic expression, specifically highlighting ethnic traditions and conveying social values.

Chinese dance art offers compelling illustrations of the organization of artistic dialogue concerning cultural traditions within the framework of choreography. Over time, the repertoire of symbols employed has undergone various updates and modifications; however, the functional emphasis on showcasing the socio-economic characteristics of Chinese society, along with its social concepts and cultural spirit, remains a defining characteristic of Chinese dance.

It is essential to recognize that the acknowledgment of the symbolic function of dance movement is a hallmark of the Chinese artistic tradition. As highlighted in the research conducted by Y. Xia et al. (2014), there exists a robust rationale for employing a semiotic approach to the exploration of Chinese dance, rooted in the presence of semiotic thinking at its very core. Specifically, the concept of *xiang*, as articulated in

the ancient Chinese text I Ching, positions *xiang* (sign, image) at the heart of a worldview tradition (Xia et al., 2014). Consequently, every element of Chinese classical dance, ranging from specific dance postures and movements to the overarching aesthetic and cultural significance, can be interpreted as a semiotic element that conveys distinct meanings (Xia et al., 2014).

Traditionally, Chinese dance is crafted through the method of artistically translating meaning representations into artistic and kinaesthetic forms. This process implies the embedding of socio-cultural features into artistic expressions, as well as their subsequent preservation and retransmission. At the level of choreographic composition, this process is facilitated by the creation of kinaesthetic symbols at both micro and macro levels, that is, at the level of the dancer's movement (micro level) and at the level of dance composition as an organized process of choreographic and dramaturgical movements (macro level).

The aforementioned approach aligns with the foundational principles of Chinese classical dance, which, as P. Chen (2018) articulates, involves the interaction of 'external and internal aesthetic rhythms of dance'. According to this conceptual framework, the external rhythm dictates the directions of movement within the composition, the dynamics of tension, and the overall length and speed ratios of various segments of the dance, while the internal rhythm influences perception, feelings, emotions, and the dancer's awareness of their own body (Chen, 2018, p. 45). This approach draws upon the profound roots of traditional Chinese culture, particularly traditional Chinese opera, which served as the bedrock for the development of Chinese classical dance known as *Shenyun* (Chen, 2018).

An exploration of the symbolic function of dance movement within Chinese classical dance at the micro-level necessitates an examination of dance language as a semantic system composed of kinaesthetic symbols of diverse natures. The macro level, which pertains to the study of dance composition, is associated with the morphology of movement and involves the specific application of semiotic configurations and codes in dance composition to generate varied meanings. The realization of the symbolic function of elements from both levels is intrinsically linked to the quest for appropriate meanings, for which the application of a semiotic approach is advisable.

The symbolism inherent in movement and composition within Chinese dance constitutes a multifaceted subject that intertwines cultural heritage, aesthetic principles, and the physical realization of traditional narratives. Chinese dance, particularly in its classical forms, is characterized by a distinctive amalgamation of grace and strength, reflecting the philosophical foundations of traditional Chinese culture. The movements within Chinese dance transcend mere physical expression; they function as a language that conveys profound cultural meanings, emotions, and historical narratives.

A significant cornerstone of Chinese classical dance is the concept of ‘Shenyun’, which translates to the organic integration of body movement and rhythm. This concept encapsulates the essence of Chinese classical dance, underscoring the dancer's physical technique alongside their spiritual expression (Xiaochen, 2023). The movements are meticulously crafted to reflect both inner charm and outer form, establishing a harmonious balance that resonates with the audience. The eight fundamental movements—turn, tilt, circle, curve, form, spirit, power, and law—serve as guiding principles that shape the dancer's posture and overall performance (Zhang, 2022). This intricate relationship between movement and symbolism is crucial for comprehending the depth of expression inherent in Chinese dance.

The aesthetic qualities of Chinese classical dance are deeply entrenched in traditional Chinese opera, which significantly influences its stylistic elements and thematic content. The unique aesthetics of Chinese dance are closely tied to the narrative structures characteristic of traditional opera, wherein each movement may signify a particular emotion or story (Yin & Liu, 2022). This connection underscores the importance of cultural context when interpreting movements, as they are frequently imbued with historical and social significance. Within this genre, dance serves as a storytelling medium, with choreography reflecting the rich tapestry of Chinese history and mythology.

Furthermore, the integration of various elements from Chinese martial arts enriches the symbolic language of movement within Chinese dance. For instance, the incorporation of martial arts techniques not only enhances the physicality of the dance but also introduces layers of meaning associated with strength, discipline, and cultural identity (Hung, 2023). This fusion of styles engenders a dynamic form of expression that resonates with audiences both within China and beyond. The evolution of dance forms such as red dance exemplifies how contemporary interpretations can maintain a connection to traditional aesthetics while exploring new thematic realms (Li Nian, 2023).

In addition to the aesthetic and narrative dimensions, the physicality of movement in Chinese dance carries symbolic weight. The utilization of specific postures and gestures can convey intricate emotions and social messages. For example, graceful movements often symbolize harmony and unity, reflecting the philosophical ideals of Confucianism and Taoism that permeate Chinese culture (Chen, 2018). The meticulous construction of dance sequences, influenced by traditional poetic structures, further accentuates the connection between movement and content, enabling dancers to articulate profound concepts through their physical expressions (Yin & Liu, 2022).

The significance of cultural memory in shaping the aesthetics of Chinese dance cannot be overstated. As younger generations engage with traditional forms, they reinterpret and transform these movements, infusing them with contemporary

relevance while preserving their historical roots. This phenomenon is particularly evident in the aesthetic transformations observed in the dance practices of the contemporary generation, where traditional elements are interwoven with modern influences to create new forms of expression (Wong, 2024). Such adaptations illuminate the ongoing dialogue between past and present, ensuring that the symbolic meanings of movement continue to evolve.

Thus, the symbolism inherent in movements and compositions within Chinese dance creates a complex landscape of meanings that encompasses historical, cultural, and aesthetic dimensions. The interplay between physical expression and cultural narrative engenders a unique form of communication that transcends linguistic barriers. As Chinese dance continues to evolve, it remains a vital medium for expressing cultural identity, reflecting the values, beliefs, and artistic aspirations of the Chinese people.

In conclusion, the analysis of the vocabulary and composition of Chinese dance from a semiotic perspective necessitates, first and foremost, the identification of the cultural context in which the kinaesthetic symbol system of Chinese dance was established, alongside the aesthetic principles that guided this process. One such principle, which has played a fundamental role, is the transformativity of the lexicon, conditioned by philosophical and cultural worldview peculiarities, and fundamentally, the approach to the creation of dance.

## References

- Chen, P. (2018). On traditional chinese culture: common rhythmical point between traditional opera and classical dance. *Proceedings of the 2018 Symposium on Health and Education (SOHE 2018)*. <https://doi.org/10.2991/sohe-18.2018.8>
- Hung, R. (2023). Prevalence of dance-related injuries and associated risk factors among children and young chinese dance practitioners. *Medicine*, 102(47), e36052. <https://doi.org/10.1097/md.00000000000036052>
- Li Nian (2023). The communication studies of china's red dance. *Art and Performance Letters*, 4(1). <https://doi.org/10.23977/artpl.2023.040115>
- Wong, N. (2024). Analyzing reasons for the aesthetic transformation of dance culture in chinese generation z--taking otaku dance as an example. *AL*, 1(6). <https://doi.org/10.61173/1fqf1e60>
- Xia, Y., Staiano-Ross, K. & Day, H. (2014). An early semiotic. *Semiotica*, (200), 49-83. <https://doi.org/10.1515/sem-2014-0015>
- Xiaochen, J. (2023). Teaching the shenyun dance technique: a study on universiti sains malaysia students. *Jurnal Gendang Alam (Ga)*, 13(1). <https://doi.org/10.51200/ga.v13i1.4390>
- Yin, G. & Liu, J. (2022). Research on movement analysis and guidance in dance learning based on data mining. *Computational Intelligence and Neuroscience*, 1-9. <https://doi.org/10.1155/2022/9327442>

Zhang, N. (2022). Identification model of writhing posture of classical dance based on motion capture technology and few-shot learning. *Computational Intelligence and Neuroscience*, 1-8. <https://doi.org/10.1155/2022/8239905>

**Chen JUNZHE,**  
Master's student  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Inha KHMELEVSKA,**  
Candidate of Pedagogical Sciences  
South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky  
ORCID ID 0000-0001-9129-2173

### **INFORMATION-COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN THE PERFORMING TRAINING OF FUTURE VIOLINISTS: METHODOLOGICAL ASPECT**

*This article explores the potential of information and communication technology (ICT) in the context of the performance training of future violinists, in particular with regard to the development of performance skills, competences and creativity. Various aspects of technical skill improvement are considered, including motor coordination, sound production techniques and the role of real-time feedback systems. The results of the study demonstrated the importance of ICT in the development of creativity, social engagement and personalised performance training experiences to ensure that students are able to effectively navigate the complexities of contemporary music performance.*

**Key words:** *information-communication technologies (ICT), violin performance, performing skills, motor coordination, recording techniques, real-time feedback, creative expression, tactile feedback systems, virtual reality in music, multimodal learning environments.*

### **ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ У ВИКОНАВСЬКІЙ ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ СКРИПАЛІВ: МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті розглядається потенціал інформаційно-комунікаційних технологій (ІКТ) у контексті виконавської підготовки майбутніх скрипалів, зокрема, щодо розвитку виконавських навичок, компетенцій і творчих якостей. Розглядаються різні аспекти вдосконалення технічних навичок, включно з руховою координацією, технікою звуковидобування та роллю систем зворотного зв'язку в реальному часі. Результати дослідження засвідчили важливість ІКТ для розвитку творчих здібностей, соціальної активності та персоналізованого досвіду виконавської підготовки, що має на меті забезпечення*

*здібностей ефективно орієнтуватися у складнощах сучасного музичного виконавства.*

**Ключові слова:** *інформаційно-комунікаційні технології (ікт), скрипкове виконавство, виконавська майстерність, моторна координація, техніка звукозапису, зворотній зв'язок у реальному часі, творче самовираження, тактильні системи зворотного зв'язку, віртуальна реальність в музиці, мультимодальні навчальні середовища.*

The integration of information-communication technologies (ICT) into the training of future violinists has shown significant potential in the development of core performance skills, competences and necessary professional-performance qualities. One of the main areas where ICT contributes to the development of violinists is the improvement of technical skills. Digital Audio Workstations (DAWs) and other software tools facilitate performing self-training, allowing students to practice and improve their techniques in a flexible environment. For example, recording and analysing performances using software provides immediate feedback, which is very important for the development of performance skills. This is consistent with the findings that technology can significantly enhance the effectiveness of performance development in music education by offering tools that facilitate creative expression and performance.

The inclusion of ICT in the training of future violinists also contributes to the development of necessary motor skills. Research shows that violin playing requires complex motor coordination and control, especially in relation to bimanual coordination and finger independence (Hiemstra, 2023). Researchers have explored the relationship between motor development and early violin learning, emphasising the complex motor skills required for skilled violin playing. The findings suggest that well-developed bimanual coordination and independent finger movements are vital for young violinists, especially in relation to left and right hand functionality. The introduction of ICT can support the development of these motor skills by providing interactive and engaging training platforms. For example, ICT tools can provide real-time feedback on posture and movement, supporting the development of key movement patterns identified in the study. Digital applications can also track progress in motor skill development, enabling the creation of personalised trajectories of performance development (Hiemstra, 2023).

Thus, ICTs play a crucial role in improving violinists' skills by addressing specific motor tasks. Using interactive learning platforms that simulate the physical aspects of playing, future musicians can practice motor skills in a controlled environment. This approach promotes the development of necessary physical abilities and improves cognitive understanding of the mechanics involved in playing the violin (Hiemstra, 2023).

Another important area where ICT has had an impact is in the development of sound reproduction techniques. A study conducted by A. Blanco et al. (2021) showed that real-time feedback on sound and movement significantly helps beginners in learning the basics of violin playing, especially in reproducing stable and sustained sounds. The study emphasises the vital role of ICT in the development of violinists' skills, especially in relation to bowing technique. The experimental group showed increased stability of sound production when using feedback technologies, indicating that ICT can facilitate the performance of complex musical tasks (Blanco et al., 2021).

Y. Kuo et al. (2020) identified the feasibility of using technology for physical fitness and endurance development of violinists, as well as, addressing physical deficiencies that may hinder proper sound production. The study highlights the significant impact of cervical spine stabilisation exercises in violinists experiencing non-specific neck pain, a common problem associated with asymmetrical posture during playing. Researchers have found that ICT integration can improve adherence to exercise programmes. For example, ICT tools can facilitate remote monitoring and provide instructional videos, which increases exercise adherence and promotes engagement. In addition, mobile applications can offer personalised feedback and progress tracking, effectively addressing individual skill deficits. Thus, ICT implementation not only supports physical rehabilitation but also promotes skill improvement, ensuring violinists have optimal posture and reducing the risk of injury (Kuo et al., 2020).

The combination of auditory and visual feedback systems has been shown to increase the effectiveness of music-performance training by allowing students to adjust their techniques based on immediate feedback. A. Blanco and R. Ramírez (2019) described the potential of ICT in improving the skills of novice violinists using Sound Quality Visual Feedback Systems (SQVFS). Such systems can provide objective metrics to assess students' progress in reproducing consistent sound characteristics including pitch, dynamics and timbre. By analysing EEG activity, the study has identified biomarkers of motor learning, which has proven important for understanding the process of bowing skill formation.

Computerised visual feedback also has the potential to improve intonation skills on the violin. Y. Aksoy's (2023) study emphasises that visual aids, such as 2D keyboard animations and 3D avatars, can facilitate independent practice and promote the development of intonation problem solving skills inherent in playing a stringed instrument with an unstrung string (Aksoy, 2023). In particular, the ability to visualise sound and movement allows violinists to better understand the nuances of intonation and pitch control. The use of a violin equipped with sensors on the fingerboard and audio analysis has possibly provided two main methods of feedback: audio feedback, which suggests the appropriate pitch following the performer in real time, and visual

feedback, which reflects correct intonation using an optimised algorithm (Pardue & McPherson, 2019).

E. Allingham et al. (2021) investigated how attention concentration during bow use affects sound production and suggested that external attention concentration may improve violinists' motor skills. By examining acoustic, physiological and physical parameters of the bow, the study highlights the importance of psychological methods in musical performance, similar to their recognised role in sport. ICTs such as performance analysis software and virtual reality environments can teach violinists how to maintain optimal concentration (Allingham et al., 2021).

R. Gentner et al. (2010), investigating the encoding of motor skills in musicians, found that the coordination required to play the violin places high demands on the motor cortex, which can be optimised through targeted feedback mechanisms. Their work highlights the complex relationship between motor skills and the musculoskeletal system in musicians, especially violinists. Researchers have suggested that although intensive musical training improves finger dexterity, the quality of motor representations plays a more important role in the development of virtuosity. In this conjecture, the visualisation programmes offered by ICT facilitate the formation of such representations (Gentner et al., 2010).

The integration of haptic feedback systems, as investigated by J. Linden et al. (2011), can also provide haptic guidance, reducing the time required to learn bowed instrument technique. Their study of real-time vibrotactile feedback in violin learning provides insights into how ICT facilitates the contextualisation of feedback, which can be either primary or auxiliary depending on the task. This adaptability allows for individualised strategies for performance development (Linden, et al., 2011).

The emergence of virtual and augmented reality technologies opens up new possibilities for the immersive method in the rehearsal process. These technologies can mimic the performing environment, allowing for simulated conditions that mimic live performances without the accompanying psychological pressure. This method increases the violinist's confidence and stage self-control, qualities crucial for a successful performance (Orman, 2016).

In addition to technical mastery, ICT plays a crucial role in developing the creative abilities of future violinists. The availability of different tools for music writing and improvisation facilitates experimentation with different musical ideas and styles, which enables creative interaction with music. For example, platforms that facilitate collaborative work on pieces allow violinists to explore their creativity in ensemble music-making, enriching their musical experience. This aspect of collaboration is important as it reflects the current musical landscape where cross-genre and interdisciplinary collaboration is becoming increasingly common (Portero & Bravo, 2022).

The use of ICT can significantly improve the social and emotional qualities of violinists. Working with technology can foster a sense of community and belonging. Research shows that music-making through technology can serve as a means of self-expression and social integration, allowing individuals to connect with others who share similar interests. This is relevant for students who do not have access to traditional music education resources, as ICT can democratise music learning and provide opportunities for different groups to participate in music making (Schiavio, et al., 2021).

Thus, integrating ICT into violin learning is a multifaceted approach to developing the basic skills, creativity and emotional engagement of future violinists. The use of technology provides personalisation of the process of music-performance development and enriches the artistic experience of future violinists, preparing them for professional activity based on creativity and innovativeness.

### References

- Hiemstra, A. (2023). Examining the interaction between motor development and early violin learning. *String Research Journal*, 14(1), 23-39. <https://doi.org/10.1177/19484992231195014>
- Blanco, A., Tassani, S., & Ramírez, R. (2021). Real-time sound and motion feedback for violin bow technique learning: a controlled, randomized trial. *Frontiers in Psychology*, 12. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.648479>
- Kuo, Y., Lee, T., & Tsai, Y. (2020). Evaluation of a cervical stabilization exercise program for pain, disability, and physical impairments in university violinists with nonspecific neck pain. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 17(15), 5430. <https://doi.org/10.3390/ijerph17155430>
- Blanco, A., & Ramírez, R. (2019). Evaluation of a sound quality visual feedback system for bow learning technique in violin beginners: an eeg study. *Frontiers in Psychology*, 10. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00165>
- Aksoy, Y. (2023). Seeing sounds: the effect of computer-based visual feedback on intonation in violin education. *International Journal of Education and Literacy Studies*, 11(2), 2-12. <https://doi.org/10.7575/aiac.ijels.v.11n.2p.2>
- Pardue, L. and McPherson, A. (2019). Real-time aural and visual feedback for improving violin intonation. *Frontiers in Psychology*, 10. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00627>
- Allingham, E., Burger, B., & Wöllner, C. (2021). Motor performance in violin bowing: effects of attentional focus on acoustical, physiological and physical parameters of a sound-producing action. *Journal of New Music Research*, 50(5), 428-446. <https://doi.org/10.1080/09298215.2021.1978506>
- Gentner, R., Gorges, S., Weise, D., Kampe, K., Buttman, M., & Claßen, J. (2010). Encoding of motor skill in the corticomuscular system of musicians. *Current Biology*, 20(20), 1869-1874. <https://doi.org/10.1016/j.cub.2010.09.045>

- Linden, J., Johnson, R., Bird, J., Rogers, Y., & Schoonderwaldt, E. (2011). Buzzing to play. *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems*, 533-542. <https://doi.org/10.1145/1978942.1979017>
- Orman, E. K. (2016). Effect of virtual reality exposure and aural stimuli on eye contact, directional focus, and focus of attention of novice wind band conductors. *International Journal of Music Education*, 34(3), 263-270. <https://doi.org/10.1177/0255761415619058>
- Portero, M., & Bravo, J. (2022). The use of ICT in Secondary Music Education and its relationship with teachers' beliefs. *Digital Education Review*. <https://doi.org/10.1344/der.2022.42.1-15>
- Schiavio, A., Biasutti, M., & Antonini Philippe, R. (2021). Creative pedagogies in the time of pandemic: a case study with conservatory students. *Music Education Research*, 23(2), 167–178. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1881054>

**Sheng LONG**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Inha KHMELEVSKA,**

Candidate of Pedagogical Sciences

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

ORCID ID 0000-0001-9129-2173

## **ACMEOLOGICAL TECHNOLOGIES AS A MEANS OF PERFORMING SELF-IMPROVEMENT OF FUTURE TROMBONISTS**

*The study examines the application of acmeological technologies for performing self-improvement of future trombonists. The focus is on the systemic regulation and direction of personal and professional development processes with the help of structured techniques aimed at achieving ambitious performance goals and creative self-realisation. The main elements of such technologies are goal-setting, reflective practices and integration of digital resources, which together improve the level of performing skills.*

**Key words:** *Acmeological technologies, future trombonists, performing self-improvement, musicality, goal setting, reflective practices, digital resources, holistic development.*

## **АКМЕОЛОГІЧНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ЗАСІБ САМОВДОСКОНАЛЕННЯ МАЙБУТНІХ ТРОМБОНІСТІВ**

*У дослідженні розглядається застосування акмеологічних технологій для виконавського самовдосконалення майбутніх тромбоністів. Акцент робиться на системному регулюванні та спрямуванні процесів особистісного та*

*професійного розвитку за допомогою структурованих методик, спрямованих на досягнення амбітних виконавських цілей і творчій самореалізації. Основними елементами таких технологій є цілепокладання, рефлексивні практики та інтеграція цифрових ресурсів, які в комплексі підвищують рівень виконавської майстерності.*

**Ключові слова:** *Акмеологічні технології, майбутні тромбоністи, виконавське самовдосконалення, музикальність, постановка цілей, рефлексивні практики, цифрові ресурси, цілісний розвиток.*

Performing self-improvement among future trombonists is a multifaceted endeavor that necessitates systematic regulation of efforts directed towards enhancing personal attributes and professional competencies. Acmeological technologies present a promising avenue for such regulation, specifically aimed at attaining defined outcomes in the realm of performing self-improvement. These technologies are fundamentally rooted in the principles of acmeology, which perceives self-improvement as a concentrated effort towards achieving peak performance and self-actualization (Чжан Чун, 2019; Федоришин, 2014).

The term ‘acme’ is derived from the Greek word for ‘peak’ or ‘highest point,’ and acmeology focuses on the processes and conditions that enable individuals to realize their fullest potential across various domains, including artistic pursuits. The essence of acmeological technologies lies in their ability to create structured action algorithms oriented towards self-improvement and professional advancement. These technologies systematically combine techniques, tools, and strategies designed to cultivate individual capabilities, facilitating success in performance.

Acmeological technologies, particularly those employed in music performance, represent a complex system crafted for the self-improvement of artists, enabling them to achieve optimal results. By integrating diverse methodologies and resources, these technologies furnish musicians with structured developmental pathways, empowering them to attain the highest levels of realization concerning their creative potential and performance capabilities.

A salient characteristic of acmeological technologies is their focus on systematic learning processes. These technologies often incorporate goal-setting frameworks that assist musicians in delineating specific objectives pertinent to enhancing their performance skills. This structured approach amplifies motivation and fosters a heightened sense of accountability, prompting musicians to engage with the performance process in a more conscious manner (Tseng, 2023).

In addition to goal-setting mechanisms, acmeological techniques encompass reflective practices that encourage self-evaluation and critical analysis. Musicians may engage with reflective journals or digital platforms that stimulate them to scrutinize their performances, identify strengths and weaknesses, and devise strategies for

enhancement. This reflective process is integral to cultivating self-awareness, a fundamental component of effective self-improvement. Research indicates that musicians who engage in reflective self-awareness are better equipped to adapt their technical and performance capabilities, fulfilling artistic tasks more effectively, which ultimately leads to improved performance outcomes (Rucsanda et al., 2021).

Moreover, acmeological technologies leverage digital tools to enhance access to a broad spectrum of resources and learning materials. Online platforms provide musicians with instructional videos, tutorials, and interactive exercises designed to accommodate individual capabilities and learning preferences. This adaptability allows musicians to formulate an optimal algorithm of actions tailored to their unique pace and style of information assimilation, as well as their emotional responses and other personal characteristics (Tseng, 2023).

Another critical dimension of acmeological technologies is their commitment to holistic development. The acmeological methodology directs attention towards the integrated advancement of essential components of performing excellence, including personal, cognitive, technical, methodological, and artistic dimensions. The potential of acmeological technologies in musical performance is attributable to their systematic application of diverse methods aimed at nurturing the emotional sphere and fostering psychological mechanisms necessary for self-organization and effective performance direction (Реброва, 2018).

Acmeological technologies also facilitate cooperation and mutual learning among musicians, as collaborative creativity fosters a sense of community and support that is vital for personal and professional development. Research has demonstrated that musicians engaged in collaborative learning experiences are more likely to cultivate a robust sense of belonging and commitment to their craft (Araújo, 2016). By drawing upon the acmeological paradigm, which underscores the significance of collaboration within the self-improvement context, these technologies provide algorithms for applying effective communication methods.

In conclusion, acmeological technologies serve as a resource for systemic methodological support of the self-improvement process, structured around key components such as goal-setting, reflective practices, resource availability, emotional and psychological development, and collaborative learning. Each of these elements plays a crucial role in bolstering self-improvement efforts and maximizing productivity. By integrating these diverse elements, acmeological technologies establish a comprehensive framework that acknowledges and addresses the multifaceted nature of musical performance, thereby enhancing the overall efficacy of self-directed improvement for aspiring trombonists.

The transformative potential of acmeological technologies in the realm of music performance cannot be overstated. By fostering an environment conducive to personal

and professional growth, these technologies enhance individual performance capabilities and contribute to the cultivation of a vibrant and supportive musical community. As musicians continue to explore and implement acmeological principles in their practice, they can look forward to a future rich with artistic innovation and excellence.

In summary, the integration of acmeological technologies into the independent work of future trombonists represents a significant advancement in the pursuit of self-improvement and professional excellence. By systematically addressing the various dimensions of personal and artistic development, these technologies provide a robust framework that empowers musicians to reach their full potential. The emphasis on structured goal-setting, reflective practices, resource accessibility, emotional and psychological growth, and collaborative learning underscores the comprehensive nature of acmeological technologies, making them invaluable in the ongoing journey of self-improvement for aspiring musicians.

### References

- Реброва, Г. О. (2018). Акмеологічні технології у формуванні економічної культури майбутніх учителів гуманітарних спеціальностей. *Педагогічні науки: Теорія, історія, інноваційні технології*, 2018, 5(79), 212-222. doi:10.24139/2312-5993/2018.05/212-222
- Федоришин, В. (2014). *Теорія та методика фахової підготовки майбутніх учителів музики на акмеологічних засадах*. (Автореф. дис. д-ра пед. наук), Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова, Київ.
- Чжан Чун. (2019). Результати діагностики акмеологічної культури майбутніх учителів музики у процесі співацької діяльності. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені ВО Сухомлинського. Педагогічні науки*, (3), 249-254. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені ВО Сухомлинського. Педагогічні науки*(3), 249-254. doi:10.33310/2518-7813-2019-66-3-249-254
- Araújo, M. V. (2016). Measuring self-regulated practice behaviours in highly skilled musicians. *Psychology of Music*, 44(2), 278-292. doi:10.1177/0305735614567554
- Rucsanda, M. D., Belibou, A., & Cazan, A. M. (2021). Students' Attitudes Toward Online Music Education During the COVID 19 Lockdown. *Frontiers in psychology*, 12, 753785. doi:10.3389/fpsyg.2021.753785
- Tseng, H. H. (2023). Adopting Online Learning Approaches in Professional Music Training - The Tut Experience. *Proceedings of the International Conference «Education and New Developments»*, 1, pp. 25-28. doi:10.36315/2023v1end006

**Сюй ЧЕНЬЦЗИ**

здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

**Вей ЛНЬТАО**

здобувач третього (освітньо-наукового) рівню вищої освіти  
ДЗ «Південноукраїнський Національний педагогічний  
університет імені к. Д. Ушинського»

## **СОЦІОКУЛЬТУРНІ Й ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ**

Музична творчість є складним процесом, що поєднує різноманітні психічні функції, емоції та когнітивні структури. Розуміння психологічних механізмів, які лежать в основі музично-творчих процесів, має важливе значення не тільки для розуміння самого процесу творчості, але й для розвитку музичних здібностей та оптимізації навчального процесу.

Творчий процес у музиці, як і в інших видах мистецтва, можна розглядати як форму когнітивної діяльності. Музиканти використовують свої пізнавальні здібності для створення нових мелодій, гармоній та ритмів. Важливу роль тут відіграє дивергентне мислення – здатність генерувати різноманітні ідеї та нестандартні рішення. Саме дивергентне мислення допомагає музикантам знаходити нові форми музичної виразності.

Музично-творчі процеси також вимагають інтенсивної роботи з пам'яттю. Композитори використовують довготривалу пам'ять для відтворення знань про музичні стилі, теорію музики та інструментальні можливості. Робоча пам'ять, у свою чергу, допомагає поєднувати ці елементи в реальному часі, коли музикант працює над композицією або виконує її.

Музичне мистецтво має тісний зв'язок з емоційною сферою людини. Емоції є важливим джерелом натхнення для творчої діяльності та відіграють ключову роль у виразності музичних творів. Відчуття радості, печалі, любові, страху або тривоги можуть слугувати основою для створення музичних образів та настроїв. Емоції також впливають на мотивацію музиканта. Натхнення, тобто емоційно-позитивний стан, стимулює творчу діяльність, сприяючи генерації нових ідей та енергії для їх втілення. З іншого боку, негативні емоції, такі як тривога чи сумнів, можуть заважати процесу творчості, обмежуючи можливості музиканта.

Процес створення музики тісно пов'язаний із діяльністю мозку та нервової системи. Дослідження нейрофізіології творчості показали, що під час музичного творення активуються різні ділянки мозку: ліва півкуля відповідає за логічне мислення та аналіз, а права — за емоційне сприйняття та інтуїцію. Ця взаємодія

забезпечує гармонійне поєднання раціонального та емоційного компонентів у музичній творчості.

Інтуїція відіграє важливу роль у творчому процесі. Вона дозволяє миттєво знаходити нестандартні рішення та творчі ідеї без свідомого аналізу. Музиканти часто використовують інтуїцію для імпровізації, знаходження нових мелодій та гармоній. Такий процес можна пов'язати із підсвідомою обробкою інформації, яка відбувається на глибинних рівнях мозкової діяльності.

Підсвідомість також є джерелом креативних ідей, накопичуючи досвід, емоції та знання, які можуть несподівано проявлятися у творчій діяльності. Під час імпровізації або композиторської діяльності музиканти часто спираються на ці "підсвідомі" ідеї, що виникають без попереднього планування.

Іншою важливою складовою є моторна координація. Виконання музичних творів на інструментах вимагає точних і скоординованих рухів, які контролюються моторною корою мозку. Це стосується як виконавців, так і композиторів, котрі мають уявляти звуки і фізичні рухи під час створення музичних творів.

Відзначимо також вплив соціального оточення та культурний контекст, у якому зростає особистість: ці фактори також відіграють важливу роль у розвитку музично-творчих здібностей. З цього погляду особливої значущості набуває участь музикантів у колективних видах виконавсько-творчої діяльності: спільна гра в оркестрі, ансамблі або участь у музичних проектах стимулює творчі процеси. Спілкування з іншими музикантами сприяє обміну ідеями, що підвищує рівень творчості. Неабияку роль відіграє і усвідомлення того, що музична творчість пов'язана з культурною спадщиною: традиції, музичні стилі та жанри, коло типових художніх образів, музично-мовленнєвих і виразних засобів, які набули поширення в певному суспільстві, формують музичний смак особистості та впливають на її музичні уподобання, стає джерелом натхнення та способом її самореалізації.

Отже, музично-творчі процеси є багатограними і включають в себе різні аспекти психіки людини – когнітивні, емоційні, інтуїтивні та соціальні. Розуміння цих психологічних засад допомагає не тільки глибше усвідомлювати сам процес творчості, але й розвивати музичні здібності, стимулювати креативність та полегшувати навчання в музичних школах та консерваторіях. Тому дослідження психологічних основ музичної творчості має важливе значення для музикантів, педагогів та дослідників.

## Література

- Даценко, М. С. (2021). Інноваційна методична діяльність як основа розвитку творчого потенціалу майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, (195), 171-174.
- Зайцева, А. (2010). Творчість як умова самореалізації майбутнього вчителя музики у процесі виконавської діяльності. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 10, 51-53.
- Кьон, Н.Г. (2024). Мистецтво вокальної імпровізації як культурно-стильовий феномен. *Південноукраїнські мистецькі студії*, (2), 126-131. doi:10.24195/artstudies.2024-2.22
- Луценко, В. (2005). Формування творчої активності майбутнього вчителя музики (дидактичні умови). *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*, (25), 142-145.
- Моляко, В. О. (2004). Психологічна теорія творчості. *Обдарована дитина*, (6), 2-9.

**Chen YANJUN**

Master's student

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

**Inha KHMELEVSKA,**

Candidate of Pedagogical Sciences

South Ukrainian National Pedagogical  
University named after K.D. Ushynsky

ORCID ID 0000-0001-9129-2173

### **EXPRESSION IN CHOREOGRAPHY: TOWARDS THE PROBLEM OF CREATING DRAMATIC ARTISTIC IMAGE BY MEANS OF CONTEMPORARY DANCE**

*The study explores the role of expression in choreography, focusing on the creation of dramatic artistic images through contemporary dance. Examines how choreographers use movement to convey an emotional story and engage the audience, creating a relationship between artistic intent and audience perception. Identifies the importance of authenticity in the creative process, where choreographers balance personal expression and conformity to artistic and performance standards.*

**Key words:** *choreography, contemporary dance, artistic expression, audience perception, socio-cultural implications, authenticity, gender representation, emotional narrative*

## **ЕКСПРЕСІЯ В ХОРЕОГРАФІЇ: ДО ПРОБЛЕМИ СТВОРЕННЯ ДРАМАТИЧНОГО ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ ЗАСОБАМИ СУЧАСНОГО ТАНЦЮ**

*У дослідженні вивчається роль експресії в хореографії, акцентується увага на створенні драматичних художніх образів за допомогою сучасного танцю. Розглядається, як хореографи використовують рух задля передачі емоційної розповіді та залучення аудиторії, створюючи взаємозв'язок між художнім задумом і сприйняттям глядачів. Визначено важливість автентичності у творчому процесі, де хореографи балансують між особистим самовираженням та відповідністю художньо-виконавським стандартам.*

*Ключові слова: хореографія, сучасний танець, художнє вираження, сприйняття аудиторії, соціокультурні наслідки, автентичність, тендерна репрезентація, емоційна оповідь.*

One significant aspect of choreography is its inherent ability to convey emotional and dramatic narratives through movement. Vukadinović emphasizes that the formal characteristics of a dance piece significantly influence both its creation and the audience's experience of it. The study highlights that the audience's subjective experience is crucial in evaluating the freedom of artistic expression within different dance forms, suggesting that choreographers must consider how their work will resonate with viewers (Vukadinović, 2013). This perspective aligns with the notion that the effectiveness of choreography is not solely dependent on the technical execution of movements but also on the emotional and psychological impact it has on the audience.

Moreover, the creative process of choreography often involves a complex interplay of improvisation and structured expression. Sagiv et al. discuss how choreographers engage in "wrapping expression," which involves selecting and reorganizing expressive movements developed during improvisation into cohesive artistic forms (Sagiv et al., 2020). This process underscores the importance of authenticity in choreography, where the choreographer must navigate the expectations of artistic standards while maintaining a genuine expression of their creative vision. The challenge lies in balancing personal expression with the demands of artistic categorization, particularly when the work is intended for presentation at festivals or competitions.

The socio-cultural dimensions of dance further complicate the creation of dramatic artistic images. Suslik's analysis of contemporary flamenco reveals how avant-garde artists utilize theatrical techniques to challenge traditional gender representations within the dance form (Suslik, 2014). By deconstructing established aesthetic norms, these artists create subversive bodies that resist conventional portrayals of masculinity and femininity. This resistance not only enriches the artistic discourse surrounding flamenco but also invites audiences to engage with the dance on

a deeper level, prompting them to reconsider their perceptions of gender and identity in performance.

Choreographic education plays a pivotal role in shaping the artistic potential of dancers and choreographers alike. Bigus et al. highlight the significance of choreographic education as a cultural process that fosters creative thinking and personal expression (Bigus et al., 2021). The integration of various dance forms and techniques within educational frameworks allows for a more holistic development of artistry, enabling students to explore their unique voices within the context of contemporary dance. This educational foundation is essential for nurturing the next generation of choreographers who will continue to push the boundaries of expression in their work.

Artistic and communicative features of choreography also influence the features of self-expression in modern dance. Kim et al. explore the concept of "creative intercorporeality," which refers to the emotional and empathetic connections formed between dancers during collaborative processes (Kim et al., 2022). This framework emphasizes the importance of trust and continuous interaction in fostering a creative environment where diverse perspectives can flourish. The inclusion of dancers with disabilities in collaborative projects further enriches this discourse, as it challenges traditional notions of ability and expands the possibilities for expression within choreography.

In addition to the emotional and social dimensions of choreography, the technical aspects of dance training also play a crucial role in enhancing artistic expression. Research by Papka et al. demonstrates that incorporating various dance training methods, including contemporary choreography techniques, significantly improves the artistic quality of performances in rhythmic gymnastics (Papka et al., 2023). This finding underscores the importance of a well-rounded training approach that not only focuses on technical proficiency but also nurtures the artistic sensibilities of performers.

The dialogue between the audience and the choreographer is another critical component in the creation of dramatic artistic images. The audience's subjective experience, as highlighted by Vukadinović, serves as a vital feedback mechanism that informs the choreographic process (Vukadinović, 2013). Choreographers must remain attuned to the ways in which their work is received, as this can influence future creative decisions and the overall trajectory of their artistic practice. The interplay between audience perception and choreographic intent creates a dynamic relationship that shapes the evolution of contemporary dance.

To understand the complexities of artistic expression, the study of authenticity in choreography is important. Sagiv et al. argue that the construction of authenticity is a key component in the creative process, as choreographers must navigate the

expectations of their audience while remaining true to their artistic vision (Sagiv et al., 2020). This tension between external validation and internal expression is a recurring theme in contemporary dance, where the desire for recognition can sometimes conflict with the need for genuine artistic exploration.

The influence of culture and society on choreography should also be mentioned. Suslik's examination of contemporary flamenco illustrates how cultural narratives and gender politics inform the creation of dance works (Suslik, 2014). By challenging traditional representations, choreographers can engage in a broader cultural discourse that resonates with contemporary audiences. This engagement not only enriches the artistic landscape but also fosters a deeper understanding of the socio-political implications of dance as a form of expression.

As the field of choreography continues to evolve, the importance of interdisciplinary approaches becomes increasingly apparent. The integration of insights from sociology, psychology, and education can enhance our understanding of the creative process and the role of choreography in society. By drawing on diverse perspectives, researchers and practitioners can develop more nuanced frameworks for analyzing and creating dramatic artistic images in contemporary dance.

In conclusion, the expression in choreography, particularly within the realm of contemporary dance, is a complex interplay of artistic intent, audience perception, and socio-cultural dynamics. The synthesis of various scholarly works reveals that the creation of dramatic artistic images is not merely a technical endeavor but a deeply emotional and relational process. Choreographers must navigate the intricate landscape of authenticity, audience engagement, and cultural discourse to craft works that resonate on multiple levels. As the field continues to evolve, ongoing research and dialogue will be essential in shaping the future of contemporary dance and its capacity for profound artistic expression.

## References

- Bigus, O., Білаш, О., Vyshotravka, L., Khotsianovska, L., Babych, O., & Hres, O. (2021). The professional choreographic education: current state and development trends. *Laplage Em Revista*, 7(3), 42-54. <https://doi.org/10.24115/s2446-62202021731255p.42-54>
- Kim, J., Jin, J., & Hong, A. (2022). Creative intercorporeality in collaborative work of choreographers with and without disabilities: a grounded theory approach. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 19(9), 5548. <https://doi.org/10.3390/ijerph19095548>
- Papka, L., Golenkova, Y., & Karpunets, T. (2023). The effectiveness of using dance training methods for the education of artistry in athletes in rhythmic gymnastics aged 8-10 years. *HSTRPT*, 4(1), 43-52. <https://doi.org/10.58962/hstrpt.2023.4.1.43-52>

- Sagiv, T., Simons, T., & Drori, I. (2020). The construction of authenticity in the creative process: lessons from choreographers of contemporary dance. *Organization Science*, 31(1), 23-46. <https://doi.org/10.1287/orsc.2019.1318>
- Suslik, I. (2014). "Subversive Bodies: Anti-Aesthetic Gender Images in Contemporary Flamenco". In *'All Equally Real'*. Leiden, The Netherlands: Brill. [https://doi.org/10.1163/9781848883178\\_014](https://doi.org/10.1163/9781848883178_014)
- Vukadinović, M. (2013). An audience's subjective experience of the freedom of artistic expression in different dance forms from the perspective of the cultural psychology of creativity. *Universitas Psychologica*, 12(3). <https://doi.org/10.11144/javeriana.upsy12-3.asef>

## ЗМІСТ

<b>Yang HANRI, Inha Khmelevska</b> <i>METHODS OF DIAGNOSING THE FORMATION OF PROFESSIONAL SKILLS IN HIGHER MUSIC EDUCATION</i> .....	3
<b>Ван ЦЗЯБІНЬ</b> <i>МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНЕ ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ В УМОВАХ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА</i> .....	5
<b>Чжан ФАН</b> <i>ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ЕСТРАДНОЇ КУЛЬТУРИ ЛЮДИНИ В УМОВАХ ЗМІНИ СВІТОВОГО СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО СЕРЕДОВИЩА ТА ГЛОБАЛІЗАЦІЇ</i> .....	8
<b>Бянь НАНЬНАНЬ</b> <i>МЕТОДИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ САМОРЕГУЛЯЦІЇ В УМОВАХ КОНЦЕРТНОГО ВИСТУПУТ</i> .....	11
<b>Ван СІНЬ</b> <i>МУЗИЧНО-СТИЛЬОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ЯК ОСНОВА ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ВИХОВАННЯ</i> .....	14
<b>Дай ХУЕЙ, Наталя КЬОН</b> <i>СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ «РІЗНОСТИЛЬОВІ ВОКАЛЬНІ НАВИЧКИ»</i> .....	16
<b>Ден СІЮЄ</b> <i>ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО-СУБ'ЄКТНОЇ ПОЗИЦІЇ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВИКОНАВСЬКО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ</i> .....	18
<b>Di TIANCHAO</b> <i>PROSPECTS FOR THE DEVELOPMENT OF THE USE OF PERCUSSION INSTRUMENTS IN MUSICAL EDUCATION</i> .....	20
<b>Yin CONGCONG</b> <i>TO THE PROBLEM OF THE DEVELOPMENT OF THE PIANIST'S ARTISTIC THINKING AS THE BASIS OF PERFORMING CULTURE</i> .....	22
<b>Н. КОРНЯК</b> <i>ПРОСВІТНИЦЬКІ ТРАДИЦІЇ В СУЧАСНІЙ СИСТЕМІ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ</i> .....	26

<b>Li LONGJIE, Alla HRINCHENKO</b> <i>THE ROLE OF ASSOCIATIVE THINKING IN THE PROCESS OF LEARNING TO PLAY THE PIANO</i> .....	29
<b>Li HONGYAN</b> <i>THEORETICAL FOUNDATIONS OF DISTANCE LEARNING FOR A BASIC MUSICAL INSTRUMENT</i> .....	32
<b>Лі ЮЙЦИ</b> <i>ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИХ УПОДОБАНЬ УЧНІВ МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ</i> .....	34
<b>Anzhelina MAMYKINA</b> <i>TO THE PROBLEM OF PERFORMANCE AND INTERPRETATION PROCESS OF A PIANIST</i> .....	36
<b>Лі СІНЬ</b> <i>ОБРАЗНІСТЬ ТА МУЗИЧНА СТИЛІСТИКА ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ РОБЕРТА ШУМАНА</i> .....	38
<b>Михайло КІСЮК</b> <i>ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ У ДІТЕЙ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ</i> .....	41
<b>Ярослав АЛІКСІЙЧУК</b> <i>ПОЛІСТИЛІСТИЧНИЙ ПІДХІД У СУЧАСНОМУ БАНДУРНОМУ МУЗИКУВАННІ</i> .....	43
<b>Tian YILI, Alla HRINCHENKO</b> <i>SPECIFIC DEVELOPMENT OF ENSEMBLE SKILLS OF FUTURE PIANO TEACHERS</i> .....	46
<b>Фен ШИЧАО</b> <i>钢琴演奏练习之音阶训练 [НАВЧАННЯ ГАММАМ У ПРАКТИЦІ ФОРТЕПІАННОГО ВИКОНАННЯ]</i> .....	50
<b>Chen YILIN, Alla HRINCHENKO</b> <i>IMPROVING ARTISTIC AND TECHNICAL SKILLS OF FUTURE PIANO TEACHERS</i> .....	56
<b>Чень СЯОЮЙ, Наталя КЬОН</b> <i>СУТНІСТЬ І СТРУКТУРА ВОКАЛЬНО-СТИЛЬОВОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ УКРАЇНИ Й КИТАЮ</i> .....	59

**Лю ЧЖИГО**

*МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ  
МИСТЕЦЬКОГО ПРОФІЛЮ ДО ВОКАЛЬНО-ПЕДАГОГІЧНОГО  
САМОРОЗВИТКУ* ..... 61

**Сунь ЖУЙ**

*ФЕНОМЕН ПОЛІХУДОЖНЬОЇ ОБІЗНАНОСТІ У КАТЕГОРІАЛЬНОМУ  
ПОЛІ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ* ..... 62

**Гун ХАНЬШУАН**

*НАУКОВО-ТЕОРЕТИЧНИЙ ПОТЕНЦІАЛ  
ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ*..... 63

**Ван ВЕЙЇН**

*ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДО  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ*..... 66

**Dmytro STOIMENOV, Yuliya VOLKOVA**

*RESEARCH OF ARTISTIC-CHOREOGRAPHIC COMMUNICATION  
IN BALLROOM DANCES* ..... 69

**Wu QIONG**

*ON THE PROBLEM OF PREPARING FUTURE TEACHERS OF  
MUSICAL ART FOR ARTISTIC AND INTERPRETIVE  
ACTIVITIES IN SCIENTIFIC DISCOURSE*..... 74

**Guo YI NUO, Alla HRINCHENKO**

*THE CONCEPT OF «INTEGRATION» IN THE  
INTERDISCIPLINARY SPACE* ..... 78

**Dong CHENGXIN**

*TO THE PROBLEM OF DEVELOPMENT OF METRO-RHYTHMIC SENSE  
OF FUTURE TEACHERS OF PERCUSSION INSTRUMENTS  
IN THE PROCESS OF PROFESSIONAL TRAINING* ..... 82

**Анна КУЛІКОВА**

*ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНОГО ІНТЕРЕСУ УЧНІВ  
МИСТЕЦЬКИХ ШКІЛ ДО ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ  
УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ* ..... 84

**Лію ЛБОЯ**

*音乐家钢琴家表演和艺术技能形成的科学方法 [НАУКОВІ ПІДХОДИ  
ЩОДО ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ  
МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ]* ..... 86

<b>Liu JIAXIN</b> <i>THE ROLE OF PLASTIC EXPRESSIVE TECHNIQUE IN CHOREOGRAPHY</i> .....	88
<b>Sun KEAO</b> <i>CULTURAL HERMENEUTICS AS A METHODOLOGICAL BASIS FOR THE ARTISTIC INTERPRETATION OF A VOCAL WORK</i> .....	92
<b>Zhang WENLI</b> <i>PERSONALITY-ORIENTED APPROACH AS A METHODOLOGICAL BASIS FOR PREPARING APPLICANTS FOR ART EDUCATION FOR INDEPENDENT WORK OVER CHAMBER VOCAL REPERTOIRE</i> .....	94
<b>Zhang SAIZHEN</b> <i>THE CONCEPT OF «PSYCHO-EMOTIONAL STABILITY OF A SINGER» IN SCIENTIFIC DISCOURSE</i> .....	97
<b>Zhan HAN</b> <i>THE POTENTIAL OF ACTING SKILLS IN CREATING A DANCE COMPOSITION</i> .....	99
<b>Shi JUAN</b> <i>TO THE DEFINITION OF THE CONCEPT OF «MULTICULTURAL COMPETENCE»</i> .....	102
<b>Zhao LUOCHENG, Inha KHMELEVSKA</b> <i>TECHNOLOGIES OF CREATIVE-MUSICAL DEVELOPMENT IN THE SPACE OF ART EDUCATION</i> .....	106
<b>Khuan BEI, Inha KHMELEVSKA</b> <i>SYMBOLISM OF MOVEMENT AND SYMBOLS IN CHINESE TRADITIONAL DANCE</i> .....	108
<b>Chen JUNZHE, Inha KHMELEVSKA</b> <i>INFORMATION-COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN THE PERFORMING TRAINING OF FUTURE VIOLINISTS: METHODOLOGICAL ASPECT</i> .....	113
<b>Sheng LONG, Inha KHMELEVSKA</b> <i>ACMEOLOGICAL TECHNOLOGIES AS A MEANS OF PERFORMING SELF-IMPROVEMENT OF FUTURE TROMBONISTS</i> .....	118
<b>Сюй ЧЕНЬЦЗИ, Вей ЛИНЬТАО</b> <i>СОЦІОКУЛЬТУРНІ Й ПСИХОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНО-ТВОРЧИХ ПРОЦЕСІВ</i> .....	122

**Chen YANJUN, Inha KHMELEVSKA**

*EXPRESSION IN CHOREOGRAPHY: TOWARDS THE PROBLEM OF  
CREATING DRAMATIC ARTISTIC IMAGE BY*

*MEANS OF CONTEMPORARY DANCE ..... 124*