

## РЕЗУЛЬТАТИ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ УКРАЇНИ І КИТАЮ

УДК: 378.12+72+378.14+74.2.  
ФУ СЯОЦЗІН

*Стаття присвячена проблематиці концертмейстерської підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю, розкриває основні результати констатувального та формувального експериментів.*

*Ключові слова: концертмейстерська діяльність, концертмейстерська підготовка, методика, експеримент.*

*Статья посвящена проблематике концертмейстерской подготовки будущих учителей музыки Украины и Китая, раскрывает основные результаты констатирующего и формирующего экспериментов.*

*Ключевые слова: концертмейстерская деятельность, концертмейстерская подготовка, методика, эксперимент.*

*The article is about the preparation of future teachers accompaniment Music of Ukraine and China, reveals the main results of ascertaining and forming experiments.*

*Keywords: accompaniment activities accompaniment preparation, technique, experiment.*

Одним із різновидів виконавсько-інструментальної підготовки майбутніх учителів музики є концертмейстерська підготовка. Аналіз науково-предметної проблематики концертмейстерської діяльності показав її багатоплановість. Так, у літературі мистецтво концертмейстера висвітлюються в різних аспектах: історичному (К. Adler, В. Бабюк, Є. Басаласва, Н. Кашкадамова, Т. Молчанова, А. Філяєва), творчому, художньо-естетичному (Н. Горошко, Кон Іє, Се Жебан, С. Саварі, Л. Повзун, М. Петренко, Н. Фролова.), комунікативно-діалогічному (А. Давидова, І. Доля, М. Моїсєєва, Е. Економова, Л. Лузум), музично-педагогічному, методично-кваліфікаційному (Н. Борисова, М. Вороний, Л. Живов, Т. Карпенко, О. Коробова, Є. Кубанцева, Л. Мартынова, І. Могілевська, В. Общанський, В. Саранін, М. Смеловська, В. Фуксман, Р. Хавкіна-Трахтер, Хоу Юэ, Ху Пін), виконавсько-технологічному (І. Бутова, Жао Чан, І. Крюкова, І. Михайлов, Д. Науказ, В. Подольська, О. Попова, М. Савельєва, М. Смирнов, І. Статика, Г. Ципін), інноваційні тенденції концертмейстерства (R. Dappenberg, H. Mukaino, Он Ян Юн, M. Pollock, Цзян Чін жон, М. Черна, Г. Шатковська) [1; 2; 3; 4; 5]. Незважаючи на широко представлену проблематику концертмейстерської підготовки фахівця в науковій та науково-методичній літературі, концертмейстерство як навчальна дисципліна не має такого провідного статусу в практиці професійного музично-виконавського навчання майбутнього вчителя, який відповідав би його ролі в навчальному процесі школи. Про це свідчить кількість виділених навчальних кредитів у рекомендованих державних навчальних планах Україна і відсутність дис-

ципліни з концертмейстерської підготовки в педагогічних університетах Китаю. Між тим, у процесі проведення уроків музичного мистецтва в школі та здійснення інших видів фахової діяльності вчителя музики активно застосовується саме концертмейстерське виконавство. Це зумовлює *актуальність* вибору теми дослідження, оскільки наявні суперечності спонукають до пошуку найбільш оптимальних шляхів та знаходження резерву в навчальному процесі для підвищення якості концертмейстерської підготовки.

*Мета статті* – розкрити основні положення та результати експериментальної роботи щодо стану концертмейстерської підготовки студентів за традиційною методикою та ефективності запропонованої авторської поетапної методики.

Педагогічна діагностика концертмейстерської підготовки здійснювалася за двома етапами: попереднім, пілотажним дослідженням та констатувальним експериментом. Пілотажне дослідження дозволило проаналізувати та узагальнити наявні тенденції щодо концертмейстерської підготовки майбутніх фахівців, зокрема вчителів музики України і Китаю. Виявилось, що в університетах Китаю не вивчається дисципліна концертмейстерський клас, оскільки акомпанемент, музичний супровід зумовлений національними традиціями, якими передбачено переважно гру на народних інструментах, або фортепіано з імітацією їх основних властивостей: ударність, наслідування мелодії соліста тощо. У китайській фортепіанній педагогіці поки що не існує традиції розглядати концертмейстерство як художній вид самодостатньої музичної творчості. Стосовно українських університетів, дисципліна включена до навчальних планів, проте не визначена як домінуюча, навчання здійснюється за різними програмами [3]. Натомість дослідження музично-освітнього шкільного середовища підтвердило наші припущення стосовно застосування концертмейстерських функцій учителя музики під час проведення уроків.

Констатувальний експеримент проводився у групі студентів 4 курсу, що давало змогу визначити ефективність традиційної методика, а також у студентів 2-х курсів, які склали контрольну групу та експериментальну групу в подальшому дослідженні. Їх результати дозволяли з'ясувати динаміку концертмейстерської підготовки в поточному режимі.

Критерії та показники, за допомогою яких оцінювався стан концертмейстерської підготовки, було обрано відповідно до розробленої компонентної структури. Критерії позначалися відповідно до оцінюваних особливостей концертмейстерської підготовки. Так, перший критерій *художньо-пізнавальної орієнтації в концертмейстерському мистецтві* позначався як **когнітивно-пізнавальний**; другий критерій *виконавської мобільності майбутнього вчителя-концертмейстера* був номінований як **виконавсько-діяльний**; третій критерій *ансамблево-комунікативної регуляції фахових дій*, було позначено як **художньо-комунікативний**; четвертий критерій *художньо-педагогічної спрямованості та настанови на інноватику концертмейстерської підготовки вчителя*, ми позначили як **фахово-мотиваційний**. Відповідно до кожного критерію та їх показників було визначено методи та шкала оцінювання результатів. Були ефективними у констатувальному експерименті такі діагностичні методи: анкетування, вікторина, навчальні тести, педагогічне спостереження, моніторинги якості самостійної роботи та чи-

тання з листа, виконавські етюди, тестові виконавські вправи, експертна оцінка незалежних суддів. У результаті здійснення констатувального експерименту та всіх підрахунків отриманих результатів було визначено три рівні, що характеризують стан концертмейстерської підготовки студентів, що навчається за традиційною методикою:

**Високий** «Інноваційно-спрямований, компетентнісний», до якого серед студентів 4 курсу було віднесено 17 % (17 осіб), серед студентів контрольної групи 0% та серед студентів експериментальної групи 2,5% (1 особа).

**Середній** «Фахово-унормований, динамічний», до якого серед студентів 4 курсу було віднесено 28% (12 осіб); серед студентів контрольної групи 42,5% (17 осіб), серед студентів експериментальної групи 30% (12 осіб).

**Низький** «Початково-стереотипний, елементарний», до якого серед студентів 4 курсу було віднесено 55% (23 особи), серед студентів контрольної групи 57,5% (23 особи), серед студентів експериментальної групи 65% (26 осіб).

Експериментальна методика впроваджувалася поетапно. Було визначено чотири етапи: початковий «Мотиваційно-настановчий», нормативний «Художньо-виконавський», альтернативний «Інноваційно-технологічний», завершальний «Креативно-інтегруючий».

*Перший етап «Мотиваційно-настановчий»* виконував прогностичну функцію і мав за мету підвищення у студентів мотивації щодо опанування концертмейстерського виконавства. На цьому етапі запроваджувалася перша педагогічна умова: *Підвищення мотивації щодо концертмейстерської підготовки на основі усвідомлення стратегії успіху в подальшій фаховій діяльності*. Ця умова підкріплювалася застосуванням завдань на поширення художньо-інформаційної сфери щодо концертмейстерського мистецтва. Застосовувалися також соціокультурний, суспільно-потребовий, мотиваційний, акмеологічний підходи, яким відповідали *принципи*: гуманізації, культуровідповідності, поліфункціональності, професійної спрямованості й умовитованості.

Цей етап – короткотривалий, методи, які було використані, мали настановчий характер: *відео-презентація*: показ записів концертмейстерської діяльності вчителя музики на уроках, у позашкільних закладах, у роботі з творчими колективами; *ознайомлення з думкою фахівців «моніторинг суспільної думки»* – результати анкетування викладачів шкіл і позашкільних закладів. Особливе зацікавлення викликали у студентів використання нових акустичних інструментів, що змінювало їх стереотипні уявлення щодо концертмейстерської підготовки. Важливим було усвідомлення студентами своїх недоліків щодо концертмейстерської підготовки, які були отримані в ході констатувального експерименту.

*На другому етапі «Художньо-виконавському»* передбачалося – навчити студентів основних правил концертмейстерської діяльності, розширити їхній «концертмейстерський тезаурус» та сформувати відповідні уміння, навички, опанування концертмейстерської техніки в її художньому розмаїтті. Основна педагогічна умова другого етапу: *концентрація уваги на концертмейстерському сегменті комплексу фахових дисциплін*. Найбільш актуальними науковими підходами на цього етапі визначилися: діяльнісний, полікультурний,

компаративістський, інноваційний. Педагогічними *принципами* були: єдності національного та художньо-світового, синкретичності, поліфункціональності, раціональності та прагматичності, принцип хуасі.

*Методами* на цьому етапі були: *метод-вправа* «*перекомпанування тексту*»; *систематизація*, *наочний аналіз тексту*, *виконавського моделювання*; *порівняння та зіставлення*. Також запроваджувалися вправи - тренінги на швидкість реагування, на розвиток почуття музичного часу, агогічного передчуття, та читання з листа.

На *третьому етапі* «*Інноваційно-технологічному*» продовжувалася впроваджуватися друга умова, але в ускладненому варіанті: залучався більш складний музичний матеріал, застосовувалися інноваційні акустичні технології, ускладнювався зміст вправ – тренінгів, тексти для читання з листа, вибудовувалася стратегія на використання набутих умінь у реальну педагогічну практику шляхом створення віртуальних епізодів уроку музики, уроку пекінської опери та співу в школах Китаю. На цьому етапі здійснювалося дві стратегії: засвоєння основ концертмейстерського мистецтва в європейських традиціях (часткова зміна мелодії, елементи варіювання, каденційності в межах гармонійної сітки, не змінюючи характер тону); та китайської традиції (точне дублювання мелодії, свобода акомпанементу регламентована напрямом руху мелодії, гармонійні повторення тріолями, імітуючи народні інструменти, великі оркестри тощо).

Серед методів впроваджувалися: *метод – техніка* «*віртуальна педагогічна ситуація*», *творчий метод* «*слухове абстрагування*». Завдяки означених додаткових методів поступово впроваджувались і третя педагогічна умова: *акцентуація художньо-діалогічної основи концертмейстерської діяльності у творчому педагогічному процесі*, яка сприяла формуванню ансамблевого мислення. Тренінги: на швидкість реагування, почуття музичного часу, читання різної нотографії, табулятур, також впроваджувалися на більш складному матеріалі.

На *четвертому завершальному* «*Креативно-інтегруючому*» етапі, мета якого полягала в практичному творчому застосуванні всіх набутих знань, умінь, навичок, сформованих якостей у реальному музично – педагогічному процесі, активно впроваджувалася третя педагогічна умова, яка була спрямована на вміння інтерпретаційної співтворчості - *акцентуація художньо-діалогічної основи концертмейстерства, але на новому сегменті - педагогічній практиці*. На цьому етапі актуальним був акмеологічний підхід, а також полікультурний, художньо-комунікативний, творчо-діяльнісний. Педагогічними принципами були: принцип діалогу культур, принцип рольової взаємодії, єдності національного та художньо-світового, синкретичності, співтворчості.

Основним методом на цьому етапі був метод *синкретизації* концертмейстерської діяльності, творчий метод «*виконавські діалоги*», «*діалог-обговорення*», який навчав спілкуватись із солістом з приводу інтерпретації твору. На цьому ж етапі завершувалося формування визначених фахових якостей концертмейстера, оскільки лише в реальній практиці вони набувають кристалізаційного вигляду: почуття музичного часу, швидкість реагування, артистично-рольові якості.

*Творчі завдання* також стосувалися вміння компанувати музичний матеріал у відповідності до художньо-творчих завдань у виконавському колективі. Метод було номіновано «виконавсько-ілюстративний» - компонування музично-ілюстративного матеріалу для художнього проекту.

Аналіз результатів у контрольній групі за кожним критерієм показав, що у традиційній методиці підвищення якості концертмейстерської підготовки здійснюється за рахунок показників виконавсько-діяльнісного критерію (збільшення сукупного результату на 0,52), тобто за рахунок набуття виконавського досвіду та прагнення самовдосконалення в цьому виді творчості. Між тим, як найменший результат показав фахово-мотиваційний критерій (збільшення сукупного результату на 0,22); це говорить про те, що традиційна методика не стимулює студентів до набуття якісної концертмейстерської підготовки, яка робить майбутнього фахівця конкурентоспроможним на ринку праці. Щодо результатів в експериментальній групі, то вони свідчать: результативність кожного критерію достатня висока, перевага надається саме фахово-мотиваційному критерію (1,57), на який і було зроблено акцент в експериментальній методиці. Також вагоме збільшення результату в показниках художньо-комунікативного критерію (1,53), що дуже важливо для концертмейстерської підготовки в цілому.

Отже, можна порівняти результати та дійти певних *висновків*. Під час експерименту зі студентами контрольної групи здійснювалася концертмейстерська підготовка за традиційною методикою. Відповідно до стохастичних явищ студенти самостійно застосовували у створенні музичного супроводу елементарні знання і навички, отримані з інших дисциплін. Це також дало позитивний результат, але незначний, у порівнянні з результатами досліджуваних в експериментальній групі. Різниця результативності за сукупним Кf склала 1,15 – це достатньо високий показник.

Обчислювання показали, що в ЕГ збільшився відсоток досліджуваних високого рівня, він зріс до 35 % (14 осіб) порівняно з початковим рівнем (2,5%, 1 особа). Натомість в КГ цьому рівню стали відповідати усього 2 особи, що склало 5%. В ЕГ збільшився також відсоток середнього рівня з 30% (12 осіб) до 60 % (24 особи), та зменшився відсоток низького рівня з 67 (27 осіб) до 5 (2 особи). Ефективність отриманих результатів перевірялася за критерієм Фішера. Отримане емпіричне значення –  $emp. = 3.645$  переконливо підтверджує ефективність запропонованої методики, знаходиться в зоні значущості.

#### **Список використаних джерел**

1. Ван Бін. Методика удосконалення виконавської техніки майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання: дис. ... канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теорія та методика навчання музики і музичного виховання» / Ван Бін. – Київ, 2010. – 240 с.

2. Горошко Н.Н. Формирование художественных критериев пианиста в концертмейстерском классе (на примере камерно-вокального творчества композиторов XIX век: автореф. дис. на соискание учёной степени доктор искусствования спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство / Н.Н. Горошко. – Магнитогорск, 1999. – 40 с.

3. Мітлицька В.А. Типологізація навчальних програм для студентів музично-педагогічних факультетів: Метод. рекомендації до практичних занять з

курсу “Концертмейстерський клас”. / В.А. Мітлицька, Т.С. Гердова. — Мелітополь, 2003. — 26 с.

4. Могилевская И.М. Совершенствование концертмейстерской подготовки студентов: на материале работы над вокальным репертуаром. Методические рекомендации / И.М.Могилевская. — К., 1993. — 27с.

5. Молчанова Т.О. Мистецтво піаніста-концертмейстера. навч. посібник / Т.О.Молчанова. — Львів : СПОЛОМ, 2007. — 216 с.

## СЦЕНІЧНИЙ КОСТЮМ ЯК ЗАСІБ ВІДОБРАЖЕННЯ ІДЕЇ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ

УДК 371.036

Чернишова А. М.

*У статті розглянуто значення сценічного костюму у контексті вивчення проблеми професійно-педагогічної підготовки майбутніх вчителів початкових класів до викладання хореографії. Охарактеризовано основні функціональні можливості сценічного костюму. Розкрито актуальні проблеми створення сценічного костюму у народній хореографії.*

**Ключові слова:** танець, костюм, сценічний костюм.

*В статье рассмотрено значения сценического костюма в контексте изучения проблемы профессионально педагогической подготовки будущих учителей начальных классов к преподаванию хореографии. Охарактеризованы основные функциональные возможности сценического костюма. Раскрыты актуальные проблемы создания сценического костюма в народной хореографии.*

**Ключевые слова:** танец, костюм, сценический костюм.

*The meaning of staging suit as the means of mirroring the idea of choreographic work is outlined in the article in the context of studying the problems of professional and pedagogical training of the prospective teachers of primary school to teaching choreography. The basic functional possibilities of staging suit are characterized. The topical problems of creation of the staging in the folk choreography are revealed.*

**Keywords:** dance, suit, staging suit.

**Актуальність дослідження.** Сучасний стан розвитку наукової думки в хореографічному мистецтві характеризується збільшенням уваги до різних компонентів танцювального художнього образу (декорації, грим, спецефекти тощо). Найважливішою зовнішньою складовою сценічного танцю виступає костюм, оскільки відображає характер персонажів, виявляє їх особливості.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Наукова література визначає місце костюму в культурному та естетичному просторах (А.В. Аманшукелі, В.В. Давидова та ін.), його роль в деяких видах синтезу мистецтв (В.В. Ванслов, Н.О. Дмитрієва, А.Я. Зись, В.І. Тасалов та ін.), розкриває концептуальну сутність костюму в контексті моди (О. Гербенова, Л. Кибалова, М. Ламаро-