

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені А. С. Макаренка
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**ПРОБЛЕМИ
МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ:
ЗДОБУТКИ, РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

**МАТЕРІАЛИ
IV Міжнародної науково-практичної
інтернет-конференції**

18-19 травня 2022 року, м.Суми

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету
імені А. С. Макаренка (протокол № 10 від 27.06.2022 р.)*

Редакційна колегія:

Єременко О. В., доктор педагогічних наук, професор;

Зав'ялова О. К., доктор мистецтвознавства, професор;

Петренко М. Б., кандидат педагогічних наук, доцент
(відповідальний редактор);

Стахевич О. Г., доктор мистецтвознавства, професор;

Тарапата-Більченко Л. Г., кандидат філософських наук, доцент;

Устименко-Косоріч О. А., доктор педагогічних наук, професор.

П78 Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи: Матеріали IV Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції, м. Суми, 18-19 травня 2022 року. – Суми : ФОП Цьома С. П., 2022. – 148 с.

Збірник містить матеріали IV Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи». Автори висвітлюють питання теорії і методики мистецької освіти, історії культури та мистецтвознавства.

УДК 001:378.4]:7(477.52)»2022»(06.057.875)

Відповідальність за наукову вірогідність і коректність несуть автори та їхні наукові керівники.

© Колектив авторів, 2022

© ФОП Цьома С. П., 2022

ЗМІСТ

Tkachenko Iryna

*STRUCTURE AND CONTENT OF HIGHER CHOREOGRAPHIC
EDUCATION IN THE GERMANY* 9

Yeremenko O.V.

*ETHNOCULTURAL APPROACH IN TRAINING STUDENTS
FROM PRC* 10

Ашихміна Н.В.

*ДИРИГЕНТ І ХОР: ОСОБЛИВОСТІ МІЖОСОБИСТІСНОЇ
ВЗАЄМОДІЇ*..... 12

Баженова М.Л.

*ПЛАСТИЧНА ВИРАЗНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ
СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ
У ВОКАЛЬНОМУ ТВОРІ*..... 14

Бірюкова Л.А.

*ІНТЕГРАТИВНІ ЗВ'ЯЗКИ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ
ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-МАГІСТРАНТІВ:
НАУКОВА ДУМКА* 16

Ван Жусінь

*РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ*..... 19

Ван Чжунмін

*ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-
ПІАНІСТІВ ДО МУЗИЧНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ*..... 21

Велітченко М.В.

*ОСОБЛИВОСТІ ШКОЛИ ЕСТРАДНОГО СПІВУ
У КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА* 22

Ган Мінчжи

*ТРАДИЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПЕДАГОГІКИ УКРАЇНИ – БАЗИС
ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ
МАЙБУТНІХ ПІАНІСТІВ* 24

Гао Цянжу

*РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ СКРИПАЛІВ У
ДИТЯЧІЙ ШКОЛІ МИСТЕЦТВ*..... 26

Гламаздіна О.П.

*ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА: ТЕОРЕТИЧНИЙ
АСПЕКТ* 27

Го Лі

*ВПЛИВ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ НА ФОРТЕПІАННЕ
МИСТЕЦТВО КИТАЮ* 29

Гура В.В.

МИСТЕЦЬКИЙ КОУЧИНГ ЯК ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ
ПІДВИЩЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ТА ОСОБИСТІСНОГО
РОЗВИТКУ СТУДЕНТА..... 30

Дун Хао

ПЕДАГОГІЧНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ ЯК МЕТОД
ДОСЛІДЖЕННЯ СФОРМОВАНOSTІ МУЗИЧНОГО
СВІТОГЛЯДУ ПІДЛІТКІВ..... 33

Заболотний І.П.

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ МАЙБУТНІХ
УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ
ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ОСВІТИ..... 34

Загребельна В.О.

ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ДИСТАНЦІЙНОГО
НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ..... 37

Ігнатовська О.І.

СИНЕРГІЧНА ДІЯ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА У
ФОРМУВАННІ ПОЧУТТЯ ПРЕКРАСНОГО 40

Камінська Я.В.

ОСОБЛИВОСТІ ЗАГАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ
ШКОЛЯРІВ У КОЛЕДЖАХ КОРОЛІВСТВА МАРОККО..... 42

Карпенко Є.В.

ПРОБЛЕМАТИКА ОВОЛОДІННЯ ПОКАЗОМ
ОДНОФАЗНОГО АУФТАКТУ..... 44

Кириляк М.В.

МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ
ІНІЦІАТИВИ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ МИСТЕЦЬКОГО
НАВЧАННЯ..... 46

Ковріжкіна О.К.

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
ЖІНОЧИХ ДУЕТІВ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДИ..... 47

Ковріжкіна О.К.

ВИДАТНІ ІМЕНА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ
ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ..... 49

Корякін О.О.

СЛУХОВИЙ АНАЛІЗ У СИСТЕМІ РОЗВИТКУ
ЗВУКОРЕЖИСЕРСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ 52

Кравченко Є.І.	
ПРОБЛЕМА МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ	56
Кузнєцова О.А.	
ПОЛІХУДОЖНЬОЦЕНТРИЧНИЙ ПІДХІД ДО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗІ ШКОЛЯРАМИ	58
Кун Лінжань	
ХУДОЖНІ ЦІННОСТІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	59
Куш М.В.	
ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИМІРУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ	61
Лі Веньлі	
ТАНЕЦЬ ПОСТМОДЕРН: ХАРАКТЕРИСТИКА ТАНЦЮВАЛЬНОГО НАПРЯМКУ	63
Лі Чень	
ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ШАНХАЮ	65
Лу Пен	
ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ	67
Луцик А.В.	
РОЗВИТОК САКСОФОННОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ	68
Лю Дачуань	
МУЗИЧНИЙ СМАК ЯК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА	71
Лю Цзюньї	
ЕТНОНАЦІОНАЛЬНЕ МИСЛЕННЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ	73
Марченко О.В.	
КРЕАТИВНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕДЖАХ	74
Мирошніченко А.Я.	
ЕТАПИ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ	78
Нікуленко А.П.	
ПРОБЛЕМИ НАВЧАННЯ ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ПІДЛІТКІВ У ПОЗАШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ	80

Одинцова В.В.	
ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «БЕЛТІНГУ» В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ	82
Пан Бо	
ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ШКОЛЯРІВ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ.....	85
Пахомов Ю.М.	
ПОЧАТКОВА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА У КЛАСІ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ.....	86
Петренко М.Б.	
ФАХОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ.....	89
Поп О.О.	
УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО АРТИСТИЗМУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ	91
Пушкар Л.Ф.	
ДУХОВНА ХОРОВА ЗВУЧНІСТЬ	93
Ралка А.І.	
НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ФЛЕЙТОВОГО МИСТЕЦТВА ФРАНЦІЇ.....	95
Рожко І.В.	
ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ.....	96
Савкова С.Ю.	
МОВЛЕНЕВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СПІВАКА ЯК КОМПОНЕНТ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ	98
Сє Хен	
ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ	101
Сє Цзюнь	
СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ МАЙБУТНІХ ПІАНІСТІВ	102
Соколова Г.М.	
ОСОБЛИВІСТЬ ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО	104

Соколова Є.В., Мочакова Н.О.	
ЖАНР ПРЕЛЮДІЇ У ТВОРЧОСТІ С. РАХМАНІНОВА (на прикладі «Прелюдії» сіс-молл)	107
Сорокін П.О.	
ДІАПАЗОН ТРУБАЧА ЯК СКЛАДОВИЙ КОМПОНЕНТ ЙОГО ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ.....	109
Софроній З.В.	
ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	111
Сун Тунтун	
СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ХОРЕОГРАФА: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС.....	114
Тарасенко А.С.	
ФЕНОМЕН КОМІЧНОГО В УМОВАХ ВІЙНИ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ АСПЕКТИ	116
Тун Сює	
ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО КИТАЙСЬКОГО МЮЗИКЛУ	119
Філіппенко Н.А.	
МУЗИЧНИЙ РОЗВИТОК ДІТЕЙ ЗА МЕТОДОМ ДЖ. ВІРТА	120
Фоломєєва Н.А.	
ПОЄДНАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА СЦЕНІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА.....	123
Чен Ціхань	
ВИКОНАВСТВО НА ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ: ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ.....	127
Чень Їн	
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ ОЦІНЮВАННЯ ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ.....	128
Чжан Ін	
ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ	130
Чжан Яньбінь	
ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ СТУДІЇ	133
Шао Бохань	
ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	135

Шень Чан

ТЕКСТОЛОГІЯ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЛУМАЧЕНЬ
КОНФУЦІЯ У СТАРОДАВНЬОМУ УЧІННІ КИТАЮ 137

Шиленко Л.А.

АКТУАЛЬНІСТЬ ОПЕРИ «БОЯРИНЯ» ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА
У СУЧАСНИХ ІСТОРИЧНИХ РЕАЛІЯХ 139

Шкурдода О.Л.

ПЕДАГОГІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФОРМУВАННЯ
ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ
У ПРОЦЕСІ ХОРОВОГО СПІВУ 141

Юрко О.О.

ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ
БАКАЛАВРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ 143

Ян Цзінвень

РОЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННЯ
СВІТОГЛЯДНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ОСНОВНОЇ ШКОЛИ 146

STRUCTURE AND CONTENT OF HIGHER CHOREOGRAPHIC EDUCATION IN THE GERMANY

It should be noted that from the end of the XX – beginning of the XXI centuries higher choreographic education of the Republic of Poland and the Federal Republic of Germany is the focus of attention of the European community, which is explained by their joining the Bologna process and creation of the European Higher Education Area. As a consequence, in particular in Germany, the Dance Plan Germany (Tanzplan Deutschland) (2005–2010) was developed and implemented, the main objective of which was to modernize the structure and content of higher choreographic education in the federal states. Based on the analysis and generalization of the document, we have found that the main tasks of the Dance Plan Germany were reorganization of existing structural units and opening of new higher education institutions for training highly professional choreographers. Instead, the institutional level envisaged improving the content of bachelor's and master's programs [2].

The choreographers training in Germany is carried out in thirteen universities located in six federal states. We have identified such education institutions that provide dance training for future choreographers, namely: two dance schools (Palucca University of Dance Dresden and State Ballet School of Berlin and State Artistic School), six higher schools of arts (University of Performing Arts Ernst Busch, Cologne University of Music and Dance, University of music and Performing Arts Munich, Frankfurt University of Music and Performing Arts, Mannheim University of Music and Performing Arts, Alanus University of Arts and Social Sciences in Bonn), two universities of arts and one sports university (Berlin University of the Arts, Folkwang University of the Arts, German Sport University Cologne), two classical universities (Free University of Berlin and Justus Liebig University Giessen) [1; 2].

It is proved that the leading structural divisions of the Federal Republic of Germany. universities are: department of fine arts, faculty of philosophy and humanities, institute of dance and culture of movement, institute of theater studies, dance center, ballet academies. The such specialties as dance pedagogy, choreography and

performance, dance studies, contemporary dance, eurythmy, dance composition, dance culture, etc are in demand in Germany.

Among the specialized disciplines of higher education institutions that train choreography specialists in the Federal Republic of Germany, priority is given to contemporary dance, modern dance, classical dance, dance composition, dance theory, dance history, dance pedagogy, improvisation. However, some HEIs offer original disciplines for study. For example, «Dance and architecture», «Dance and film», «Dance medicine» characterize curriculum of Palucca University of Dance Dresden; «Kurt Joss technique», «Dance technique and didactics» are available at Folkwang University of the Arts; «Aesthetic gymnastics», «Theater studies», «Comparative methodology of modern dance» are mastered by the students of Frankfurt University of Music and Performing Arts.

REFERENCES

1. Ткаченко І. Розвиток вищої хореографічної освіти в Німеччині (друга половина XX – початок XXI століття) (дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01). Суми, 2018. 305 с.
2. Tanzplan Deutschland. Retrieved from: <http://www.tanzplan-deutschland.de/>.

Yeremenko O.V.

*Sumy State Pedagogical University
named after A.S. Makarenko*

ETHNOCULTURAL APPROACH IN TRAINING STUDENTS FROM PRC

The new paradigm of educational policy involves implementation of ethnocultural features in the process of training musical art professionals. After all, taking into account the developing potential of folk music culture contributes to the formation of students' professional skills and retransmission to the younger generation of its best examples. In addition, introduction of ethnocultural approach in the educational process, along with multicultural and intercultural, provides an organic combination of domestic music education with the world one.

In today's world, the concept of the dialogue of cultures is used to clarify the peculiarities of communication with the culture of one's own people, as well as understanding the values of other cultures, the ability to realize the achievements of different peoples and ethnic groups. Thus, upbringing of the multicultural personality with

established multicultural competence is the goal of modern education for the realization of active life position, empathy and tolerance, emotional stability, productive professional activity in a culturally diverse society [2].

According to V. Antoniuk, in vocal art intercultural dialogue is carried out during the mastery of works in the original languages, as well as in the process of teaching foreign (Chinese) students. The scientist generalized and systematized the vocal-teaching experience of working with students from PRC by studying the linguistic and cultural content of vocal works [1, p. 72].

Given that education of intercultural dialogue is an important condition for the formation of the personality in a multicultural society, it should be noted that the concept of «intercultural dialogue» includes mutual understanding, mentality, relationships, language and culture. Under such conditions, it is important to take into account the mutual emotional attitude towards another culture. It is through individual experience that the peculiarities of mentality, language and culture are manifested. It should be noted that mentality (as a product of language, culture, individuality, activity) determines a certain aspect of human life (professional-performance, teaching-professional, etc.).

We agree with V. Antoniuk's position, who emphasizes that regardless of ethnic origin, multilingual sources form not only a specific composition of speech, but also an original way of vocalizing phonemes. They are the most important mental features of a national school of solo singing. Vocal students from PRC are distinguished by self-respect, love for their national culture and efforts to attract other people to the national heritage [1].

Thus, at the present stage, formation of Chinese musical culture is due, in one aspect, to the influence and achievements of foreign music, in another – a reasonable rethinking and careful preservation of centuries-old national trends, inextricably linked with intonation features of folk songs and new themes arising in accordance with the new historical and socio-cultural changes in China in the twentieth century [1, p. 125-128]. Thus, social, linguistic, cultural differences influenced the content of Chinese musical art works. In this context, a specific style, unique to Chinese musical culture, was formed.

REFERENCES

1. Антонюк В. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект: [монографія]. Київ: Українська ідея, 2001. 203 с.
2. Козир А. Етнокультурний контекст підготовки майбутніх учителів музики та хореографії // Гуманізація навчально-виховного процесу. Київ, 2018, № 1 (87). С. 39-46.

ДИРИГЕНТ І ХОР: ОСОБЛИВОСТІ МІЖОСОБИСТІСНОЇ ВЗАЄМОДІЇ

Основою процесу спілкування диригента з виконавцями-хористами є встановлення взаємних психічних міжособистісних контактів та комунікацій, обмін інформацією між партнерами творчого інтерпретаційного процесу, а також взаємовпливи. Всі ці компоненти нерозривно пов'язані між собою і не можуть існувати ізольовано.

Традиційно в психології спілкування виділяють три сторони [1]: *перцептивну* – сприйняття особистостями одна іншу, яке здійснюється через сприйняття зовнішніх ознак, співвіднесення з індивідуальними характеристиками та інтерпретацію вчинків; *комунікативну* – обмін інформацією відбувається через відносини та пошук загального сенсу, вплив та появу особистісних змін, загальну систему знаків і подолання соціальних і психологічних бар'єрів комунікації; *інтерактивну* – взаємодія людей між собою, яка може відбуватися на основі кооперації (пошуку колективного сенсу, залучення до виконання єдиної діяльності) чи конкуренції. Інтерактивна сторона спілкування передбачає значний вплив на мотивацію особистості, під час якого відбувається розподіл мотивів спільної діяльності особистостей.

У психології існує певна класифікація функцій, необхідних для соціалізації особистості, які можуть проявлятися і в музично-виконавській, зокрема диригентській, діяльності: *виконавська функція* як необхідність обміну інформацією у процесі спільної творчої діяльності; *синдикативна функція* – функція об'єднання, оскільки метою більшості актів спілкування є об'єднання та зміцнення спільності між учасниками спілкування (диригентом та виконавцями-хористами), зокрема у великих та малих групах (хор, вокально-хоровий ансамбль); *функція самовираження*, котра зорієнтована на безпосередній контакт та пошук міжособистісного взаєморозуміння; *прогностична функція*, що здійснює на основі антиципації та інтуїції диригента (керівника) хору передбачення подальшого розвитку міжособистісної взаємодії.

Однією з важливих умов міжособистісної взаємодії диригента з хористами є ціннісна значущість інформації, а саме виявлення

диригентом образно-емоційної сфери музичного твору та передачі її учасникам хору. Диригент прагне об'єднати хор своєю трактовкою художньої концепції, виробити у виконавців єдине відчуття характеру, тембру, динаміки та драматургії твору. Тому головне завдання диригента – через розуміння образного змісту знайти точну форму його втілення, наближену до авторської концепції. І тут виникає необхідний міжособистісний контакт із музикантами, коли диригент постає як об'єкт, по відношенню до якого демонструється готовність до співпраці. Успіх діяльності залежатиме від того, наскільки інформація, що транслюється диригентом (тобто виконавський задум), буде прийнята, усвідомлена та віддзеркалена хористами у процесі виконання.

Для ефективності засвоєння такої інформації в музично-виконавській практиці можуть використовуватися методи переконливого впливу, або сугестивні. Термін «сугестія» (від лат. *suggestio* – навіювання) передбачає вплив однієї особистості на іншу, що відбувається на підсвідомому рівні і не усвідомлюється особистістю, котра піддається такому впливу. Сугестивний вплив здійснюється через навіювання, переконання, «зараження».

Здатність до навіювання вважають одним із найбільш незрозумілих, «таємничих» елементів диригентського впливу, що має майже гіпнотичні властивості. Тут важливе значення належить особистості диригента та його професійно-виконавському «портрету», який на рівні навіювання впливає на хористів. Крім того, диригентське навіювання може поширюватись і на слухачів. Часто при артистичній обдарованості, харизматичності диригента процес передачі музики керівником хору немов «закриває» безпосередній вплив музичної інформації. Тому необхідним є гармонійне поєднання цих двох факторів взаємодії.

У психології зараження визначається як несвідома схильність індивіда до певних психологічних станів. Зараження проявляється головним чином через емоційний стан. Необхідно, щоб диригент, «заражений» цим емоційним станом, передав його виконавцям-хористам.

Ще один метод психологічного впливу, який орієнтований уже на інтелектуально-пізнавальну сферу людської психіки, – це метод переконання. Його суть у тому, щоб за допомогою логічних аргументів відбувалося трансформування старих або формування та закріплення нових установок, які б відповідали поставленій меті. Тут міжособистісна взаємодія диригента та хору вступає у

сферу інтерактивного спілкування, в умовах якого відбувається не тільки обмін інформацією, а й організація обміну діями та стимуляція спільної творчої діяльності.

Отже, у спілкуванні диригента і хору взаємопов'язаними є всі способи впливу, за допомогою яких диригент передає свій художньо-творчий задум. Звернення до всіх пластів психіки може значно розширити можливості його психологічного впливу на колектив хористів. Таким чином, для успішної реалізації задуму диригента великого значення матиме розподіл описаних методів впливу на різних етапах підготовки та виконання концертної хорової програми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Філоненко М. М. Психологія спілкування : підручник. Київ: Центр учбової літератури, 2008. 224 с.

Баженова М.Л.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ПЛАСТИЧНА ВИРАЗНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА ПРОЦЕСУ СТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ У ВОКАЛЬНОМУ ТВОРІ

Будь-який рух, зроблений тілом людини, який належить до системи мистецтва, може бути для співака естради основою пластичного образу, якщо буде асоціативно або драматургічно пов'язаний з вокальним твором. В залежності від стилістичного тлумачення обраний пластичний мотив стає засобом втілення характеру персонажа пісні, від імені якого співається.

Пластика створює стан, який має здібність втілювати ідею, тему твору, його емоційну змістовну структуру. Однією з задач естрадного вокаліста є створювати єдину образну систему в поєднанні з вокальною виразністю, користуючись тими чи іншими фарбами пластичної виразності.

Для цього естрадний вокаліст повинен володіти різною пластичною мовою, сценічним простором та бути, у своєму роді, режисером пісні, яку виконує.

Співак естради повинен вміти зібрати цілісний комплекс виразних засобів, для того, щоб яскраво та ясно розкрити основну ідею даного вокального твору, своє бачення, пов'язане з

драматургією та музикою пісні. Це лише тоді можливо, коли за допомогою гриму, костюму, міміки, рухів, жестів та статички вдається створити оптимальний художній образ. Власною знайденою пластичною виразністю співак повинен переконати та привабити, змусити повірити глядача у творчий задум.

Чуттєво-емоційний вплив пластичної виразності має підкорятися рішенням тематичних, сенсорних та естетичних завдань, оскільки сценічна пластика являє собою вираження змісту художнього образу. Будь-які жести, пози та рухи, які виконані спеціально, впливають на емоційно-чуттєву сферу співака. Тому пластичну виразність доцільно розглядати саме з позиції дієвої пластики, яка має за основу драматургічний розвиток змісту сценічного твору і саме на цій основі надалі вибудовується логіка художнього образу персонажу та постановки, а також пластичного рішення.

Спершу звернути увагу потрібно на статичну пластичну виразність, тобто позу. Для естрадного вокаліста вона є серцем пластики. Поза здатна виражати сенс, емоційний стан співака, образ та характер твору. Якщо вона є невідокремленою часткою внутрішньої правди співака, то її можливості є необмеженими.

Естрадний номер не можна створити у відриві від практики акторської гри. Художній смак, уява, імпровізація, тобто всебічна техніка актора, яка поєднана між собою, створює неповторну пластичну виразність твору.

Для всебічного розкриття ролі, актору не достатньо лише слів. Не володіючи своїм тілом, обираючи статичне положення, він позбавляє його виразності. Актор, який володіє своїм тілом, має значно ширший простір творчої фантазії. Він досягає яскравості жестів, рухів. Його свідомість створює образ, наділений пластичними якостями.

Кожен актор, який створює сценічний образ, відтворює пластичний малюнок, залучаючись до всіх пошуків і відкриттів у сфері театального мистецтва. Великий багаж знань можна відкрити для себе в роботах як українських, так і закордонних акторів.

Володіння пластичною культурою є необхідною частиною професійної підготовки артиста до концертної естради.

ІНТЕГРАТИВНІ ЗВ'ЯЗКИ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-МАГІСТРАНТІВ: НАУКОВА ДУМКА

Серед продуктивних зрушень вокально-виконавської підготовки студентів-магістрантів набуває значення створення адаптивних технологій, зорієнтованих у напрямку розробки ефективних методик навчання, здатних суттєво покращити існуючий стан навчального процесу.

Ретроспективний аналіз наукової літератури та аналіз останніх наукових досліджень у галузі вокальної педагогіки (Л. Василенко, Р. Лоцман, Є. Проворова, Л. Тоцька, В. Антонюк, Д. Люш, Г. Стасько, Р. Юссон, Ю. Юцевич, Л. Бірюкова) доводить про необхідність запровадження у навчальний процес вокально-виконавської підготовки студентів-магістрантів певних конструктивних зрушень, а саме – *інтеграції* в освітньому процесі. Підтвердженням цього є ґрунтовне вивчення феномену в системі освіти, дослідженого Є. Бондаревською, В. Волговим, Дж. Гіббоне, Н. Антоновим, Н. Костюковим, І. Козловською, Л. Надировою, Л. Рапацькою, М. Совою, О. Соколовою, Н. Талалуєвою, І. Яковлевим та ін.

У Великому тлумачному словнику *інтеграція* трактується як «доцільне об'єднання та координація дій різних частин цілісної системи». За системного підходу інтеграція визначається як **процес взаємодії** двох або більше систем з метою створення нової, яка набуває нових властивостей завдяки змінам їх зв'язків та складових елементів.

Американський педагог Дж. Гіббоне висловлює думку, що інтегрувати означає **поєднувати** частини систем таким чином, аби результат об'єднання в сумі перевершував їхнє значення до взаємодії. Обґрунтувати *принцип міждисциплінарного підходу* в сучасній освіті вищої школи спромоглася Є. Бондаревська, яка вважає, що у формуванні цілісної особистості відіграє велику роль *взаємодія наук* та навчальних модулів, здатних впливати на успішність професійної підготовки студента. На її думку, означений принцип має реалізуватися у змісті психолого-педагогічної, науково-методичної, предметної, технологічної та виховної сторін професійної підготовки майбутнього фахівця.

Проблематика інтеграції займає провідне місце у роботах Н. Антонова. Вчений висвітлює поняття «**інтеграція**» у загально-науковому аспекті, визначаючи його природне протиставлення поняттю «**диференціація**,» одночасно наголошуючи на високий рівень їх *системності* і стверджуючи, що інтеграція виступає процесом взаємопроникнення, ущільнення, уніфікації знань і проявляється через єдність з протилежним процесом розчленування, розмежування, диференціації [2]. Цікавим для нас є розуміння інтеграції з точки зору Н. Костюка. За його думкою, «інтеграція розглядається як **взаємодія елементів навчального процесу** із заданими властивостями, супроводжується ускладненням та зміцненням істотних зв'язків між елементами на основі достатньої підстави, в результаті чого **формується інтегрований об'єкт (цілісна система)** з якісно новими характеристиками, у структурі якого зберігаються індивідуальні властивості вихідних елементів». На процесуальності та результативності інтеграції також наголошує І. Козловська: «інтеграція являє собою **процес та результат створення** нерозривно **зв'язаного, єдиного**».

Як бачимо, підходом, який здатний змінити існуючу систему вокально-виконавської підготовки, є *інтегративний міждисциплінарний зв'язок* мистецьких знань, спрямований на оволодіння практичними вміннями, методами й прийомами з вокальної педагогіки, історії вокального мистецтва, вокально-виконавської майстерності тощо. Звідси, перед педагогом вокалу стоїть надзвичайно важливе завдання – навчити студента-магістранта ефективно використовувати «пізнавальні можливості» співочого голосу на основі інтегративних зв'язків. Практичне розв'язання означеної проблеми реалізуватиметься шляхом упровадження *поетапної методики*, націленої до професійно-стабільного прилюдного виконання, послідовного вирішення художньо-творчих, вокально-технічних, комунікативно-іміджевих завдань втілення й трансляції інтерпретаційної концепції вокального твору.

Базовою дисципліною, здатною забезпечити особистісно-зорієнтований простір вокального навчання, створити атмосферу емоційної насиченості навчальних занять, спрямувати студента на розвиток та удосконалення вокальної техніки, умінь творчої інтерпретації музичних творів за допомогою засобів загальномузичної, вокальної та словесної виразності є *дисципліна «Академічний спів»*. Впровадження у навчальний процес інди-

відуального заняття інтегративного міждисциплінарного зв'язку як дієвого засобу забезпечення високої результативності вокального заняття, дозволяє здійснити на практиці *ідею цілісного пізнання мистецтва та видоутворення синтезу різного виду мистецтв* завдяки спорідненим дисциплінам вокального напрямку, таких як: «Історія вокального мистецтва», «Методика викладання вокалу», «Вокально-ансамблевий спів», «Камерний солоспів», «Вокально-виконавська практика», «Сценічна майстерність».

За висловлюванням Є. Прохорової, основними принципами інтегративного зв'язку мають виступати: *взаємозв'язок теоретичної, загальнокультурної, психолого-педагогічної підготовки; взаємозв'язок фахової методичної та практичної підготовки студентів; поєднання вузькоспеціальних та загальнопрофесійних знань, умінь і навичок; міждисциплінарна взаємодія та синтез різних видів мистецтв (музики й хореографії, музики й літератури, музики й образотворчого мистецтва); універсальність методів навчання, які застосовуватимуться на заняттях з вокалу; єдність всіх видів вокально-виконавської діяльності* у єдності з опорними принципами організації вокального навчання, необхідних у навчально-пізнавальній діяльності.

За Концепцією загальної мистецької освіти, яка була розроблена відповідно до закону України «Про вищу освіту», навчально-методична система цілеспрямованого формування вокально-виконавської підготовки студента-магістранта потребує додаткових опорних принципів навчання, серед яких особливе місце займає: *принцип послідовності, систематичності і неперервності* провадження виконавської діяльності для реалізації елементів вокального виконавства у зміст індивідуального курсу вокального навчання; *принцип наскрізності*, який передбачає провадження магістрантами технологій індивідуальної підготовки у практику вокально-виконавської діяльності; *принцип стратегічного планування* майбутньої просвітницької вокально-виконавської діяльності, здатний реалізуватися через комплекс вокально-виконавських заходів у творчий процес і забезпечити умови для самореалізації, безперервного самовдосконалення та самовиховання [3].

Отже, окреслення педагогічних досліджень, присвячених проблематиці інтегративних зв'язків вокально-виконавської підготовки студентів як універсальної здатності особистості до продуктивної самореалізації, є надзвичайно актуальним у

контексті загальних проблем вокально-виконавської діяльності. Стає очевидним, що для забезпечення високого рівня професійної підготовки студента-магістранта вагоме місце належить інноваційним педагогічним технологіям як новим формам і методам фахової підготовки, здатним забезпечити позитивну мотивацію до здобуття знань. Активне функціонування інтелектуальних і вольових сфер сприятиме розвитку індивідуальних творчих здібностей та мобільності на європейському співочому просторі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Антонюк В. Г. Культурологічний зміст українського вокального мистецтва // Часопис національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2008. № 1. С. 9-39.
2. Антонов В. Н. Теоретико-методичні засади ціннісно-інтеграційної готовності майбутнього педагога до професійної діяльності : автореф. дис. ...докт. пед. наук. К., 2010. 36 с.
3. Закон України «Про освіту» // Відомості Верховної Ради (ВВР), 2017. № 38-39, ст.380.

Ван Жусінь

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

РОЗВИТОК ТВОРЧИХ ЗДІБНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Проблемі виховання культурної людини, здатної до сприйняття й оцінки прекрасного, відводиться значна роль у сучасному суспільстві. Музична культура особистості характеризується тим, якою мірою людина освоїла цінності мистецтва. Як механізм вдосконалення духовного світу людини, музична культура формується через розвинену здатність слухача оцінювати музично-естетичні явища. Усвідомлене ставлення дитини до своїх музичних вражень гармонізує прояви смаку в різних сферах життєдіяльності. Музично-естетичний смак не є вродженою якістю особистості, але він може формуватися в процесах виховання і освіти. Освоєння і присвоєння дитиною музично-художніх цінностей сприятимуть формуванню системи ціннісних орієнтацій і духовному вдосконаленню особистості в цілому.

Про необхідність розвитку смакових уподобань при освоєнні музичної мови дітьми йдеться в роботах відомих музикантів-дослідників (Е. Абдулліна, Ю. Алієва, О. Апраксиної, Н. Ветлугіної,

Д. Кабалевського, О. Олексюк, Г. Падалки, О. Ростовського, Г. Струве, В. Шацької, Г. Ципіна, О. Щолокової та ін.). Музична культура «потребує слухача, який здатен критично розбиратися в музиці» (Б. Асаф'єв). Музичний смак є показником художнього розвитку особистості, тому його виховання слід починати якомога раніше.

Найпростіші смакові прояви дитини виражаються в її інтересі і бажанні слухати ті чи інші музичні твори, емоційно відгукуватися на вподобану музику. Відношення до музики проявляється, перш за все, в музично-емоційних переживаннях. Потім накопичуються музично-естетичні знання, які дозволяють дитині висловлювати свою думку про прослухану музику, іноді аргументувати особисті музично-смакові переваги. Говорячи про основи музичного смаку, ми маємо на увазі початкові музичні вподобання дитини.

Філософсько-історичний огляд зародження поняття «музичний смак» можна почати з часів античності. Ще древні філософи вказували на виховну функцію музики, враховуючи її духовний вплив на культуру людини. Вважалося, що «вивчення музики – це найпривабливіший предмет для юних умів, і наполягали на ньому як на *sine qua non* (лат. – «необхідній умові») освіти саме через те, що в музиці поєднуються наукове і духовне начала» [1]. «Гармонія», «мелодія», «ритм», «метр», «хор», «оркестр», «рапсодія», «симфонія» – ці поняття виникли в Стародавній Греції, і слово «музика» грецького походження («мистецтво муз»). Причиною довговічності та всеохоплюючого впливу мистецтва бачиться в естетичних і етичних цінностях: «грецьке мистецтво і епос ... вони ще продовжують доставляти нам художню насолоду і в відомому сенсі зберігають значення норми і недосяжного зразка».

ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова-Персидская Н. А. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. Вип. 51. С. 3–8.
2. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка в слове: аналитические и когнитивные проекции // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. Вип. 27. С. 3–11.
3. Давидова О. М. Вікова динаміка функціональної рухливості нервових процесів на предметні та словесні подразники в учнів старшого шкільного віку // Вісник Черкаського університету. Актуальні проблеми фізіології. 1998. № 2. С. 40–43.

ОСОБЛИВОСТІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ-ПІАНІСТІВ ДО МУЗИЧНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Сучасна парадигма фахової підготовки музикантів-інструменталістів ставить перед вищою школою складні завдання, що потребують нових технологій їх розв'язання, якіснішої підготовки фахівців, зокрема виконавців-піаністів, виховання нової генерації музикантів ХХІ століття з високим рівнем освіченості та культури, здатних не тільки до творчої професійної самореалізації, а й спроможних залучити підростаюче покоління до глибокого пізнання, осмислення й художнього спілкування з музичним мистецтвом. Особливої актуальності в цьому контексті набуває фахова готовність майбутнього виконавця як зберігача й продовжувача традицій, збагачення духовності та цінностей інструментального мистецтва, діяльність якого спрямована на самореалізацію творчого потенціалу особистості, визначення основних принципів і пріоритетів професійної позиції та донесення до слухачів різних музичних творів тощо.

Проблема формування готовності студентів до музично-виконавської діяльності особливо значуща для теорії та практики навчання гри на інструменті, оскільки гра перед слухачами відбувається не тільки в емоційних умовах, а й у режимі безперервної діяльності, що створює небезпеку виникнення невинуватених втрат художньо-образного змісту творів.

У процесі розвитку виконавської діяльності склалася певна система інструментальної підготовки музикантів у педагогічних вузах, яка відрізняється від підготовки учителів музики загально-освітньої школи. Це зумовлено різними цілями та завданнями майбутньої практичної діяльності фахівців відповідного профілю. Головною метою діяльності піаніста-виконавця є власне виконання творів і найповніше розкриття перед слухачами їх художнього змісту. Тому одним з пріоритетних напрямків професійної підготовки майбутніх виконавців ми вважаємо формування їхньої готовності до музично-виконавської діяльності.

Сьогодні категорія готовності активно досліджується у зв'язку зі співвіднесенням її з процесом формування й становлення

майбутніх спеціалістів для різних галузей професійної діяльності. У сучасній науці психологічну готовність досліджують: В. Дорохін, С. Равіков, В. Моляко, А. Проскура; мотиваційну – Е. Томас; морально-психологічну – Л. Кондрашова, С. Ніколаєнко, Г. Штельмах; професійну – Д. Мазоха; моральну – Є. Шевчук; професійно-педагогічну – С. Корищенко; і в цілому готовність – В. Бондар, А. Капська, І. Пастир, О. Ярошенко та інші.

Накопичено значний науковий і практичний матеріал, який безпосередньо чи опосередковано відбиває також різноманітні грані проблеми формування готовності педагога-музиканта до майбутньої професійної діяльності, зокрема музично-виконавської.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гносеологічний аналіз поняття готовності особистості до безперервної освіти [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.ukrreferat.com/>
2. Маркова О. Питання теорії виконавства: матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса: Астропринт, 2002. 82 с.
3. Масол Л. М. Концепція загальної мистецької освіти // Мистецтво та освіта. 2004. № 1. С. 2 – 5.
4. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К.: Освіта України, 2010. 274 с.
5. Педагогічна майстерність : підруч. / І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. Ф. Кривонос та ін. ; за ред. І. А. Зязюна. К.: Вища шк., 1997. 239 с.

Велітченко М.В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ОСОБЛИВОСТІ ШКОЛИ ЕСТРАДНОГО СПІВУ У КОНТЕКСТІ ВИКОНАВСЬКОГО МИСТЕЦТВА

Осмислення естрадного мистецтва, зокрема школи естрадного співу як одного з дієвих чинників результативності естрадно-виконавської діяльності, спрямовує нас на розкриття вокально-творчих та індивідуально-музичних властивостей у процесі концертно-виконавської діяльності.

Морфологія сольного вокального мистецтва указує на різновиди академічного, народного та естрадного співу. Своєрідність природних даних та орієнтація на природні музичні здібності, своєрідний тембр голосу і артистизм дозволяє створити саме ті вокальні звуки, які так зворушують емоційне сприймання змісту вокального твору. Звідси, тренування голосу у відповідній

манері можливо завдяки наявності різних педагогічних методик – так званих вокальних шкіл, що сприятимуть народженню професійної майстерності співака-виконавця, артиста. Такою школою є школа естрадного співу, вихованці якої майстерно володіють широкою палітрою емоційних барв, творчими вміннями розкриття художньо-сценічного образу, створюють взаємне розуміння зі слухачською аудиторією засобами вокально-естрадної техніки у царині виконавського мистецтва.

Відомо, що 2500 років тому Гипократ написав, що голос народжується у голові, тобто в черепних порожнинах, вважав звучним тілом повітря та звуковий резонанс. Звук, позбавлений резонансу, це звук мертвонароджений і поширюватися не може... Цікаво, що говорить нам історія про голос, його еволюцію, що говорять нам світові вокальні школи? Спробуємо більш детально розглянути особливості естрадної вокальної школи.

Отже, вокальна школа – це система вокально-виконавських принципів та педагогічних методів, що формується в музичній культурі народів різних країн. За висловлюванням Д. Аспелунда, «вокальна школа» – це цілеспрямована, організована система підготовки нових поколінь співаків та педагогів для певної музичної діяльності. Таке тлумачення дозволяє розглянути феномен «естрадна вокальна школа» як сукупність технік співу, що органічно поєднує різні грані спеціальної вокально-естрадної методики, яка включає зміст, форму, вокально-педагогічні підходи, методи навчання з урахуванням світових та національних традицій, естетичних та акустичних законів естрадного виконавства. Естрадний спів – це виконання музики за допомогою голосу з найширшим використанням підсилюючих пристроїв (мікрофону). Пошук та удосконалення власного звуку, своєї оригінальної, впізнавальної манери співу та сценічного образу є основним завданням естрадного виконавця.

Однак вокальна школа естрадного співу має безліч особливостей. По-перше, це специфіка естрадного звукоутворення. Реалізація успішного концертного виступу вимагає розвиненої музично-виконавської майстерності, наявності яскравої індивідуальності зі своєрідною манерою співу, тембральної неповторності, наявності майстерного володіння технікою естрадного співу, оригінальності інтерпретування художнього образу. По-друге, специфіка естрадного звукоутворення має таку особливість як мікрофоногенічність, що на думку фахівців радіоакустики суттєво

змінює силу голосу, прикрашає його тембральність – створюється так званий ефект сильного голосу (бажаний фактор сценічного виступу багатьох виконавців). У чому ж полягають особливості викладання естрадного співу? У вихованні специфічним вокально-естрадным прийомом, характерним для різноманітних жанрів естрадного виконавства, в збереженні яскравої та неповторної індивідуальності співака, в правильному підборі та доступності репертуарної програми відповідно вокально-технічному розвитку, музично-художньому смаку та вокальної культури виконавця на кожному з етапів професійного зростання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гребенюк Н. Є. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти. К., 1999.
2. Ткаченко Т. В. Постановка голосу майбутнього вчителя музики як складова вокально-звукової культури (Посібник). Х., ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, 2009.

Ган Мінчжи

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка*

ТРАДИЦІЇ ФОРТЕПІАННОЇ ПЕДАГОГІКИ УКРАЇНИ – БАЗИС ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МАЙБУТНІХ ПІАНІСТІВ

Підготовка високопрофесійного компетентного виконавця-піаніста, транслятора шедеврів музичного мистецтва, наставника-педагога, здатного культурно збагатити учнівську молодь, є пріоритетним завданням вищої мистецько-педагогічної освіти.

Зміст професійної підготовки майбутніх піаністів – студентів педагогічних університетів щільно пов'язаний з традиціями фортепіанної педагогіки, зокрема української. Саме цінний досвід, норми, усталені педагогічні погляди українських корифеїв-піаністів є базисом становлення методичної і виконавської компетентності майбутніх фахівців зазначеного профілю.

Контекст нашого дослідження змушує звернутися до історії становлення української фортепіанної школи, з'ясувати витоки її виконавських традицій. Визначна роль в становленні української фортепіанної педагогіки належить М. Лисенку, віртуозу-піаністу, педагогу, який створив оригінальну систему навчання учнів-піаністів.

Педагогічне кредо Лисенка-педагога було таким:

- ретельний поступовий технічний розвиток;
- розвиток музичного мислення учня;
- використання оригінальних методів, зокрема методу змагання та власного показу;
- формування навичок читання з аркуша та транспонування [1].

Отже, завдяки старанно продуманій системі виховання музиканта, Лисенком було закладено підвалини вітчизняної фортепіанної виконавської школи. Послідовником і яскравим представником ідей М. Лисенка був В. Пухальський.

Педагогічні принципи відомого педагога-піаніста можна конкретизувати таким чином:

- постійне збагачення технічного арсеналу учня;
- пропагування нерозривності синтезу художнього і технічного у виконавському процесі;
- індивідуальний підхід до творчого розвитку учня-піаніста;
- необхідність глибокого проникнення в авторський задум розучуваних фортепіанних творів;
- постійне удосконалення якості фортепіанного туше (тембрового різнобарв'я, природності звуковидобування тощо);
- формування артикуляційно-інтонаційного виконавського комплексу піаніста (розуміння закономірностей організації елементів музичної мови в контексті формоутворення; володіння художньоінтонаційними виконавськими засобами);
- використання оригінальних авторських методів і прийомів [2].

Отже, цінні педагогічні настанови і принципи М. Лисенка і В. Пухальського є витоками традицій фортепіанної педагогіки України і базисом становлення професійних компетентностей майбутніх піаністів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні у 1-й половині XIX століття. К.: Інститут змісту і методів навчання, 1996. 72 с.
2. Курковський Г. В. Педагоги-піаністи Київської консерваторії // Українське музикознавство. 1967. №2. С. 33 – 41.

РОЗВИТОК ПРОФЕСІЙНИХ ЯКОСТЕЙ СКРИПАЛІВ У ДИТЯЧІЙ ШКОЛІ МИСТЕЦТВ

Не викликає сумнівів теза про те, що професія музиканта є сценічною за своєю природою. Таким чином, розглядаючи майбутніх музикантів-виконавців з позиції артистів, професія яких пов'язана з роботою на публіку, стає необхідним виховання учнів не лише в рамках навчання досконалого володіння інструментом, а й як акторів. Виділення виконавства в специфічний вид музично-творчої діяльності зажадало досягнення результатів художньої діяльності автора музичного твору, пошуку способів оптимізації спрямованості його втілення на слухача в процесі публічного виступу.

У методичній літературі зазначається, що істотним показником музичної зрілості і найвищого професіоналізму на концертній естраді є артистизм. Артистизм музиканта-виконавця постає багатством і красою внутрішнього світу, різноманітною палітрою емоцій, здатністю до гармонійного поєднання зовнішньої і внутрішньої виразності, до наслідування.

Аналіз вітчизняних та зарубіжних досліджень (Л. Бочкарьов, О. Гольденвейзер, І. Єргієв, В. Комаров, Л. Котова, Г. Нейгауз, Т. Николаева-Солдатенкова В. Ражніков, С. Савшинський та ін.) дав можливість дійти висновку, що у вузі недостатньо уваги приділяється формуванню у майбутніх музикантів-виконавців артистизму. На наш погляд, головною причиною цього є відсутність цілеспрямованої, систематичної роботи з майбутніми музикантами-виконавцями щодо формування артистизму як професійно значущої властивості.

Особливістю виконавського мистецтва є наявність прямих і зворотних зв'язків інтерпретатора з глядачами, коли музикант-виконавець інтуїтивно вгадує настрій глядача, отримуючи тим самим сигнал про ступінь сприйняття своєї гри. Однак цей зв'язок – не тільки сигнал удачі для артиста, а й відчуття їм допомоги, представленої потоком нової енергії, загальним настроєм, що виникають в залі, «зараженням» публіки і самого актора, абсолютно неповторна «магічна» атмосфера» [18, с. 54]. Правда, запис музиканта може бути проведений в студійних

умовах, де виключається можливість безпосереднього контакту артиста з публікою, тому і ця особливість властива не всім видам виконавського мистецтва.

Музикант-виконавець, відчуючи і висловлюючи пафос твору, наповнює життям умовні знаки, в яких закріплені контури авторського задуму. Завдання музиканта-виконавця полягає в тому, щоб максимально повно розкрити і донести до слухача художній образ, який лежить в основі твору, вловити і передати його основну ідею. Слід зазначити, що на формування виконавської інтерпретації впливає дослідження смислових структур музичного тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев: НМАУ, 1994. 157 с.
2. Школяренко С. И. Художественно-стилевые функции фактуры в концертных пьесах для фортепиано с оркестром Ф. Шопена : дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Харьковский национальный университет искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2017. 213 с.
3. Carlin S. A. Beethoven Ludwig van (1770–1827) // The Piano : An Encyclopedia (Encyclopedia of Keyboard Instruments) / ed. by R. Palmieri. London : Routledge, 2003. P. 43–46.

Гламаздіна О.П.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКА КУЛЬТУРА: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Виконавська культура музиканта є показником професіоналізму фахівця та умовою його успішної реалізації в творчому процесі. Виконавська культура характеризується здатністю митця до різних видів музично-виконавської діяльності, виявленням інтересу до неї, а також необхідними знаннями в сфері музично-виконавського мистецтва та достатнім рівнем практичних компетенцій задля відтворення музичних образів. Крім того, у зазначеному процесі велику роль відіграє власне уявлення про виконавську інтерпретацію музичних творів в залежності з їх жанрово-стилістичними та образно-інтонаційними особливостями.

Науковці підкреслюють значення власних оціночних суджень під час аналізу музичних творів з метою їх подальшої інтерпретації [1-3]. Безперечно, саме культура сприйняття є

основою будь-якої культури. У виконавській культурі музиканта співіснують теоретичні знання, виконавські вміння та навички, виявляється художній смак, інтелектуальна та емоційна вихованість, реалізується його креативний потенціал [2].

У контексті обраної тематики вважаємо за доцільне звернути увагу на те, що розвиток здатності до художньої виконавської інтерпретації музичних творів забезпечується музичним мисленням, важливим компонентом якого є образність. Дослідники вказують на те, що художній образ являє собою поєднання художнього змісту з чуттєвим, образним втіленням. Натомість, складність усвідомлення музичного образу обґрунтовується пошуком «золотої середини» між авторським задумом та виконавським баченням музиканта [3].

Одним з найбільш складних завдань у виконавській діяльності є виховання почуття стилю, який характеризується виявленням творчого підходу виконавця, його індивідуальною манерою сприйняття та відтворення музики [2]. Отже, створення музичного виконавського образу є важливим компонентом виконавської культури музиканта.

Таким чином, образно-художні компоненти виконавської діяльності музиканта характеризуються: рівнем емоційної культури виконання; культурою звуку; рівнем музичного мислення; здатністю до сприйняття та втілення особливостей стилю композитора та ін. Оволодіння виконавською культурою передбачає формування виконавських якостей, таких як: спроможність перейнятися музикою та спілкуванням зі слухачем, втілення музичного твору з метою естетичного і духовного впливу на публіку. До того ж, під час оволодіння виконавською культурою важливу роль відіграє як звучання твору в цілому, так і окремих його фрагментів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Василенко Л. М. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього вчителя музики: дис. ... канд. пед. наук: 13. 00.02 / Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Київ, 2003. 203 с.
2. Вей Лімін. Формування вокальної культури у студентів інститутів мистецтв на засадах художньо-мистецьких традицій. *Молодь і ринок*, 2011. № 10(81). С. 159–162.
3. Осадча Т. В., Бацанюк, Н. В. Артистизм як фахова якість майбутнього вчителя музики. *Наука і освіта*. 2015. № 2. С. 79–83.

ВПЛИВ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ НА ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ

Становлення китайського фортепіанного мистецтва розпочалося лише на початку XX століття з утворенням Китайської Народної Республіки. Розвиток китайської композиторської творчості відбувався з урахуванням світових музичних здобутків на основі національних традицій. Ця взаємодія – мистецьких надбань та китайської народної спадщини – позитивно вплинула на становлення та розвиток китайської фортепіанної школи.

Опрацювання першоджерел засвідчують, що, незважаючи на те, що перший клавішний інструмент (клавикорд) з'явився у Китаї ще у XVI столітті, він використовувався для акомпанування творів. Слід зазначити, що першу фортепіанні аранжування почали з'являтися у творчості Дін Шаньде, Хе Лутіна [1]. Дослідники підкреслюють, що аранжування пісні «Квітка барабан» Чуй Веєм вплинуло на становлення фортепіанного мистецтва [3; 4].

Отже, фольклорні зразки виявилися однією з найбільш оприлюднених галузей фортепіанної композиторської творчості. У них відображено повсякденне життя людей, їх звичаї, обряди, історія, героїчні сюжети, поетика природи та ін. Вважаємо за доцільне зазначити китайських авторів, які створювали обробки аранжування і транскрипції народних китайських мелодій, серед яких: Ван Лісань, Хе Лутін, Чжао Юань Жень, Чу Ванхуа та ін.

Як зазначають мистецтвознавці, завдяки довершеності музичних форм, використанню багатства колористичних, динамічних та фактурних можливостей фортепіано, ладогармонічної сфери та поєднання цих засобів з особливостями китайської музичної лексики сприяло високому художньому рівню фортепіанних обробок [1; 4].

Аналіз музикознавчих досліджень дозволяє констатувати про зосередженість митців на виявленні художньо-естетичних паралелей між композиторською творчістю Китаю та західно-європейською культурою [3, с. 390-392]. До появи академічних фортепіанних творів побутувала китайська народна музика у формі пісень, мелодій з театральних постанов, танцювальних номерів. Основні сфери китайської народної творчості

відзначаються міфологічністю, обрядовістю, зверненням до образів природи, що вплинуло на сюжетно-образну специфіку фортепіанних творів.

Вважаємо за доцільне підкреслити, що опрацювання народної творчості розглядається як домінуюча тенденція, що проявляється в активізації національного мистецтва у Китаї та інших країнах. Це сприяє взаємодії виражальних засобів китайської музичної мови та жанрових уподобань у європейській музиці [2, с. 25-26].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 19 с.
2. Лян Хайдун. Національний стиль китайських фортепіанних творів. *Освіта і мистецтво*. Пекін, 2004, № 6. С. 20 –31.
3. Янь Чжихао. Музичне мистецтво в умовах міжкультурної взаємодії Схід – Захід. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів, 2017. Вип. 41: Музикознавчий універсум. С. 384 –392.
4. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2017. Число 4 (26). С. 94 –101.

Гура В.В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка*

МИСТЕЦЬКИЙ КОУЧИНГ ЯК ІННОВАЦІЙНА ТЕХНОЛОГІЯ ПІДВИЩЕННЯ ПРОФЕСІЙНОГО ТА ОСОБИСТІСНОГО РОЗВИТКУ СТУДЕНТА

Пріоритетним напрямом сучасної педагогічної освіти є пошук, зміна та впровадження інноваційних методів, прийомів, технологій, практик в умовах довготривалого карантину.

Серед освітніх новітніх технологій «коучинг» є оптимальним та актуальним новоутворенням у традиційному освітньому середовищі. Він не навчає, не консультує, не дає вказівки, не вирішує проблеми, а *стимулює, активізує особистісний розвиток здобувача освіти*.

Як зазначає Романова С. М., «коучинг є феноменом освітнього процесу, що побудований на мотивуючій взаємодії, в якому викладач створює спеціальні умови, спрямовані на розкриття особистісного потенціалу студента для досягнення ним значних

для нього цілей в оптимальні терміни, в конкретній предметній галузі знань. Недоліком коучінгу у формальній освіті є лише брак часу, який необхідно знайти викладачу для спілкування з кожним студентом. Проте, перспектива впровадження індивідуальної освітньої траєкторії в межах Болонського процесу дає надію на використання і таких новітніх технологій у формальній професійній освіті України [4, с. 86].

Як чинник розкриття потенціалу особистості «коучинг» досліджували у різноманітних галузях діяльності М. Аткинсон, С. Беттлі, Т. Борова, О. Бородієнко, Т. Голві, Н. Горук, С. Романова, Н. Дудник, М. Дауні, О. Проценко, О. Рудницьких, О. Хмельницька та інші.

У багатьох країнах Західної Європи, США, Канаді, Ізраїлі, а також Китаї, Японії та Південній Кореї професійна підготовка коучів стала невід'ємною складовою академічної освіти.

Фундаментом мистецького коучингу повинен стати ціле-спрямований, партнерський діалог між викладачем та студентом з акцентом на сильні сторони, спільні рішення, підтримку, орієнтир на майбутні досягнення тощо. Цьому сприяє застосування багатьох коуч – технік, які організовують студента на активне, вмотивоване здобуття знань та вмінь, використання творчого потенціалу, особистісного саморозвитку.

Коучинг – процес сприяння максимальному саморозкриттю потенціалу особистості.

Коучинг зародився в Америці в 80-х роках минулого століття, який базувався і продовжує розвиватися на засадах гуманітарної психології, що спирається на людську гідність та справжні цінності.

«Коуч» у перекладі з англійської означає тренер, наставник, репетитор. Розрізняють декілька видів коучингу: індивідуальний, груповий, командний, кар'єрний, корпоративний, бізнес-коучинг, лайф-коучинг, коучинг конфліктів тощо.

В мистецькій освіті ми розуміємо коучинг як підтримку студента – майбутнього учителя музики викладачем, яка буде сприяти формуванню цілеспрямованості в реалізації майбутньої професійної діяльності, максимальному розвитку самостійного, творчого та особистісного потенціалу, переорієнтацію в бік позитивного успіху.

Коучинг дозволяє особистості подивитися на себе з іншого боку, оцінити ситуацію, що склалася, знайти різні способи вирішення проблеми, проаналізувати їх і обрати найоптималь-

ніший, скласти план дій на майбутнє, навчитися контролювати свої дії та активно співпрацювати з іншими [7].

Н. Дудник зазначає, що «коучинг здатний дати можливість викладачам індивідуально підтримати студента, він також забезпечує більшу продуктивність діяльності навчальної групи в цілому. Безперечними результатами коучингу є поліпшення взаємин в групі, здатність швидко і ефективно реагувати в навчально-практичних ситуаціях, гнучкість і адаптивність до змін в навчальному процесі та навколишньому середовищі. Його завданням є розробка маршруту руху до поставленої мети... Коучинг в навчальному процесі закладу вищої освіти - це потужний додатковий інструмент розвитку нових навичок, який стимулює мотивацію... Кінцевим результатом освітньої діяльності повинна стати готовність випускників до успішного професійного росту» [3, с. 181].

ЛІТЕРАТУРА

1. Горук Н. М. Коучинг як ефективна технологія формування самоосвітньої компетентності студентів // Проблеми підготовки сучасного вчителя. 2015. № 11. С. 99–104.
2. Дауни М. Эффективный коучинг: Уроки коуча для коучей – [пер. с англ.]. М.: Издательство «Добрая книга», 2008. 288 с.
3. Дудник Н. Коуч-технологія як засіб формування професійно-етнічної компетентності майбутніх менеджерів освіти // Проблеми підготовки сучасного вчителя. №17, 2018. С. 175 – 181.
4. Романова С. М. Коучинг як нова технологія в професійній освіті // Наукове видання «Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Педагогіка. Психологія». №3 (2010). С. 83 – 87.
5. Проценко О. С. Коуч-технології у формуванні життєвої компетентності учнів професійно-технічних навчальних закладів // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. 2013. Вип. 29. С. 330–334.
6. Рудницьких О. В. Коучінг як інтерактивна технологія в освіті // Вісник Дніпропетровського у-ту імені Альфреда Нобеля. Серія: Педагогіка і психологія. 2014. № 2(8). С. 173-176.
7. Хмельницька О. С. Коучинг як сучасна технологія підвищення ефективності навчального процесу [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2017/6m.pdf>

ПЕДАГОГІЧНИЙ ЕКСПЕРИМЕНТ ЯК МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ СФОРМОВАНOSTІ МУЗИЧНОГО СВІТОГЛЯДУ ПІДЛІТКІВ

Здійснення результативності мистецького навчання, безперечно, залежить від комплексу різноманітних методів задля з'ясування різних за своїм характером наукових завдань. У процесі формування мистецького світогляду підлітків на уроках музики та позакласних заняттях вибір методів дослідження залежить від його мети і завдань, а також від специфіки предмета та інформаційного забезпечення.

Як зазначають Кривонос О.Б. та Демченко О.М., від правильного вибору методів залежить успішність досліджуваного явища; для результативного вирішення обраних проблем є сенс використовувати конкретну методику, що відповідає обраній тематиці дослідження [1, с. 68]. Отже, з метою встановлення рівня сформованості мистецького світогляду підлітків на уроках музичного мистецтва та розробки методики формування означеного феномену доцільно провести педагогічний експеримент. Він передбачає активне і цілеспрямоване втручання дослідника в природні умови існування предметів і явищ зі створенням штучних умов (в нашій роботі, – педагогічних умов: забезпечення позитивно-довірливої атмосфери; втілення художньо-діалогової взаємодії між учасниками навчання; активізація мистецько-практичної діяльності) задля формування досліджуваного об'єкту або явища [2, с. 63].

Науковці підкреслюють, що на відміну від звичайного вивчення педагогічних явищ у природних умовах шляхом їх безпосереднього спостереження експеримент дозволяє штучно виокремлювати явище, що досліджується, від інших, а також цілеспрямовано змінювати умови педагогічного впливу на респондентів [3]. Отже, проведення експерименту уможливорює варіювання факторів, котрі впливають на процеси і явища, що вивчаються, а також їх неодноразово реалізовувати та втілювати. Тобто, існує можливість створення нового досвіду в спеціально організованих та впроваджених умовах.

З точки зору філософської науки, під час експерименту здійснюється закон позитивного перетворення дійсності, що досліджується. Як у методі пізнання, в експерименті поєднуються прийоми раціонального, чуттєвого та практичного пізнання [1, с. 76]. В процесі експерименту обґрунтовуються теоретичні положення, формулюється проблема дослідження, ставляться конкретні завдання, визначаються методи дослідження, критерії, проводиться констатувальний, формувальний, контрольний етапи.

Таким чином, вищеподаний матеріал дає можливість констатувати, що проведення педагогічного експерименту задля формування мистецького світогляду підлітків залежить від упровадження обґрунтованих педагогічних умов, які створюються цілеспрямовано з метою досягнення результативності мистецького навчання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кривонос О. Б., Демченко О. М. Методологія науково-дослідної роботи: навчальний посібник/ред. О. В. Кононова. К.: ВСВ «Медицина», 2011. 160 с.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
3. П'ятницька-Позднякова І. С. Основи наукових досліджень у вищій школі: навч. пос. К., 2003. 116 с.

Заболотний І.П.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНИХ ЦІННОСТЕЙ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ОСВІТИ

В умовах воєнного стану, головною метою освітнього простору є виховання духовної особистості нашого суспільства. Питання розвитку духовних цінностей в контексті різних філософських і наукових парадигм осмислювалася як організація світобудови, соціального життя та існування суспільства, становлення, розвитку і соціалізації особистості тощо. У зв'язку з цим, особливої актуальності набуває формування духовних цінностей у процесі вокально-хорової освіти майбутніх учителів музичного мистецтва.

Проблему духовних цінностей висвітлено у наукових працях Ю. Бабенко, І. Беха, Л. Виготського, О. Вишневського, О. Олексюк, Г. Пірог, І. Сіданіч, О. Сухомлинської, Л. Хлебнікової, Г. Шевченко та ін. В сучасний час питанню професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва присвячені праці: Л. Гаврилової, А. Козир, Т. Мартинюк, Г. Падалки, О. Щолокової та ін. Питання розвитку вокально-хорового мистецтва в історичному аспекті розглядають А. Кречківський, А. Лашенко, А. Мартинюк, І. Мітлицька, А. Новицький та інші. Проте, існують деякі питання у формуванні духовних цінностей майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-хорової освіти.

Проблема духовних цінностей була і є предметом досліджень багатьох філософів, культурологів, науковців. Так, дослідник Ю. Бабенко висловлює думку про те, що кожній людині властива індивідуальна, специфічна ієрархія цінностей, яка слугує сполучною ланкою між духовною культурою суспільства і духовним світом особистості, між буттям суспільним та індивідуальним. Науковець стверджує, що «саме зараз, коли в суспільстві відбувається переоцінка системи цінностей, коли формуються нові цінності та ідеали, виникає потреба у поверненні до першоджерел формування цінностей, до їх первинного трактування, що дасть змогу глибше зрозуміти теоретичну сутність цінностей» [1, с. 88-93].

Формування духовних цінностей засобами вокально-хорових творів завжди передбачали питання добра і зла, справедливості й гуманності, сенсу життя та щастя людини. Історіографія вказує, що українське вокально-хорове мистецтво передбачає об'єднання нації, духовне згуртування народу в процесі творчого самовираження і водночас збереження індивідуальності, неповторності світогляду особистості. Погляди на формування духовних цінностей у вокально-хоровому мистецтві відобразили українські композитори, такі як: М. Березовський, Д. Бортнянський, М. Колеса, М. Лисенко, І. Нижанківський, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, С. Людкевич та інші, а також сучасні композитори Г. Гаврилець, Л. Дичко, Б. Фільц та ін.

Вплив вокально-хорового мистецтва на духовний розвиток особистості доведений ще філософами античної доби, такими як: Піфагор, який уперше розкрив сутність музики космосу, пізнав статус музики як елітарної духовної діяльності; Платон, який у творах обґрунтував ідею виховання досконалої людини, що

гармонійно поєднує у собі фізичну і духовну красу; Аристотель, який вважав музичне мистецтво основним засобом духовно-морального виховання молодого покоління [2].

Підкреслимо, що вокально-хорове мистецтво передбачає зміст певного твору, який вдосконалює пізнавальну якість майбутнього фахівця, що допомагає впровадженню в освітній процес інноваційних технологій. У зв'язку з цим Л. Гаврилова зазначає: «існує потреба в усебічному розвитку пізнавальних якостей і творчого потенціалу майбутніх учителів музичного мистецтва, готових до використання комп'ютерних (мультимедійних) технологій у сучасному освітньому закладі, впровадження підходів до наукового розроблення питань застосування комп'ютерних технологій у вищій професійній музично-педагогічній освіті» [3, с. 38-51].

Отже, освітній процес з вокально-хорового мистецтва сприяє формуванню духовних цінностей майбутніх учителів музичного мистецтва через ознайомлення з вокально-хоровими творами, який допоможе майбутнім фахівцям у власному житті утворювати загальнолюдські цінності. Адже, впливаючи на емоційну сферу студента за допомогою вокально-хорового мистецтва формуються цінності, а саме: любов до країни, повага та толерантність до оточення. Таким чином, вивчення і виконання вокально-хорових творів сприяють формуванню у майбутніх фахівців моральних ідеалів, світоглядних позицій, тобто формуванню духовних цінностей.

Узагальнюючи вищесказане можемо стверджувати, що формування духовних цінностей майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі вокально-хорової освіти – це складний психологічний процес, у результаті якого формується ставлення до духовних цінностей Добра, Справедливості, Краси.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабенко Ю. А. Теоретичні аспекти дослідження цінностей. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. № 3. С. 88-93.
2. Бех І. Д. Виховання особистості : Сходження до духовності. *Наукове видання* Київ: Либідь, 2006. 272 с.
3. Гаврилова Л. Г. Структурно-функціональний зміст інформаційно-комунікативної компетенції у складі професійної компетентності майбутніх учителів музики. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти: наукове електронне видання: зб. наук. праць*. Слов'янськ: ДДПУ, 2016. Вип. 3. С. 38-51.

ВИКОРИСТАННЯ ІНСТРУМЕНТІВ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПОЧАТКОВІЙ ШКОЛІ

Відповідно до сучасних тенденцій розвитку освіти дистанційне навчання все частіше привертає увагу науковців України та світу, спостерігається значна активізація досліджень з цієї проблеми. Зокрема, теоретичними, методологічними та методичними проблемами дистанційного навчання займалися такі науковці як О. Андреев, С. Вітвицька, В. Кухаренко, В. Олійник, А. Петров, Е. Полат, Р. Шпіца та інші.

На думку українського науковця В. Кухаренка, «дистанційне навчання є комплексною педагогічною технологією, що поєднує досягнення педагогіки і психології з дидактичними можливостями інформаційних і телекомунікаційних технологій, які дозволяють використовувати комп'ютер як носій інформації та засіб організації спілкування. Дистанційне навчання відповідає всім сучасним особливостям розвитку суспільства і має на меті формування особистості, здатної до творчого саморозвитку» [2, с. 14].

Дослідник О. Андреев визначає дистанційне навчання як «...синтетичну, інтегральну, гуманістичну форму навчання, що базується на використанні широкого спектру традиційних і нових інформаційних технологій та їх технічних засобів, які залучаються для доставки навчального матеріалу, його самостійного вивчення, організації діалогового обміну між викладачем і учнем, коли процес навчання некритичний до їх розташування в просторі і в часі, а також до конкретної освітньої установи» [1, с. 328].

На думку В. Олійника, дистанційна освіта – це специфічна організація педагогічного (навчально-виховного) процесу, основою якого є застосування в процесі навчання дистанційних, інформаційних і телекомунікаційних технологій. Він також визначає дистанційну освіту як цілісний процес, який органічно включає процес навчання, виховання й розвитку особистості [3, с. 18].

Таким чином, у сучасній науково-методичній літературі технологія дистанційного навчання визначається як особлива форма, сукупність методів, засобів, прийомів та принципів, які використовуються задля здійснення освітньої діяльності,

спрямованої на досягнення загальної мети навчання. Його інструменти можна широко та результативно використовувати на уроках музичного мистецтва в ЗЗСО.

Здійснимо короткий огляд онлайн-сервісів, що, на нашу думку, є дієвими та зручними для використання на уроках музичного мистецтва в початковій школі в умовах дистанційного навчання.

Нотний редактор «*MELODUS*» простий та зручний у використанні для молодших школярів. Вони з легкістю зможуть створити мелодію за допомогою ключів, нот та альтерації. Після закінчення роботи можна отримати посилання, щоб прослухати створену мелодію та поділитися нею з іншими.

Журнал про мистецтво «*Your Art*» дає можливість переглянути новини, фрагменти книжок, спецпроекти, прослухати інтерв'ю та лекції про мистецтво, а також здійснити віртуальну подорож до музеїв та виставок.

Цікавинкою дистанційного навчання мистецтву стала програма «*Quizlet*», за допомогою якої дітям легко запам'ятовувати назви картин відомих художників. У цьому застосунку зібрана величезна колекція картин і про кожну з них надається коротка, але змістовна інформація. У базі даних регулярно з'являються нові завдання, дидактичні матеріали, тести на краще засвоєння матеріалу. Вчителі можуть створювати свої посібники та матеріали, що дозволяє підвищити інтерес до предмета. Наявний ігровий режим у програмі полегшує процес заучування, а також викликає інтерес в учнів.

На уроках музичного мистецтва можна використовувати не лише інтерактивні дошки, а й інтерактивні музичні карти, які призначені для зібрання мелодій за 13 емоційними станами [4, с. 337].

Симулятор музичних інструментів «*MUSICCA*» є дуже корисним для роботи вчителя музичного мистецтва, адже за його допомогою дуже зручно ознайомити учнів з різними музичними інструментами та їх звучанням. Програма пропонує уроки, вправи та інтерактивні інструменти, які допоможуть учням вивчити музику, отримати навички, необхідні для розуміння музики, читання музики та гри на інструменті.

Новітні технології дають змогу відвідувати визначні місця навіть на відстані. Для вчителів музичного мистецтва в нагоді може стати онлайн-сервіс «*Оперні театри України*», де можна спостерігати віртуальні панорамні екскурсії з аудіосупроводом.

База звуків «*Free sound*» містить в собі записані звуки птахів, тварин та інших істот. Даний сервіс дає змогу спростити роботу вчителя при плануванні уроків під час дистанційного навчання та розширювати кругозір учнів.

Для обробки дидактичного матеріалу на уроці з музичного мистецтва можна скористатися програмою «*123APPS*», яка призначена для обрізання, конвертування та інших маніпуляцій з мультимедійним контентом.

Отже, дистанційна форма навчання – це потужна інноваційна технологія, яка розглядається сучасними науковцями як комплексна педагогічна технологія, синтетична, інтегральна, гуманістична форма навчання, специфічна організація педагогічного (навчально-виховного) процесу, особлива форма, сукупність методів, засобів, прийомів та принципів, які використовуються задля здійснення освітньої діяльності, спрямованої на досягнення загальної мети навчання. Вона має ряд переваг та недоліків.

Для використання на уроках музичного мистецтва в початковій школі в умовах дистанційного навчання ми пропонуємо такі онлайн-сервіси: «*MELODUS*», «*Your Art*», «*Quizlet*», «*MUSICCA*», «Оперні театри України», «*Free sound*», «*123APPS*» та інші.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дистанційне навчання: виклики, результати та перспективи. Порадник. З досвіду роботи освітян міста Києва : навч.-метод. посіб. / Упоряд.: Воротникова І. П., Чайковська Н. В. К.: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2020. 456 с.
2. Кухаренко В. М. Дистанційне навчання - педагогічна технологія XXI сторіччя // Комп'ютерно орієнтовані системи навчання : збірник наукових праць. 2001. Вип. 4. С. 11-15.
3. Олійник В. В. Організаційно-педагогічні основи дистанційної освіти 1 навчання: організаційно-педагогічне дослідження. Київ: ЦІППО, 2019. 36 с.
4. Шпіца Р. Розвиток творчих здібностей молодших школярів на уроках мистецтва за допомогою ікт в умовах пандемії // Матеріали Международной научно-практической интернет-конференции «Тенденции и перспективы развития науки и образования в условиях глобализации»: Сб. науч. трудов. Переяслав, 2021. Вып. 77. С. 335-338.

СИНЕРГІЧНА ДІЯ РІЗНИХ ВИДІВ МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННІ ПОЧУТТЯ ПРЕКРАСНОГО

Вишуканий музичний смак є характерною рисою інтелігентної, інтелектуальної, високоосвіченої, вихованої, гармонійно-розвиненої особистості. Тому проблема формування музичного смаку займає основне місце у художньо-естетичному напрямку освітніх процесів сучасної України. Музичний смак неможливо уявити без зв'язку з естетичним розвитком людини. Здатність оцінювати та визначати вподобання в музичному просторі творів різних жанрів та різних часових пластів характеризується як формування музичного смаку. Головне зрозуміти, як людина оцінює той чи інший музичний твір. В дослідженнях музичних уподобань вагомий внесок зробив Джейсон Рентроу: саме він створив систему тестів, які дозволяють оцінити музичний смак людини. Щоб зробити висновок про своє особисте музичне вподобання, людиною не вибудовується ланцюжок логічних думок, людина просто відчуває інтуїтивний потяг до певного музичного твору, до магнетичної краси гармонічних співзвуч. Тобто, виникнення емоціонального відклику на той чи інший музичний твір означає, що у кожної людини є особисто своє естетичне почуття, є своє особисте уподобання, а саме свій смак. І тому, в цьому зв'язку музичний смак означає емоціональне відношення до творів композиторів різних жанрів, епох і стилів.

Безперечно, розвиток музичного смаку, потрібно розпочинати з дитинства, з самого малечку, з молодших класів школи. На формування музичного смаку, як і на формування естетичного почуття, впливають багато соціальних і культурних факторів, основним з яких є вплив сім'ї та умови зростання дитини. Зрозуміло, що не в кожній сім'ї плекають любов до класичної музики, до музики, яка звучить в філармонічних концертних залах. Не в кожній сім'ї є можливість, час і, головне, потреба і бажання знайомити дитину з творчістю, як окремих виконавців класичної музики, так і з виступами симфонічних оркестрів, ансамблів, хорових колективів, які працюють в цьому жанрі. У багатьох українських містечках елементарно, немає самих концертних залів і сценічних майданчиків, не кажучи вже про стаціонарні театри, де

б можна було відчути безпосередньо вплив мистецтва на юні тонкі дитячі душі. Навпаки, в окремих сім'ях відбувається стійке несприйняття не тільки розуміння, а й взагалі, всіляке відокремлення від класичної музики як від іншого виду художньо-естетичного музичного проявлення.

Звичайно, так званий соціальний «зріз» музичних уподобань українців має великий діапазон, від «шансону», як самого низького рівня в музичній ієрархії, так і до складних специфічних творів класичної музики. Це природно. Але! В чому покликання і відповідальність вчителя взагалі, і вчителя музичного мистецтва зокрема? Відповідь znana і зрозуміла, – «Сіяти розумне, добре, вічне» строкатому різноманітному дитячому шкільному товариству. Тобто: давати знання, просвітлювати, облагороджувати, «підтягувати» молоді спрагли розуми до тих знань, якими володіє вчитель, вселити інтерес до подальшого пізнання музичного світу, дати поштовх до пошуків істини і самовдосконалення.

Перед вчителем музики, як носієм естетично-художніх устремлінь, стоїть основна задача: сприйняти шкільний класний дитячий колектив як нову генерацію людства, упорядкувати їхні музичні представління і музичні уподобання задля майбутнього вміння професійно розбиратися у різних музичних мистецьких стилях, жанрах, епохах і напрямленнях, досліджуючи зв'язок з іншими видами мистецтва, що забезпечує формування витонченого художнього смаку.

Як було зазначено раніше, музичний смак зароджується з самого ніжного дитячого віку. Цікаво, що на утворення естетичного почуття дитини може справити враження навіть колір наміста матері, яка схиляється над її колискою. А спів материнської колискової завжди знаходить відгук в емоційному стані дитини, яка реагує на голос матері. Це і є виховання музичного смаку естетикою українських народних колискових пісень, коли дитина буквально з молоком матері вбирає свою національну ідентичність. Безумовно, на мелосі української народної пісні відбувається своєрідний симбіоз становлення не тільки музичного смаку, а і відчуття своєї національної орієнтованої приналежності.

Звичайно, в саме в українській державі формування музичного смаку потрібно починати з українського національного надбання: з української народної пісенної творчості. І її потрібно вивчати протягом усієї шкільної програми. Але! Україна не одна на географічній мапі світу. Вона є часткою великого світу,

культурною, естетичною і, власне, художньою складовою дуже різноманітного строкатого музичного простору різних часових відрізків розвитку людства.

З історичним розвитком людства відбувалося становлення музичного мистецтва як прояву естетичних уподобань людської діяльності в найбільш охоплених цивілізованими процесами країнах. Прикладом бурхливого розвитку художніх мистецьких явищ є часовий відрізок історичного плину, який має назву Епоха Відродження. Це був триумф перемоги людства над церковним середньовічним мракобіссям, перемоги гуманізму, яке вибухнуло створюванням шедеврів та розквітом різних мистецьких жанрів: живопису, скульптури, архітектури, літератури, театру, музики та філософських праць. Людство відкинуло окови ханжеської церковної моралі, яка придушувала усілякі прояви прогресивної думки, і проголосило ідеї гуманізму, любові, добра і справедливості, прояву найкращих людських якостей, потягу до прекрасного, повагу до мистецької справи і до митців.

Камінська Я.В.

*Французький інтернаціональний ліцей імені Луї Масіньон,
м. Касабланка, Королівство Марокко*

ОСОБЛИВОСТІ ЗАГАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ ШКОЛЯРІВ У КОЛЕДЖАХ КОРОЛІВСТВА МАРОККО

Розглянемо особливості загальної музичної освіти школярів Королівства Марокко на прикладі Міжнародного французького ліцею імені Луї Масіньон. Зазначений ліцей – навчальний заклад, затверджений Міністерством національної освіти Франції, розташований у Касабланці. Цей навчальний заклад був заснований у жовтні 1996 року Міжнародним шкільним та університетським офісом (OSUI). У даний час в ньому навчається приблизно 3900 учнів. У ліцеї функціонує дитячий садок (налічує дітей з 3 до 6 років), початкова школа (учні з 6 до 11 років), коледж (учні з 11 до 15 років) та ліцей (здобувачі освіти з 15 до 18 років). Ліцей імені Луї Масіньон – один із найбільших французьких навчальних закладів у Марокко.

Музика – обов'язкова дисципліна у зазначеному навчальному закладі. Коледж-ліцей має великий концертний зал та три спеціалізованих кабінети музичної освіти з необхідним обладнанням:

стілці з планшетами для мобільності учнів, якісне аудіо обладнання (мікшерний пульт, підсилювач, колонки, мікрофони, проектор, акустичне та цифрове піаніно, ударні та інші інструменти).

Музична освіта у коледжі починає запроваджуватися з початкової школи і закінчується у середній школі. У початковій школі предмет «Музика» викладає вчитель початкових класів загального призначення, а у коледжі – вчитель-фахівець, який має спеціальну музичну освіту.

Ціль викладання дисципліни «Музика» така: розвиток естетичної чутливості учнів, їх емоційної культури; удосконалення здатності дітей до самовираження та творчих проявів. Основні види музичної діяльності на заняттях з музичного мистецтва – спів, слухання музики, гра на інструментах та творчо-розвивальні вправи.

Навички, які формуються на заняттях з музики такі: володіння розмовним і співацьким голосом, співу в ансамблі, створення особистісної версії музичних творів, створення вербальних музичних характеристик, елементарного музикування на дитячих інструментах тощо. Навчальний репертуар, який використовується на заняттях з музичного мистецтва є досить різноманітним, це – твори різних стильових напрямків та жанрів минулого і сучасності.

Як і в українських школах, так і у ліцеї імені Луї Масіньон, учні мають один урок музичного виховання на тиждень. Тижневе навантаження вчителя (18 годин) є основою його спілкування зі значною кількістю учнів (400 – 500). Але це навіть допомагає створювати соціальні зв'язки між учнями різного рівня. Діяльність і функції вчителя музичного виховання у даному навчальному закладі виходить за строгі рамки уроку: вчитель здійснює різні види колективної діяльності (керує хором, інструментальним ансамблем та ін.) і поєднує свої зусилля з зусиллями інших членів навчального колективу, щоб зробити коледж справжнім місцем мистецького життя.

Що стосується учнів ліцею старших класів (15-18 років), – вони мають можливість за бажанням продовжити музичну освіту у факультативах. У ліцеї є такі факультативи: художнє мистецтво, музика та театр. На факультативах музичної освіти учні збагачують свої історико-культурні та мистецькі знання, виконавські навички. Вони створюють різні мистецькі проекти,

зустрічаються з професіональними музикантами тощо. Наприкінці навчального року учні ліцею виступають з концертами.

Таким чином, система музичного навчання у Міжнародному французькому ліцеї імені Луї Масіньон націлена на всебічне естетичне виховання учнів різного віку, на прищеплення їм любові та інтересу до музики, розвиток їх музичних здібностей та художнього смаку.

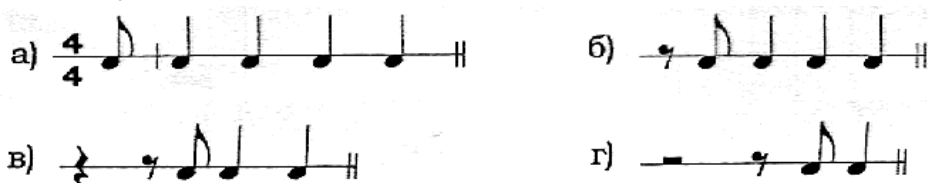
Карпенко Є.В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ПРОБЛЕМАТИКА ОВОЛОДІННЯ ПОКАЗОМ ОДНОФАЗНОГО АУФТАКТУ

Студенти, які опановують спеціальність 014 «Середня освіта» на початковому етапі вчать виконувати «звичайний» двох-фазний ауфтакт, який містить до вступу виконавців такі компоненти («фази»), як підйом руки та її опускання до точки.

На другому курсі відповідальним етапом навчальної роботи є відпрацювання вступів на неповну долю та опанування синкоп. Досить часто вже на першому курсі студентам доводиться стикатися з необхідністю показу пунктирного ритму або дроблених вступів (тобто коли першу частину долі займає пауза, а другу – нота):



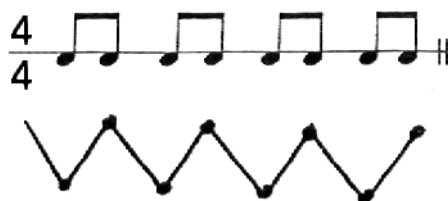
Малюнок 1 – Приклади дроблених вступів

Легко переконатися, що шляхом подачі повного ауфтакту, який рівний відбиванню від долі за своєю тривалістю, подібний вступ показати неможливо. Для розв'язання такого завдання слід з'ясувати два важливі моменти:

- час початку звучання;
- місце перебування даної тривалості, що звучить, у графічному зображенні диригентського жесту.

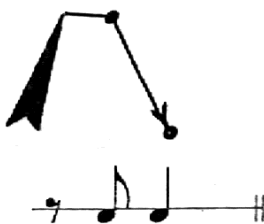
У з'ясуванні першого – бажаний ефект дає відомий спосіб розділу лічильної одиниці: раз-і, два-і, три-і і т.д. Таким чином, можна рекомендувати для застосування визначення зображених

на мал. 1 вступів, як: а) «і-раз», б) «і-два», в) «і-три», г) «і-чотири». Слід мати на увазі, що при тактуванні фіксації в жесті тільки початку долі – недостатньо. Наприклад, при русі восьмими тривалостями в розмірі 3/4 необхідно, щоб перша нота, яка входить до лічильної одиниці, фіксувалася в нижній точці жесту, основній, а друга – у верхній, допоміжній (більш детально див. наступний параграф):



Малюнок 2 – Графічне зображення положення основних та допоміжних точок при русі восьмими тривалостями в розмірі 4/4

Таким чином, при вступі на неповну долю, як і при показах деяких видів синкоп і пунктирних ритмів, ауфтакт складається з спрямованого вгору поштовху, який за тривалістю приблизно рівний (дещо коротший) відсутній частині долі:



Малюнок 3 – Схема виконання однофазного (дробленого) ауфтакту та вступу

При цьому, звук з'являється не в нижній точці жесту, а у верхній. Після активного замаху, рука начебто чекає появи звуку, а потім прямує до наступної долі з швидкістю, яка необхідна для підтримки або зміни темпу. Набувати навички таких вступів корисно як двома, так і однією рукою. Доцільно також окремо, як вправу, вивчати дроблені вступи до всіх долей простих диригентських сіток (3/4, 4/4, 2/4). Увага студента навмисно зосереджується на цих розмірах, бо пізніше за допомогою дво-, три- і чотиридольних схем студенти опановують складніші розміри. Такий ауфтакт називають однофазним, дробленим або затриманим. Він містить до появи звуку лише одну фазу – енергійний висхідний поштовх.

Тож, необхідно запам'ятати, що у випадку дробленого вступу замах робиться на відсутню частину лічильної одиниці.

МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ІНІЦІАТИВИ ПІДЛІТКІВ У ПРОЦЕСІ МИСТЕЦЬКОГО НАВЧАННЯ

Сучасна мистецька освіта спрямована на формування всебічно розвиненої особистості, здатної мислити критично і творчо. Саме креативність, самостійність, індивідуальна активність та відповідальність стають запорукою становлення творчої особистості, що у цілому забезпечує високий рівень розвитку нації.

Аналіз філософської та психолого-педагогічної літератури дозволяє розглянути питання «ініціативи» через призму активності особистості й діяльнісного підходу. Саме такі підходи розкриті у працях Виготського Л., Рубінштейна С., Леонтьєва О. У той же час, «розуміння творчості як джерела внутрішньої активності психіки» властиве науковцям Богоявленській Д. та Ротенбергу В. Останній є автором концепції пошукової активності [1, с. 58].

У працях Морозова М., Небиліцина В. проблема ініціативності пов'язана із формуванням пізнавального інтересу особистості. В музичній педагогіці дослідженням питань формування пізнавальної ініціативи майбутніх учителів музичного мистецтва присвячені праці Ткач О., Чжан Лей. Психологія формування творчої ініціативи підлітків висвітлена у дослідженнях Хабірової Д..

Здійснивши сутнісний аналіз понять «творчість», «творчий потенціал», «ініціатива», «ініціативність», ми дійшли висновку, що «творча ініціатива є формою прояву активності особистості, опосередкованої її відношенням до конкретної діяльності, результатом чого виступає якісно новий та оригінальний продукт (об'єкт), особистісно значимий для суб'єкта» [2, с. 19].

У формуванні творчої ініціативи підлітків у процесі мистецької освіти доцільно враховувати, що ініціатива є різновидом колективної творчості конкретної особи або групи людей. Саме уроки мистецтва передбачають виконання колективної діяльності – слухання музичних творів, спів хорових творів, групову музично-інструментальну діяльність. Крім того, особливістю ініціативної творчої діяльності є добровільність, внутрішня позиція особистості, її позитивне ставлення до діяльності. Ініціативність у колективній виконавській діяльності є проявом творчості, котра

реалізується постійним прагненням до самостійних дій, самовираження. Саме виступи перед широкою аудиторією, виконання індивідуальних творчих завдань сприяють виявленню гнучкості мислення, творчої самостійності та креативності підлітків.

Методика формування творчої ініціативи підлітків у процесі мистецького навчання передбачає розробку спеціальної тренінгової програми. Її завдання передбачають: формування у підлітків адекватної самооцінки; підвищення рівня навчальної мотивації учнів; розвиток творчого мислення, вербальної та невербальної креативності; стимулювання ініціативності у процесі музично-виконавської діяльності та її розвитку як риси характеру підлітків; формування позитивного досвіду вираження творчої ініціативи у процесі вирішення творчих завдань.

Дієвими методами формування творчої ініціативи підлітків у процесі мистецького навчання визначено інтерактивні вправи, диспути, дискусії, робота в малих групах, рольові та моделюючі ігри, метод художньої драматургії, інсценізації хорового твору тощо.

Отже, аналіз філософських та психолого-педагогічних праць дозволив уточнити сутність поняття «творча ініціатива», розробити спеціальну тренінгову програму й визначити найбільш дієві методи формування творчої ініціативи підлітків у процесі мистецького навчання.

ЛІТЕРАУРА

1. Борисова Т. С. Активность и инициативность как основа формирования социальной ответственности учащейся молодежи. *Вестник ТГПУ*. 2009. № 5. С. 45–65.
2. Хабірова Л. І. Психологія формування творчої ініціативи підлітків: навч. посіб. Полтава, 2018. 64 с.

Ковріжкіна О.К.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ЖІНОЧИХ ДУЕТІВ СУЧАСНОЇ ЕСТРАДИ

Вокальне мистецтво України в ХХІ столітті набуло новітніх, сучасних унікальних рис, що складають основу етнічного колориту української музичної культури. Особливо позитивна динаміка

спостерігається в колективній вокальній творчості жінок як представників української естради.

Вітчизняні співачки, завдяки своїй проникливості, виразності, емоційності і майстерному володінню голосом створюють високо-професійні дуети, що не тільки стають популярними у вітчизняному шоу-бізнесі, а й привертають увагу закордонних слухачів.

Одним із таких майстерних вокальних поєднань є спільне виконання фронт-вумен гурту Hardkiss Ю. Саніної та солістки Т. Кароль. Вперше їх дует на пісню «Вільна» [6] як саундтрек до фільму «Віддана» прозвучав у 2020 році й досі не втрачає своєї аудиторії. Нестандартне поєднання тембрів голосів співачок у цій пісні забезпечує її ефектність і швидке запам'ятовування мотиву. М'яке, ніжне, драматично-ліричне мецо-сопрано Т. Кароль, яке звучить поруч із глибоким, насиченим і магнетично-сильним альтом Ю. Саніної одразу привертає увагу слухача.

Не менш важлива роль у пісні відводиться й професійним вокальним умінням вокалісток. Головний мотив «Вільної» має значну кількість мелізмів та оспівувань, які до того ж виконуються у швидкому темпі. Співачки вступають по-черзі, спочатку дублюючи мелодію одна одної, а потім, ніби вступають в музичну суперечку-розмову, яка в змістовій та музичній кульмінації звучить у приспіві. Ключовим елементом дуету є виконання слова «вільна», яке неодноразово, по-черзі оспівується виконавицями, що представляють свою вокальну майстерність на вищому рівні.

Радикально відмінним, проте не менш цікавим, є дует популярної української реперки Alyona Alyona та естрадно-джазової вокалістки Jamala. Їх спільна робота в пісні «Забирай» [5] поєднує вітчизняний реп з елементами галицького мовного діалекту та неологізмів українського народу, а також мелодійний спів С. Джамаладінової у стилі соул, проте з проникливим тембровим забарвленням.

Дует, який виступає втіленням сучасної вітчизняної вокальної музики і показником її мистецького рівня, був записаний у 2020 році. У той же час, ці співачки створили ще один спільний вокальний проект під назвою «Жалі». Він має більш глибокий, філософський зміст та менш ексцентричну музичну думку. Тому пісня звучить спокійно, без надмірного напруження і контрастів.

Проникливий дует виконавиць Alyona Alyona та Jerry Heil «Рідні мої» [4], що створений у квітні 2022 порушує актуальні питання сучасного часу. Вокалістки в співі не відтворювали

складних партій чи драматичних сюжетів. Натомість співачки через простий, проте зворушливий і ніжний мотив мелодії, акцентували увагу на головному – змісті пісні, її ключовій ідеї. Бережне і зворушливе звертання: «Будь-ласка, відпустіть на Пасху, до сім'ї», - порушує головне питання цінностей в житті людини. Реп Alyona Alyona передає повідомлення, яке співачки хочуть донести до публіки, а мелодійний і лагідний розспів Jerry Heil передає бережне ставлення кожної особистості до своїх рідних, як до найбільшого безцінного багатства.

Представлені жіночі вокальні дуети мають абсолютно відмінні стилі як музики, так і манери виконання. Спільна творчість українських вокалісток допомагає розкрити не тільки красу української пісні, культури, а й особистості, оскільки пісенний твір, в першу чергу, повинен знаходити відгук в душах слухачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Фоломєєва Н. Опанування вокально-виконавських прийомів у класі естрадного співу. Суми, 2021. 60 с.
2. Sadolin C. Complete Vocal Technique. Copenhagen: Shout Publications, 2012. 19 p.
3. Welch G. F. Theoretical perspectives on singing accuracy: an introduction to the special issue on singing accuracy (Part 1). Music Perception: An Interdisciplinary Journal, 32(3), 2015. P. 227-231.
4. alyona alyona – Рідні мої (feat. Jerry Heil). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eZsIMJsYKdw> (дата звернення : 30.04.2022).
5. alyona alyona feat. JAMALA – Забирай. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=B7cG7lgXK94> (дата звернення : 30.04.2022).
6. Тіна Кароль & Юлія Саніна – Вільна (офіційний саундтрек фільму «Віддана»). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=uUYNCeYOqus> (дата звернення : 30.04.2022).

Ковріжкіна О.К.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

ВИДАТНІ ІМЕНА В СУЧАСНОМУ УКРАЇНСЬКОМУ ХОРЕОГРАФІЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

Вітчизняний простір шоу-бізнесу та сценічного мистецтва у ХХІ столітті зазнав помітної позитивної трансформації. У порівнянні з минулими роками ідентичність українського танцю значно зросла та розвинулася. Якщо в ХХ столітті хореографію нашої держави можливо було ототожнювати переважно з

професійними народними танцями та копіюванням невігадливих рухів західної естради, то сучасні вітчизняні артисти-хореографи втілюють на сцені найсміливіші естетичні постановки, що характеризуються міксом етнічних танцювальних елементів та рухів із сучасних танців.

Вирішальну роль у процесі розвитку сучасної української хореографії відіграли автори-постановники та деякі хореографі-новатори. Саме тому їх імена сьогодні добре відомі як публіці, так і в окремих вузьких професійних колах. Одним із видатних сучасних хореографів-балетмейстерів в Україні є Р. Поклітару – головний балетмейстер академічного театру «Київ Модерн-балету» [5]. Цей український театр сучасної хореографії, задуманий виключно як авторський проект, в якому репертуар та художні пріоритети обмежуються постановками головного хореографа.

Театр став масштабним творінням Р. Поклітару, де розвивається мистецтво української сучасної та класичної хореографії у поєднанні з яскравим, естетичним оформленням та костюмами.

Ключовим принципом роботи артиста є дотримання єдності й логічності в концепції хореографічної постановки, починаючи від танцювальних елементів і завершуючи декораціями. Все повинно виглядати гармонійно і довершено.

Не менш відомим українським танцівником та співаком, що здійснив значний внесок у розвиток вітчизняного вокально-хореографічного мистецтва є Д. Монатік. Виконавець вперше заявив про себе під час участі в українському талант-шоу «Танцюють всі» у 2012 році [3]. Спочатку танцівник виконував переважно стилі brake-dance та hip-hop. Починаючи з 2000 року, протягом тривалого часу Д. Монатік розвивався як сучасний хореограф у складі брейкданс команди «DBS Crew», який отримав звання кращого «B-boy» колективу західної України.

Проте після участі в талант-шоу на своїх шоу і концертних виступах, хореографічні композиції Д. Монатіка включали й елементи з modern, contemp та подекуди jazz-funk. Енергійний та експресивний стиль танцю артиста у поєднанні з його харизмою і пластичністю допомогли виконавцю стати відомим на території України і країн СНД.

Хореографи О. Шоптенко та О. Коляденко відомі українській публіці завдяки своїм постановкам у багатьох теле-виставах і талант-шоу [6]. Разом із Р. Поклітару О. Шоптенко деякий час працювала у проекті «Танцюють всі». Пізніше її ім'я звучало в шоу

«Танці з зірками». Завдяки роботі у цих теле-шоу танцівниця стала відомою широкому колу звичайної публіки, яка не може зазирнути за лаштунки світу професійної хореографії. Проте, в порівнянні з Д. Монатіком, який є представником одиночної хореографії, О. Шоптенко ставить композиції для парного танцю, тому найчастіше її роботи представляють бальні танцівники як європейської, так і латиноамериканської програми.

Балетмейстер, художній та креативний директор, засновник і керівник балету «Freedom» – О. Коляденко є однією з видатних сподвижників вітчизняного хореографічного мистецтва і сприяє його прогресу та різнобічному розвитку [2]. Жінка була в складі суддівського журі проекту «Танці з зірками», а також працювала педагогом та хореографом-постановником в українському шоу «Фабрика зірок». Її робота як хореографа-наставника, засновника, організатора та постановника допомогла вітчизняному професійному танцювальному мистецтву піднятися на декілька щаблів вище, стати конкурентоспроможним поруч із європейським та американським танцювальним продуктом.

Хореографічне мистецтво України налічує достатню кількість сучасних артистів, які своєю творчістю і плідною новаторською діяльністю забезпечують його прогресивний розвиток. Подекуди, постановки вітчизняних хореографів привертають значно більше уваги та викликають сильніший інтерес у порівнянні з роботою відомих іноземних балетмейстерів. Так, наприклад, колективи Р. Поклітару та О. Коляденко виступають зі своїми шоу на великих танцювальних сценах країн Європи, колишнього СНД та штатів Америки значно частіше ніж колективи: «Тодес», «Show light dance», «Сухішвілі» тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Берданська Д. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005.
2. Влащенко Н. Елена Коляденко – руководитель балета Freedom. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=u7te79nLuwE&t=55s>
3. Носова І. Дмитро Монатік. Історія успіху. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HXvxRtlyliU&t=136s>
4. Чорнобай І., Кобринчук Т. Становлення сучасного хореографічного мистецтва. URL : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/2731>.
5. Від ідеї до її втілення: Радю Поклітару про постановку. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=DWHY09HoUvc&t=38s>
6. Фантастичні українці. Танці. Документальний серіал. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=HU9jerXPIh0&t=186s>.

СЛУХОВИЙ АНАЛІЗ У СИСТЕМІ РОЗВИТКУ ЗВУКОРЕЖИСЕРСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ

Однією з найважливіших складових розвитку звукорежисерської компетентності здобувачів вищої освіти є опанування здатності аналізувати різні аудіо-візуальні твори з позицій їх звукорежисури та творчих засобів, за допомогою яких реалізується фонокомпозиція. Практика розвитку звукорежисерської компетентності вказує на певну традиційність наявності слухового аналізу як компоненту у системі професійної підготовки, яка забезпечується циклом музично-теоретичних дисциплін («Сольфеджіо», «Гармонія» тощо), водночас слуховий аналіз в системі розвитку звукорежисерської компетентності здобувачів вищої освіти наразі недостатньо висвітлений у різних джерелах, хоча спроможність аналізувати на слух є напроцуд важливою у розвитку звукорежисерської компетентності здобувачів вищої освіти у процесі професійної підготовки.

Процес прослуховування аудіо-матеріалу звичайним слухачем («споживачем») і фахівцем у галузі музичного мистецтва значною мірою відрізняється. У психоакустичних дослідженнях виокремлено два різновиди прослуховування: пасивне і активне. Пасивне властиве звичайному слухачу і відбувається інтуїтивно зрозумілим способом. «Споживач» музичного матеріалу не концентрується на тому, як він слухає, і, зазвичай, він не ставить перед собою аналітичних завдань, на його сприйняття впливає: слухацький досвід, знання, соціальне середовище тощо. Це формує певне очікування від аудіо-матеріалу, що прослуховується. Характер слухацького досвіду і компетентності в різних суміжних з музичним мистецтвом сферах (фізики, акустики, психоакустики тощо) та власне «музичні» знання (теорії музики, історії музики, звукорежисури, звукозапису тощо) значною мірою взаємопов'язані і впливають на слухове сприймання аудіо-матеріалу. Компетентність дозволяють слухачу оцінити звучання, порівнюючи почутий музичний матеріал з іншими, уже відомими. Тому, суб'єктивне сприйняття аудіо-матеріалу – це, значною мірою, результат слухацького досвіду. «Споживач» поступово звикає до певного «звучання» аудіо-

матеріалу, тому очікує почути певний характер твору за певних обставин, очікує почути певні звукові елементи відповідно до попереднього слухового досвіду.

Активне прослуховування – це процес, що передбачає усвідомлений цілеспрямований аналіз звучання аудіо-матеріалу. Активне прослуховування передбачає наявність визначеної мети для прослуховування. Активне прослуховування використовують також музичні критики, продюсери тощо. Звичайний слухач і фахівець у галузі музичного мистецтва мають різний слухацький досвід та різний рівень розвитку компетенції. Теоретико-методичні дослідження доводять, що однією з найважливіших основ активного прослуховування є спроможність виокремлювати у фонограмі окремі рівні звукової перспективи і концентрувати свою увагу на конкретних елементах відповідно до завдань аналізу. Для цього використовують поняття звукової перспективи і фокусу.

Розуміння перспективи в звукорежисурі значною мірою наближається до змісту цього терміну в живописі. Перспектива – це мистецтво зображувати на площині тривимірний простір відповідно до того удаваною зміною величин, обрисів, чіткості об'єктів, що зумовлено ступенем віддаленості їх від точки спостереження. У звукорежисурі, як і у живописі, створюється тривимірна картина, що містить певні об'єкти, яка також має свої плани, а звукова перспектива – це мистецтво створення тривимірного звукового образу, який оточує слухача. «Зображення» кожного об'єкту в цій картині буде значною мірою відрізнятися детальністю і розбірливістю відповідно до віртуальної глибини, відстані від цього об'єкта до слухача, і планом, на якому він знаходиться. У процесі слухового аналізу фахівці розглядають музичний матеріал відповідно до цієї тривимірної картини. Фокус – це «точка», в якій віртуально розташовують конкретний звуковий об'єкт, на якому хочуть зосередити увагу. Потім визначається відповідний параметр звуку, який буде в фокусі уваги для детального слухового аналізу.

Відповідно активне прослуховування у процесі слухового аналізу передбачає «перемикання» між усіма рівнями перспективи, фокусування на відповідних звукових об'єктах та компонентах звукової картини на всіх рівнях перспективи. Досвідчені фахівці приділяють приблизно однакову увагу всім аспектам звукової картини. У процесі аналізу вони фокусують свою увагу на окремих з них в залежності від аудіо-матеріалу і завдань прослуховування. Оскільки зміни можуть відбуватися з будь-якою

характеристикою звуку, в будь-який момент часу, на будь-якому рівні перспективи, у процесі прослуховування фахівець має намагатися почути і зрозуміти характер звуку і будь-які зміни.

Слуховий аналіз є складовою опанування навчальних дисциплін «Основи музичної акустики» та «Основи звуко-режисури». Традиційно в освітньому процесі для слухового аналізу використовуються звукозаписи (фонограми) музичних творів, однак аналіз «живого» виконання у акустично-досконалих концертних залах, безумовно, позитивно впливатиме на розвиток звукорежисерської компетентності здобувачів вищої освіти.

Для здійснення слухового аналізу необхідні визначені критерії, за якими буде оцінюватися аудіо-матеріал. Достатньо відомими є критерії, розроблені Міжнародною організацією радіо і телебачення, водночас, показники, за якими має оцінюватися відповідність фонограми визначеним критеріям є недостатньо конкретними, що зумовлює неможливість їх прикладного використання для аналізу аудіо-матеріалу здобувачами вищої освіти.

На початковому етапі оволодіння слуховим аналізом доцільно запропонувати п'ять основних критеріїв слухового аналізу аудіо-матеріалу.

«Спектральний баланс» – це критерій, що визначає специфічне «забарвлення» звуку, спектр та характер основного тону і обертонів. Він визначається збереженням тембрів та їх збалансованістю та чіткістю визначення спектрального забарвлення для усіх звукових об'єктів.

«Музичний баланс» – це критерій, що характеризує співвідношення рівнів гучності різних звукових об'єктів, обумовлений їх природою, а також художньо-творчими завданнями і оцінюється за збалансованістю звучання оркестрових груп, окремих інструментів (особливо – вузькосмугових) та його відповідності музичному стилю твору. Значною мірою музичний баланс обумовлюється саме стилем музичного матеріалу.

«Простір» – це критерій, що характеризує віртуальний простір, у якому «звучать» різні звукові об'єкти, багатоплановість звукової картини і оцінюється по кількості та якості передачі звукових планів (глибина звукової перспективи) та панорами (ширина звукової перспективи), а також чіткості їх локалізації. Традиційно виокремлюють три плани: близький, середній, дальній [2], рідше до них додається дуже близький і ще рідше – дуже дальній. Різні звукові об'єкти можуть мати різну «ширину» за панорамою.

«Щільність» – це критерій, що визначає «наповненість» усіх частотних діапазонів фонограми звуковими об'єктами, а також динамічний діапазон їх звучання і визначається збалансованістю звучання матеріалу у різних частотних діапазонах та збереженням динаміки виконання. Традиційно у звукорежисурі визначають сім частотних діапазонів, які умовно розмежовані: «Sub» (найнижчий), «Low» (низький), «Low mid» (низький середній), «Mid» (середній), «Hi mid» (високий середній), «Hi» (високий), «Brilliance» [1].

«Прозорість» – це критерій, що характеризує можливість слухового виокремлення кожного зі звукових об'єктів звукової картини, ясність музичної фактури і оцінюється за можливістю слухового сприйняття усіх наявних у фонограмі звукових об'єктів, звукових ліній партитури, їх розбірливість. «Прозорість» не протиставляється «щільності», а існує у єдності з цим критерієм, оскільки насиченість фонограми різними звуковими об'єктами не виключає можливості їх чітко локалізувати і вирізнити.

Для слухового аналізу доцільно використовувати звукозаписи достатньої якості і здійснювати відтворення в умовах, які вносять мінімальні спотворення до звучання аудіо-матеріалу. Корисним для здобувачів вищої освіти буде аналіз фонограм музичних творів з власного навчального репертуару у виконанні видатних музикантів, записаних та зведених у кращих студіях звукозапису, що позитивно впливатиме на самоаналіз власної виконавської діяльності.

Здійснення слухового аналізу різного музичного матеріалу майбутніми виконавцями окрім розвитку звукорежисерської компетентності дозволить збагатити слухацький досвід, розвинути виконавські компетентності, поглибити знання з історії музичного мистецтва, розширити світогляд.

Таким чином, слуховий аналіз має вагоме значення в системі розвитку звукорежисерської компетентності здобувачів вищої освіти спеціальності 025 Музичне мистецтво і може розглядатися як інтегруючий елемент у системі професійної підготовки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Farnell, A. (2010). Designing sound. Cambridge-London: The MIT Press. 664.
2. Gibson, D. (2018). The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering and Production. New York: Routledge. 286.

ПРОБЛЕМА МУЗИЧНОГО СУПРОВОДУ НА УРОКАХ ХОРЕОГРАФІЇ

Освіта зі спеціальності «Хореографія» завжди мала тісний контакт зі спеціальностями музично-інструментального виконавства. Необхідність творчого союзу хореографа та музиканта не потребує доказів. Під час підготовки до занять, розігріву та основної частини уроку музичний супровід є невід'ємною частиною підготовки хореографа. Лише тісний контакт викладача та концертмейстера може надати найбільш ефективні результати під час формування сценічно-виконавської майстерності майбутнього виконавця.

Під музичним супроводом занять розуміється музична композиція, що має закінчену форму та побудована за характером, фразуванням, ритмічним рисунком, динамікою у повній відповідності з танцювальними рухами та постановкою танцю. Композиція має підкреслювати усі особливості танцювальних рухів засобами його музичної характеристики. Концертмейстер повинен мати високий рівень професіоналізму задля того, щоб допомагати майбутнім хореографам оволодіти професійно-технічними навичками хореографа [3].

Професійний хореограф повинен знати закономірності музичних творів та вміти поєднувати їх із системою рухів у танці. Це є необхідністю для свободи та свідомості у трактуванні матеріалу уроку. З іншого боку, концертмейстер повинен мати знання зі спеціальності «Хореографія», інакше між викладачем та музикантом можуть з'являтися непорозуміння, а музичний супровід буде механічним, формальним, фоновим супроводом уроку.

Створення нової хореографічної постановки є багатоступеневим процесом, що вимагає зусиль від багатьох різних творчих професій. Одним із найголовніших зв'язків є зв'язок хореографа та концертмейстера. Мистецтво танцю досить тісно пов'язане із музичним мистецтвом. Музика надає пластиці ритмічну основу, вона показує емоційний настрій, характер, виразність. Музику називають душею танцю [4].

У класичній хореографії синтезом є комплекс рухів класичного танцю та засобів музичної виразності. Не лише правильне відчуття, а й ясне усвідомлення основних закономірностей

мірностей музичного мистецтва (мелодійна, гармонійна, конструктивна, поліфонічна, динамічна логіка) є справжньою музичністю у танці. Хореограф, що має справжню музичність, ніколи не ризикує «відірватись» від музики, але й музика не буде тримати виконавця у своїй «тактовій рисі», сковувати його виконавську ініціативу, обмежувати прояв творчої індивідуальності танцівника в манері хореографічного «інтонування», що властиво саме йому.

Виховання слуху, його точна «настройка» є одним із найважливіших методів вирішення завдання індивідуальності танцівника. Принагідно цьому має бути виховання музичного смаку. Інакше слух, будучи фізично натренований навіть аж до перетворення на так званий абсолютний, залишиться творчо неактивним, сприйнятливим до звукового, до акустичного, але не до художнього боку музики, до зовнішнього – ритмічного, динамічного, але не до внутрішньо-образного та емоційного [2].

Поміж тим, саме під час живого процесу занять учні досягають нерозривних зв'язків музики та пластики. Саме тут формується музичний смак. Тому музичний матеріал, який використовується під час занять, має бути вивірений, підібраний із урахуванням художніх та синтаксичних характеристик. Слід використовувати найкращі зразки музики класичного, народного та сучасного напрямку [2].

Робота концертмейстера та викладача з підготовки уроку має бути спільна та підкреслювати композиційний план. Хореографічний та музичний матеріал має розподілятися таким способом, щоб концентрація уваги не знижувалась, а тонус не зникав. Для цього композиції мають вибудовуватись за принципом контрастності характеру та темпу рухів і елементів. Танцювальні та пластичні рухи можуть бути змінені динамічними та технічно складними (наприклад, *port de bras*, нахилами, перегинами корпусу тощо., *grand battement* та *battement tendu* тощо). Якщо дивитись на контраст у музичному матеріалі, то він має бути досягнутий за рахунок зміни темпів (*allegro-adagio*), артикуляції (*legato-staccato*) та зміни динамічних відтінків (*p-F*, *crescendo-diminuendo*).

Отже, важливим у роботі викладача-хореографа та концертмейстера є вибір музичного оформлення, що сприяє якісній підготовці професіоналів. Тут можливий метод завчасно підбраного матеріалу, а також метод імпровізації музиканта під час оформлення уроку. Метод завчасного підбору оберігає

концертмейстера від технічних та стилістичних похибок, а метод імпровізації дає свободу дій.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуменюк А. І. Українські народні танці / упоряд., авт. вступ. ст. і прим. А. І. Гуменюк, ред. П. П. Вірський. Київ: Наукова думка, 1969. 610 с.
2. Захаров Р. В. Записки балетмейстера. М.: Искусство, 1976. 351 с.
3. Куценко С.В. Формування педагогічних здібностей в системі підготовки майбутнього вчителя хореографії // Мистецька освіта в Україні: Проблеми теорії та практики: зб. тез за матеріалами Всеукраїнської науково-методичної конференції семінару. 27-28 лютого 2014 року. Київ: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2014. С. 71-73.
4. Новер Ж. Ж. Письма о танце и балетах. СПб.: Лань, 2007. 384 с.

Кузнєцова О.А.

*Харківський національний педагогічний
університет імені Г.С. Сковороди*

ПОЛІХУДОЖНЬОЦЕНТРИЧНИЙ ПІДХІД ДО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗІ ШКОЛЯРАМИ

Удосконалення вітчизняної системи освіти в умовах сьогодення активізує проблему взаємної творчої співпраці, співробітництва, розробка якої спрямована на формування та розвиток інноваційного, креативного мислення підростаючого покоління. Під таким кутом зору, майбутній учитель музичного мистецтва має захоплюватися своєю професією, активізувати у вихованців інтерес до мистецької діяльності, формувати в них відповідальність, вимогливість, комунікабельність та ін. [2].

Безперечно, просвітницька робота зі школярами та методична підготовка до неї майбутніх учителів музичного мистецтва має важливе значення задля розвитку у здобувачів освіти творчих здібностей, уяви, музичної пам'яті, мислення та ін. [3, с. 95]. У зазначеному контексті поліхудожньоцентричний підхід до забезпечення просвітницької роботи майбутніх учителів музичного мистецтва зі школярами враховує їх творчу самореалізацію та містить визначені відповідно до соціального запиту мету й завдання, джерела та чинники конструювання змісту та педагогічні умови фахової підготовки вчителя музичного мистецтва [3, с. 97].

Слід підкреслити, що відповідно до поліхудожньоцентричного підходу моделювання освітнього процесу передбачає спрямованість навчання на досягнення єдності освітньої, естетичної, культурно-виховної та аксіологічної функцій музично-просвіт-

ницької діяльності. Означений підхід різниться від поліхудожнього тим, що ґрунтується на ідеї центрованості естетично-розвивальної функції мистецтва. Втім, поліхудожній підхід пов'язаний із синкретизмом (синтез, злиття), що виявляється в нероздільному злитті всіх видів художнього прояву [1]. Обраний підхід забезпечує синтез різних видів мистецтв під час організації просвітницької роботи зі школярами з метою формування їх естетичних потреб; полімистецький зміст просвітницьких заходів задля формування цілісного духовного світогляду та культурного потенціалу особистості. Цей підхід дозволяє майбутнім учителям музичного мистецтва оволодіти найбільш ефективними механізмами формування поліхудожньої компетентності здобувачів освіти.

Отже, потенційні можливості поліхудожньоцентричного підходу під час забезпечення просвітницької роботи зі школярами передбачають: вмотивованість на реалізацію просвітницьких дій з учнями; актуалізацію естетичних потреб і розвиток естетичних здібностей вихованців; позитивне емоційно-ціннісне ставлення до мистецтва; реалізацію арт-терапевтичного потенціалу просвітницького заходу та ін.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гамолін П. Поліхудожній підхід у підготовці майбутніх викладачів образотворчого мистецтва до роботи в закладах позашкільної освіти // Актуальні питання гуманітарних наук, Київ, 2020. Вип. 30 (4). С. 121–125.
2. Козир А. В. Методичні аспекти підготовки студентів інститутів мистецтв до практичної діяльності в умовах загальноосвітньої школи // Науковий часопис Нац. пед. ун-ту імені М. П. Драгоманова. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2006. Сер. № 5: Педагогічні науки: реалії та перспективи, № 2. С. 54–61.
3. Кузнецова О. А. Основні підходи до здійснення музично-просвітницької діяльності майбутнього учителя музичного мистецтва // Професіоналізм педагога. Київ, 2018. № 8. Ч. II. С. 93–101.

Кун Лінжань

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка*

ХУДОЖНІ ЦІННОСТІ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Зростання потреби у духовно-розвиненому і культурно-самодостатньому підростаючому поколінні зумовлено сучасними тенденціями не тільки в нашій державі, а й в політичному, економічному, соціокультурному житті більшості країн світу. За таких обставин, формування естетичних орієнтирів особистості, в

яких гармонійно відбиваються її духовні особливості, життєтворчі цінності, смаки, ідеали, виступають одним із шляхів становлення різнобічно розвиненої, цілісної особистості [1, с. 33-39].

Здатність людини до сприймання естетичних ознак, явищ, предметів навколишнього світу впливає на людське спілкування. Зважаючи на те, що краса є основою людських взаємних стосунків, спілкування з довершеним впливає на прояви добра. Відчуття і розуміння неповторності кожної миті та життєвих явищ пов'язані з людськими почуттями та переживаннями.

Вітчизняна система освіти містить значні можливості активізації процесу становлення й розвитку особистості, спроможної до високоморальних вчинків та духовно насичених дій. Під таким кутом зору формування естетичних почуттів, цінностей, художніх смаків і уподобань під час мистецького навчання стає одним із провідних завдань сучасної освіти [2].

Означена проблема знайшла своє відображення у здобутку таких науковців як М. Киященко, А. Козир, Л. Паньків, Г. Падалка, О. Рудницька, Т. Танько, Г. Шевченко, О. Щолокова, Ван Шанху, Шень Сяну, Чжао Веньфан, Ма Чен та ін.

Опрацювання наукових джерел засвідчує, що художні цінності вивчаються у зв'язку з художнім інтересом (О. Дем'янчук, Г. Щукіна та ін.); в контексті формування музичного сприйняття (О. Костюк, О. Ростовський та ін.); естетичної оцінки (В. Бутенко, Л. Коваль, Г. Падалка); з урахуванням естетичних проявів особистості у дійсності та мистецтві (І. Бех, І. Зязюн, А. Козир та ін.). Розвиток музично-естетичних смаків під час вокально-ансамблевої та вокально-хорової діяльності розглядають Б. Брилін, А. Болгарський, І. Дімова, О. Васильченко та ін.

Цінності відіграють важливу роль у розвитку суспільства в якості регуляторів поведінки людей, як «акумулятори» людської культури. Як відомо, мистецтво знаходиться в системі естетичних цінностей, при чому існує межа між поняттями «художня» і «естетична» цінність. Як зазначають дослідники, естетична цінність охоплює все, що задовольняє потреби особистості в насолоді прекрасним, то художня – тільки результати творчості, тобто твори мистецтва [3]. Отже, художня цінність має духовний характер, і в музичному мистецтві завдяки його виражальним можливостям це проявляється особливо яскраво.

ЛІТЕРАТУРА

1. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості. Київ: Знання України, 2004. 264 с.

2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.
3. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка. Київ: ДАКККІМ, 2008. 240 с.

Куц М.В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИМІРУ ХОРЕОГРАФІЧНОЇ ОСВІТИ УКРАЇНИ

Сучасний стан розбудови європейського освітнього простору характеризується завершенням трансформації національних систем вищої освіти більшості європейських країн на засадах єдиної європейської моделі, що визначається формулою «бакалавр-магістр-доктор»; впровадженням європейських норм здійснення навчального процесу на засадах ECTS; реалізацією діяльності європейських систем вищої освіти Рамки кваліфікацій ЄПВО (QF-EHEA), набуттям чинності Додатку до диплома про вищу освіту європейського зразка [1]. Як зауважує сучасний український науковець Сбруєва А., поняття «європейський вимір» у контексті розвитку освіти європейського регіону було введено у обіг ще у кінці 1960-х рр. XX ст.. Цільовим пріоритетом формування європейського виміру освіти було визначено формування європейської свідомості й ідентичності, позитивного іміджу Європи у її громадян та у світі в цілому. Змістову основу аналізованого поняття складала сукупність знань про історію та культуру Європи, що повинна була стати невід'ємною складовою змісту загальної шкільної освіти країн регіону. Засобом досягнення побудови мультикультурної Європи було визначено розвиток європейського виміру шкільної освіти та професійної підготовки вчителів.

Шлях України до європейського співтовариства вимагає активної модернізації вищої школи, зокрема її мистецької ланки, адже входження України до європейського простору вищої освіти зумовлює необхідність дотримання визначених міжнародною спільнотою орієнтирів та вивчення кращих освітніх практик. З метою вдосконалення вищої хореографічної освіти України сучасна дослідниця Ткаченко І. пропонує: **на європейському рівні** – активізувати співпрацю з міжнародними освітніми організаціями, європейськими мистецькими вишами та представ-

ництвами окремих країн на території України; спрямувати діяльність ЗВО у сфері хореографії на формування міжкультурних компетентностей, сприяти розвитку міжнародних зв'язків шляхом участі в програмах культурних обмінів, міжнародних танцювальних конкурсах і фестивалях; підтримувати міжнародні наукові проекти ЗВО; **на національному рівні** – виокремити такі перспективні аспекти розвитку Вищої Хореографічної Освіти (ВХО), як нормативний (розробка цілісної стратегії міжнародної діяльності, спрямованої на популяризацію бренду «Вища хореографічна освіта в Україні», що визначає напрями та засоби розвитку міжнародної діяльності в системі ВХО на національному рівні) та організаційно-педагогічний (запровадження нових моделей хореографічної підготовки з метою формування різножанрових потреб підростаючого покоління – балетмейстерської, модернової, хореологічної, евритмічної, формулювання сучасних вимог щодо фахових компетенцій майбутніх викладачів хореографії навчальними закладами спільно з роботодавцями); **на інституційному рівні** належить забезпечити інноваційний розвиток організаційно-педагогічного та навчально-методичного аспектів підготовки фахівців-хореографів, що передбачає: впровадження індивідуальних та групових форм організації освітнього процесу, зокрема творчих проектних груп, введення у вітчизняних ЗВО нових спеціальностей і спеціалізацій (танцювальна педагогіка, театр танцю, танцювальна культура, переорманс, евритмія, хореотерапія), збагачення лекційних курсів компаративними відомостями щодо європейських систем ВХО, особливостей хореографічного виховання дітей та молоді в культурно-освітніх осередках та мистецьких школах європейських країн, оновлення переліку фахових дисциплін, зокрема за рахунок курсів танцювальної дидактики, медицини танцю, контактної імпровізації, анатомії танцю, естетичної гімнастики; проведення семінарів та майстер-класів як обов'язкової складової освітнього процесу [2].

Отже, європейський освітній простір, сучасні інтеграційні процеси, розширення інформаційного простору є викликами часу для України, зокрема вищої хореографічної освіти України. Саме тому, останніми роками відбуваються модернізаційні процеси в хореографічній галузі, що неодмінно призведуть до її оновлення та збагачення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Формування європейського виміру забезпечення якості вищої освіти в контексті інтернаціоналізації освітнього простору: монографія / за заг. ред. А. А. Сбруєвої. Суми: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2019. 254 с.
2. Ткаченко І. О. Розвиток вищої хореографічної освіти в Німеччині (друга половина XX – початок XXI століття) Режим доступу: <http://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/5456>

Лі Веньлі

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

ТАНЕЦЬ ПОСТМОДЕРН: ХАРАКТЕРИСТИКА ТАНЦЮВАЛЬНОГО НАПРЯМКУ

У культурно-мистецькому просторі друга половина XX століття відзначається виникненням нових форм музично-хореографічного мистецтва. Останні стали альтернативою щодо академічного балету і представляють собою складні поєднання хореографії, музики, слова, пантоміми, кіно. Серед новостворених форм доцільно виокремити постмодерн танець (Postmodern Dance), який став масштабним і всеосяжним явищем світової культури другої половини XX – початку XXI століття.

Постмодерн танець є високим художньо-естетичним достоїнством, що дозволяє включити його в ряд шедеврів академічного мистецтва. Більш того, постмодерн танець вирізняється комунікативними функціями, яскраво вираженим консолідуючим потенціалом [2, с. 45].

Термінологічний аналіз та інтерпретація наукової думки надає підстави зауважити, що термін «постмодерн танець» увійшов у мистецько-культурну та наукову лексику на початку 1960-х років завдяки зусиллям І. Райнер. Саме Райнер запропонувала даним терміном позначати новий танцювальний стиль і течію в американській танцювальній культурі. Знаменита танцівниця, композитор, письменниця, режисер у відомому «Ні-Маніфесті» (1965 р.) в художній і частково епатажній формі сформулювала нову трактовку в хореографічному мистецтві. Вбачаємо, що І. Райнер звернулася до терміну «постмодерн» з метою репрезентації власних робіт і новаторських постановок молодих хореографів, які працювали в церкві Джадсон (Judson Memorial Church) [3, с. 170].

Нами було встановлено, що для постмодерн танцю важливими були джерела за межами танцю: в новій музиці, кінематографі, візуальному мистецтві, поезії, театрі і, особливо, в хепенінгу. Відзначимо, що хепенінг забезпечив знаходження нових формальних стратегій художнього дійства. Підкреслимо що, для постмодерн танцю притаманні стилізація, іронія, ігровий початок, цитування минулого, розмивання меж між видами мистецтв в новому танці, а також між мистецтвом і життям, нові відносини між творцем і аудиторією.

Вбачаємо за належне зауважити, що постмодерн танець характеризується складною структурою, яка включає, крім традиційних компонентів хореографічної вистави, нетипові для академічного балету і танцю модерн складові. Результати наукового пошуку засвідчують, що основними складовими, які доповнюють постмодерн танець є елементи кіно, цирку, вокальних мистецтв, боксу, художньої гімнастики, різних арт-практик. Провідними формами постмодерн танцю стали перформанс і хепенінг.

Постмодерн танець був навіяний ідеями постмодернізму. Можемо стверджувати, що танець постмодерну є відходом від модерністських виявів. Новий танець позбавлений стилістичної однорідності, відрізнявся здебільшого своїм найбільш сучасним танцювальним сентиментом. Першість займав далеко не танцювальний стиль. Танцювальна форма постмодерну була реакцією на композиційні та презентаційні обмеження попереднього покоління. Постмодерн танець віддає перевагу використанню абсолютно звичайних і повсякденних рухів і виступає за нетрадиційні методи танцювальної композиції.

Застосування загальнонаукових та конкретнонаукових методів дослідження надають підстави стверджувати, що в хореографії танцю постмодерн використовується низка нетрадиційних методів. Одним з них є техніка, вперше застосована в танці Мерсом Каннінґемом. Дана техніка ґрунтувалася на ідеї про те, що немає ніяких запропонованих рухів або серій дій. Хореографи використовували випадкові числа і рівняння або навіть кидали кубики, щоб визначити, як упорядкувати хореографічні фази, скільки танцюристів буде виступати в будь-якій заданій точці, де вони будуть стояти на сцені і де вони будуть виходити та заходити. Використовуючи техніку випадковості, танцюристи в постмодерні нерідко чули незнайому музику, під яку вони повинні

були танцювати вперше під час прем'єри свого виступу [1, с. 146].

Постмодерністські хореографи, також, часто використовували об'єктивізм відповідно до ідей Ролана Барта щодо смерті автора. Хореографи найбільше фокусувалися на створенні об'єктивної присутності. Постановки були спрощені: танцюристи носили прості костюми, музика була мінімалістичною (а в деяких випадках і зовсім була відсутня). Постановки часто відтворювалися в об'єктивному або тимчасовому, а не театральному-стильовому чи музично-абстрактному часі. Таким чином, постмодерністська хореографія прагне відобразити об'єктивне сьогодення, а не думки і ідеї самого хореографа.

ЛІТЕРАТУРА

1. Маліновський В. В. Синтез класичного та постмодерн танцю як фундамент для більшого впливу ідейної та емоційної сфери вистави на глядача. *Молодий вчений*. 2018. № 5. С. 144 – 147.
2. Чепалов О. І. Специфіка аналізу постмодерного танцю. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : щоквартальний наук. журнал. Київ, 2007. № 1. С. 42–47.
3. Rainer I. Some Retrospective Notes. *Tulane Drama Review*. 1965. Vol. 10. № 2. P. 168–178.

Лі Чень

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ОСОБЛИВОСТІ ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ШАНХАЮ

Зважаючи на історичні та культурні особливості, Шанхай на початку ХХ століття став важливим фінансовим та культурним центром Китаю. Він сприяв втіленню європейських досягнень, мистецьких відкриттів, нових ідей у суспільно-культурне життя Китаю. Це відобразилося у палітрі музичних засобів композиторської та виконавської виразності.

У процесі взаємодії китайської та західної музичних традицій хорове мистецтво почало розвиватися у напрямку – від китайської музичної традиції до формування мистецького стилю, який зумовив унікальність хорової культури Китаю в цілому [1]. Друга половина ХІХ – перша половина ХХ століття відзначається поширенням західних культурних традицій за рахунок великої кількості іноземців у Китаї. Отже, сформувався світогляд китайців, які сприймали досягнення інших країн, та адаптували їх в умовах власного соціально-культурного середовища.

Взаємодія національних традицій та іноземних надбань сприяла формуванню у публіки сприйняття нових музичних явищ. Зокрема, у цей період у Шанхаї розвивалася хорова музика європейського зразка, що було зумовлено місіонерською діяльністю християнських церков задля організації освіти у громадах Шанхаю. Втім, зважаючи на те, що християнська церква в Китаї мала обмежену кількість прихожан, багатоголосний спів дуже повільно розвивався [1].

Опанування шанхайськими виконавцями європейської хорової музики відбувалося завдяки слуханню та виконанню творів європейських композиторів, що вимагало загальної академічної компетентності. Цьому сприяло створення Шанхайської консерваторії музики у 1927 році. Студенти консерваторії набували компетенцій хорового співу та виконавського досвіду в контексті традицій європейського типу музикування. Отже, значення діяльності Шанхайської консерваторії музики у процесі професіоналізації хорової культури не викликає сумнівів.

Опрацювання наукових джерел доводить, що у 20-ті роки ХХ століття відбувався активний розвиток шанхайського хорового мистецтва, що було пов'язано з усвідомленням китайськими музикантами західноєвропейських традицій. На сучасному етапі особливу увагу привертає хоровий колектив «Rainbow Chamber» під керівництвом Джен Чензі, який отримав популяризацію завдяки інтернет-мережі. Репертуар відзначається творами європейських майстрів епохи Відродження, Барокко, Романтизму, а також класичного періоду. Твори виконуються на німецькій, англійській, французькій та ін. мовах. Цікавим є те, що на концертах використовуються реквізити та сценічні елементи музичного шоу, що сприяє взаємодії з аудиторією [2].

Таким чином, хорове мистецтво Шанхаю відзначається поєднанням китайської та європейської традицій. Крім того, соціально-культурні передумови розвитку Китаю сприяли формуванню хорової культури, яка є провідником китайських ментальних традицій та західноєвропейських нововведень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гуй Цзюньцзе. Еволюція хорової культури Шанхаю в аспекті взаємодії з традиціями європейського музичного мистецтва // Актуальні проблеми світової музичної культури. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Київ, 2020. Вип. 127. С. 137-145.
2. Чекан Ю. Інфраструктура європейського музичного життя та особливості музичних текстів нового часу // Національна ідентичність в мові і культурі : збірник наукових праць. Київ : Талком, 2017. С. 3–6.

ХОРЕОГРАФІЧНЕ МИСТЕЦТВО КИТАЮ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ

Формування хореографічної школи Китаю передбачає співвіднесення китайської та західною культур, а також баланс між теоретичною і практичною підготовкою. Це передбачає взаємозв'язок багатого китайського мистецького середовища і західного культурного осередку, що дозволяє сформувати ціннісні основи для роботи над художніми образами [1, с. 38-45].

Танець у Китаї як різноманітний вид мистецтва, що складається з багатьох сучасних і традиційних танцювальних жанрів, охоплює широкий спектр образів, – від народних танців до виступів у театрі опери та балету, а також використовується під час проведення суспільно-культурних заходів, ритуалів і церемоній. Кожна етнічна група Китаю має свої народні танці, серед яких особливою популярністю користуються танець Дракона і танець Льва.

Слід підкреслити, що історія розвитку різних форм танцю Китаю досить давня. Найбільш ранній китайський ієрогліф «танцювати» був написаний на кістках для гадання. На ньому відображено танцівника, який тримає в руках хвост биків. Деякі сучасні китайські танці, наприклад, танець з довгими рукавами, були записані в ранні періоди (на початку династії Чжоу). Найбільш важливі танці раннього періоду відзначалися ритуальністю та обрядовістю.

В Епоху шести династій на китайські танці і музику вплинула культура Центральної Азії. За цих умов мистецтво танцю досягло високого рівня під час правління династії Тан. Танці цього періоду відзначаються різноманітністю, що позначилося на їх великій кількості (більше 60 великих композицій). Пізніше мистецтво танцю втрачає свою самостійність і становиться частиною китайської опери.

Серед відомих китайських традиційних танців можна назвати танець Дракона і танець Льва, котрі виконувалися в ранніх династіях в різних формах. Слід підкреслити, що танець Льва в сучасному виконанні наближується до танцю Льва в період правління династії Тан. Втім, танці Дракона династії Хань не схожі

на сучасні форми танцю. Оскільки, китайський Дракон асоціюється з дощем, танець Дракона передбачає виконання ритуалу заклику дощу. Під час виконання сучасного танцю Дракона використовується полегшена конструкція, котрою керують за допомогою палок біля десятка чоловіків. Натомість, деякі форми Дракона можуть бути дуже довгими і керуються сотнями виконавців. Як зазначається в літературі, в Китаї налічується більше 700 різних танців Дракону.

Історія виникнення танцю Льва була описана поетом династії Тан – Бай в поемі «Західні мистецтва Лян», в якій танцівники одягнені в костюм Льва з дерев'яною головою, хвостом із шовку і мохнатим тулубом. Існують дві основні форми китайського танцю Льва: північний і південний Лев [2].

Таким чином, побут, традиції, культура китайського народу зумовили створення самобутніх танцювальних форм хореографічного мистецтва, яке характеризується неповторними зображально-виражальними, технічними засобами, що сприяє створенню сучасних шедеврів хореографії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голдрич О. С. Хореографія. Основи хореографічного мистецтва. Основи композиції танцю. Львів : Сполом, 2006. 172 с.
2. Максименко А. І. Хореографічна освіта в Китаї: традиції та сучасність // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. 2014. № 1–2 (3–4). С. 105–113.

Луцик А.В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка*

РОЗВИТОК САКСОФОННОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

Саксофон за всю історію свого існування привертав велику увагу не тільки багатьох композиторів, виконавців та слухачів, але й музикознавців та науковців. Саксофон, порівняно з іншими духовими інструментами, пройшов недовгий, але бурхливий шлях розвитку. Впродовж свого існування інструмент значно модернізувався, що вплинуло на якість звучання та його художні й технічні можливості. Саксофонне виконавство, будучи самобутнім явищем із власною стилістикою та естетикою гри, посіло вагоме місце у музичній культурі кінця XIX – XX століттях. На сучасному

етапі саксофонне мистецтво досягло кульмінаційної вершини свого розвитку, про що засвідчує надзвичайна популярність інструменту в професійно-академічній, джазовій та сучасній авангардній музиці.

Основним завданням у формуванні та розвитку саксофонного ансамблевого виконавства є не лише збереження і творчий розвиток виконавських традицій, не лише виховання професійних, всесторонньо розвинених музикантів, але й постійне вдосконалення, пошук нових форм і прийомів виконавства, відповідних духові часу, що є рушійною силою будь-якого мистецтва загалом. Зараз спостерігаємо вельми активний процес творчого вдосконалення молодих українських виконавців, і це дає змогу поставити нові завдання, сформувати національне виконавське мистецтво, гідне високого європейського рівня.

Українське саксофонне виконавське мистецтво розвивалось паралельно із європейськими та американськими школами. У 20-ті роки розповсюджується так званий Чиказький стиль, який підкорив виконавців та слухачів Америки та Європи. В Україні у цих стилях грали саксофоністи перших джаз-ансамблів: у Харкові в 1929 р. дебютував український «Теа-джаз» під керівництвом Б. Ренського; з середини ХХ ст. музика цього жанрово-стилістичного спрямування звучала під керівництвом П. Креслера, Є. Зубцева, Є. Діргунова, В. Новікова. Композитор О. Шаповал створив п'єсу для саксофона «Кобзарська дума», в якій поєднав музичний етнос із індивідуальним творчим стилем. Але за радянських часів саксофон довгий час був під забороною (до 1953 р.), тому активне розповсюдження мистецтва гри на цьому інструменті починається в останні десятиліття ХХ ст.

Так, початок становлення традиції українського саксофону великою мірою був залежний від пануючих тенденцій в СРСР. Визнання модної джазової саксофонної музики суто розважальної та ставлення до нього як до чужорідного явища призвело до переважно негативної реакції радянських слухачів того часу. В наслідок цього була відсутня міцна система професійного зростання майбутніх музикантів. Проте поступове підвищення інтересу до саксофона у 1960-х роках, перш за все як до інструмента академічно-класичної традиції, привели до потреби у кваліфікованих музикантах-викладачах та поступового розвитку системи професійної освіти майбутніх виконавців-саксофоністів. Наприкінці ХХ століття мистецтво українського саксофонного

виконавства остаточно сформувалось як самостійна культурна сфера. Активна діяльність саксофоністів-виконавців у різноманітних конкурсах та фестивалях, які проходили у державних концертних організаціях та філармоніях України вказує на визнання високого рівня саксофонного мистецтва.

Ідеї і концепції українського саксофонного мистецтва охоплюють різноманітні стильові напрями та жанри: авангард і народний фольклор, старовинна музика, сучасна популярної музика та експериментальна. На сучасному етапі основним розгалуженням вітчизняного саксофонного мистецтва є джаз та класична академічна школа, до яких приєднався ще, так званий, «естрадний саксофон». Основи цього напрямку були закладені джазовою традицією, а вирішальну роль у його затвердженні відіграли записи і виступи західноєвропейських і американських музикантів на теренах України.

Сучасна школа саксофонного академічного напрямку – це достойний та яскравий продовжувач традицій які були зароджені музикантами минулого, яка на сьогодні посідає чільне місце серед провідних виконавських шкіл зарубіжжя. Даний факт підтверджується перемогами на всеукраїнських та міжнародних фестивалях-конкурсах українськими музикантами та студентами спеціалізованих навчальних закладів України. Школа саксофонного виконавства в Україні поєднала в собі класичне та джазове мистецтво. В останні десятиліття в процесі розвитку саксофонної школи країни зростає роль джаз-клубів, а також активно зростає тенденція до використання у саксофонному мистецтві фольклорної традиції за для створення оригінальних творів. Провідними українськими школами саксофона кінця ХХ – початку ХХІ століття є: київська на чолі з Ю. Василевичем, одеська на чолі з М. Крупеем, харківська, яку очолює Є. Козеняшев, львівська на чолі з А. Бондарчуком і М. Мар'яшем та полтавська на чолі з Яковом Годфрідом та Олегом Шеременко. Представниками цих осередків був узагальнений та примножений досвід світових шкіл саксофонного мистецтва, завдяки ним здобули розвитку вітчизняна саксофонна педагогіка та виконавство, формується новий репертуар, призначений як для солістів, так і для різноманітних ансамблів та оркестрів різних складів.

На сьогодні в Україні саксофон є популярним інструментом в академічному та естрадному виконавстві, а також навчальному середовищі. Ряд питань щодо історії, теорії та художньо-технічних

можливостей саксофонного виконавського мистецтва розглядається у вітчизняних та зарубіжних музикознавчих працях. Історичні тенденції розвитку інструмента у оркестровому мистецтві розглядаються у дослідженнях В. Авілова, О. Апатського, І. Бутмана, Ю. Воронцова, С. Левіна, А. Понькіної, Ю. Усова та інших. Особливості академічного та джазового мистецтва гри на саксофоні та його роль у ансамблі розкриваються в роботах М. Крупця. Тенденції становлення та розвитку українських шкіл саксофонного виконавства висвітлюються у працях, Д. Зотова, О. Маркова.

На сьогодні в Україні продовжується підйом саксофонного мистецтва, на що вказує зростання числа як різноманітних фестивалів та конкурсів, так і учасників. Проте, ця ланка є маловідомою, залишаючись у вузькому колі шанувальників даного музичного спрямування. Це пов'язано з майже повною відсутністю обговорення та висвітлення культурних подій, джазових музичних фестивалів та діяльності джаз-бендів на теле- та радіоканалах українських ЗМІ.

Лю Дачуань

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

МУЗИЧНИЙ СМАК ЯК ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНА ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧА ПРОБЛЕМА

Безперечно, формування естетичних уподобань, художніх потреб, усвідомленого сприйняття мистецьких творів здійснюється саме через процеси смакового сприйняття. У роботах дослідників констатується необхідність цілеспрямованої роботи щодо формування музично-естетичних смаків [1: 2; 3].

Доцільно наголосити на тому, що протягом багатьох років проблема формування естетичних смаків молодого покоління знаходилася у центрі уваги. Вона стала предметом наукового пошуку М. Драгоманова, І. Огієнка, С. Русової та ін.

На сучасному етапі розвитку освіти питаннями естетичного виховання і формування музично-естетичних потреб опікуються такі науковці, як В. Андрущенко, І. Зязюн, Л. Коваль, Г. Шевченко та ін. В роботах В. Дряпки, О. Лобової, О. Рудницької, Г. Падалки, О. Олексюк розглядається проблема музично-естетичного

виховання дітей та молоді. Особливу увагу дослідники приділяють висвітленню музично-творчого розвитку особистості у контексті формування естетичного ставлення до мистецьких явищ.

Опрацювання наукових джерел дає можливість узагальнити, що музичний смак є набутою духовною рисою, а не вродженою. Він розвивається в процесі залучення особистості до мистецтва та культурної діяльності. Крім того, велику роль в цьому процесі набуває музично-естетичний ідеал, який відображає духовні орієнтири особистості в середовищі музичного мистецтва.

У нашому дослідженні важливу роль має позиція Г. Падалки щодо розуміння художньо-естетичного смаку як системи почуттєво-раціональних схильностей особистості, що відбуваються на основі соціально детермінованих уявлень кожного індивіда про прекрасне і спонукають його до активної, відповідної ідеалу мистецької діяльності [3]. Отже, між естетичним смаком і ідеалом існує тісний взаємозв'язок. Адже, смак виникає як реакція на відповідність художнього явища уявленням особистості про прекрасне.

Таким чином, у сучасній теорії та практиці поняття «музичний смак» висвітлюється як різновид художнього смаку й розуміється як здатність оцінювати прекрасне в музичному мистецтві [2]. Серед основних елементів музичного смаку науковці вирізняють такі як: розвиненість музичного сприймання; музична обізнаність; наявність інтересів; розвиток художньої комунікації [2]. Отже, формування музичного смаку розглядається як активізація самостійного визначення особистості художніх переваг музичного матеріалу, спонукання до виявлення власної естетичної позиції, актуалізація здатності до засвоєння та інтерпретації музичної інформації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зязюн І. А. Безсвідоме і творча інтуїція // Професійна освіта: педагогіка і психологія. Ченстохов: Вид-во Вищої Педагогічної школи, 2003. С. 121-137.
2. Олексюк О. М., Ткач М. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості. К.: Знання України, 2004. 264 с.
3. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

ЕТНОНАЦІОНАЛЬНЕ МИСЛЕННЯ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

Своєчасність даної тематики спричинено особливостями сучасного сьогодення, якому притаманне збільшення ролі вищої музичної освіти, що займає провідне місце у процесах набуття культурного досвіду кожної розвиненої країни світу. Ефективність взаємодії між соціальними надбаннями країни та культурно-освітніми традиціями вимагає дбайливого ставлення до них за умов формування у здобувачів освіти спроможності цілісного сприймання навколишнього світу, а також етнонаціонального мислення.

Такі процеси передбачають врахування етнокультурних особливостей під час підготовки фахівців музичного мистецтва, що забезпечується, зокрема об'єктивним зв'язком особистості з культурою як системою цінностей. Дані характеристики підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва охоплюють соціокультурну та етнонаціональну відповідність досліджуваного процесу.

Важливі орієнтири підготовки фахівців музичного мистецтва досліджуються в роботах А. Козир, О. Михайліченка, О. Олексюк, Г. Падалки, А. Растригіної, О. Ребрової, В. Федоришина та ін. Цей доробок свідчить про те, що в теорії та практиці мистецької освіти існують вагомі надбання щодо підготовки фахівців музичного мистецтва.

Вважаємо за доцільне звернути увагу на те, що провідною ідеєю формування етнонаціонального мислення є врахування і стабілізація міжнаціональних відносин і етнічних особливостей, а також інтересів кожного народу, реалізація міжетнічного діалогу. Адже, особистість виступає не тільки носієм знаннєвого доробку у сфері етнокультури і під час міжетнічної взаємодії, але й активно ними користується.

Як підкреслюють науковці, етнонаціональне мислення вбирає в себе готовність особистості до взаєморозуміння і взаємодії, що ґрунтуються на знаннях і досвіді, отриманих у соціальному середовищі. Усвідомлення власної приналежності до певного етносу і знання та розуміння його культури, а також відношення до інших етнічних спільнот створює єдиний процес та складає

сутність етнонаціонального мислення [2].

У зазначеному аспекті етнонаціональний контекст підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва передбачає нівелювання суперечності між освітніми потребами студентів і вимогами суспільства, а також соціальними умовами, що змінюються. Такий підхід спрямовує навчальний процес на залучення адаптивних важелів, що уможлиблювали б реалізацію нових культурологічних аспектів [1].

Безперечно, усвідомлення приналежності особистості до певної національності має вирішальну роль як для української, китайської та інших культур, так і всієї загальної культури людства. У такому аспекті національна приналежність є «потребою душі» задля розвитку особистості.

Отже, формування етнонаціонального мислення під час підготовки фахівців є однією зі складових нової парадигми освіти. Адже, врахування розвиваючих можливостей народної музичної культури сприяє формуванню етнонаціонального мислення студентів та ретрансляції підростаючому поколінню кращих її зразків.

ЛІТЕРАТУРА

1. Козир А. В. Етнокультурний контекст підготовки майбутніх учителів музики та хореографії // Гуманізація навчально-виховного процесу. Київ, 2018. №1 (87). С. 39-46.
2. Процюк В. О. Культурологічні аспекти підготовки майбутнього вчителя музики // Актуальні питання гуманітарних наук: збірник наукових праць. Київ, 2016. Вип. 15. Книга 1. С. 365-372.

Марченко О.В.

Комунальний заклад Сумської обласної ради
«Лебединський педагогічний фаховий
коледж імені А.С. Макаренка»

КРЕАТИВНІСТЬ ЯК СКЛАДОВА КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕДЖАХ

Одним з найважливіших питань науковців є вирішення проблем модернізації професійно-педагогічної освіти, зумовлене орієнтацією на нові стандарти якості, відповідно необхідності докорінних змін у підготовці фахівців у закладах передвищої освіти, оновлення її змісту, запровадження інноваційних моделей організації педагогічного процесу, технологій та методів

навчальної діяльності студентів.

Формування комплексу навчальних компетентностей здобувачів освіти визначено у таких державних документах, як Закон України «Про вищу освіту» (2014) [1], Закон України «Про освіту» (2017) [2], Концепція «Нової української школи» (2016) [3], Національна стратегія розвитку освіти в Україні на період до 2021 року (2013) [4] та інших.

Фахова підготовка у закладах передвищої освіти високо-професійного вчителя музичного мистецтва, – носія та провідника культурного надбання, просвітителя й наставника, здатного духовно збагатити молодь, є одним із пріоритетних завдань національного культурно-мистецького відродження. Інноваційні підходи до організації системи шкільної освіти в умовах Нової української школи обумовлюють оновлені вимоги до діяльності вчителя та рівня його фахової компетентності. Йдеться про професійну компетентність педагога, яка є складним структурованим утворенням з відповідним рівнем взаємозалежності її складових. Ці аспекти висвітлені в системних дослідженнях Н. Бібик, І. Зязюна, С. Лісової, В. Лозової, О. Овчарук, О. Пошетун, О. Савченко та інших.

Неможливо переоцінити значення компетентнісного підходу до підготовки майбутнього вчителя музики, оскільки будь-яка мистецька галузь з позиції гуманітарної освіти передбачає наявність досконалої особистісної зорієнтованості сприйняття та трактування творів мистецтва. У працях науковців Д. Балдинюка, Е. Валіт, О. Горбенко, С. Горбенка, Л. Масол, М. Михаськової, Н. Мурованої, А. Орлова, Г. Падалки, Л. Пастушенко, Т. Пляченко, І. Полубояриної, Є. Проворової, Л. Пушкар, А. Растригіної, Н. Сегеди, О. Щолокової та інших, значна увага приділяється питанням використання компетентнісного підходу до підготовки майбутніх педагогів-музикантів.

Проблема розвитку креативної компетентності майбутніх фахівців мистецького спрямування постає важливою умовою їхньої подальшої ефективної професійної педагогічної діяльності. Слушною є думка С. Максименко, що описує креативність як здатність до творчості, спроможність генерувати незвичні ідеї, відходити від традиційних схем, швидко розв'язувати проблемні ситуації [6]. Власну думку висловлює О. Дунаєва, яка вважає, що креативність – це здатність особистості сприйняти проблему й, використовуючи найкращі для цього можливості, створити новий, оригінальний продукт соціальної важливості [5, с. 6].

У дисертаційному дослідженні Твердохліб Наталії Валеріївни «Розвиток креативності майбутніх учителів музичного мистецтва в педагогічних коледжах» [7] креативність майбутніх вчителів музичного мистецтва розглядається як інтегральна особистісно-професійна якість, що полягає у здатності до педагогічної творчості у викладанні музичного мистецтва; оригінального вирішення педагогічних проблем з урахуванням специфіки викладання предмету; активного використання інноваційних технологій навчання на основі своєрідності професійної діяльності учителя музичного мистецтва (власний акомпанемент до мелодії, імпровізація, створення обробки, здійснення художньо-педагогічного аналізу музичних творів тощо).

На основі визначення сутності основного поняття науковець виокремлює його **структурні компоненти**:

- *мотиваційний компонент креативності* – як бажання студента оволодіти музичними дисциплінами, здійснити музично-педагогічну мету; прагнення створювати музику та розвивати креативність у педагогічній сфері;
- *інтелектуальний компонент* – як сукупність набутих знань із комплексу навчальних дисциплін (сольфеджіо, теорії музики, основного музичного інструменту, педагогіки, психології, методики музичного виховання, теорії та історії музики та ін.);
- *творчий компонент* – як прагнення студентів до реалізації креативності у різних видах музично-творчої та педагогічної діяльності.

У відповідності до компонентів Твердохліб Н. В. визначає **критерії сформованості** рівнів креативності майбутніх учителів музичного мистецтва:

- *мотиваційно-ціннісний критерій* – визначає рівень сформованості мотивів і цілей майбутньої професійної діяльності (прояв зацікавленості в творчій діяльності та здатність до смислового оцінювання власних музично-художніх дій: слухання-виконавство-творення);
- *когнітивно-інтелектуальний критерій* – визначає рівень професійних знань та умінь здійснювати пошук і обробку отриманого результату матеріалу, інформації, нової ідеї;
- *креативно-діяльнісний* – полягає у доборі оптимальних підходів, що сприяють інтенсифікації процесу самовизначення, самовдосконалення особистісної потреби в

опануванні необхідними знаннями, уміннями, навичками музично-творчої діяльності.

Педагогічна креативність майбутніх учителів музичного мистецтва у педагогічних коледжах формується як сукупність набутих знань зі спеціальних навчальних дисциплін (сольфеджіо, теорія музики, основний музичний інструмент, методика музичного виховання та історія музики). У забезпеченні розвитку креативності майбутніх фахівців доцільним є використання таких засобів навчання: пояснення викладача, використання посібників, інтернет-ресурсів; наочності відеокomp'ютерної техніки (для вивчення написання нот на комп'ютері). Комплексне опанування фахової підготовки є необхідною базою для осмислення художніх образів музичних творів; активність, бажання студента ретельно виконувати заданий репертуар, дії якого спрямовані на реалізацію отриманих знань, вирішення нестандартних ситуацій, бажання слухати музику та розвивати виконавські можливості; бажання студентів до креативності у різних видах музично-творчої діяльності.

Освітній процес в умовах сучасних закладів дошкільної та загальної середньої освіти мають здійснювати професійно-компетентні педагоги-організатори музичної діяльності та вчителі музичного мистецтва. Майбутні фахівці повинні не тільки застосовувати на практиці знання, вміння та навички, а й приймати оригінальні й нестандартні рішення, креативні підходи до розв'язання нешаблонних педагогічних ситуацій, що виникають у професійній педагогічній діяльності. Тільки креативний педагогічний працівник може бути куратором і модератором креативної особистості учня. Компетентність педагога – це складна система взаємопов'язаних та взаємообумовлених складових, що має бути основою для визначення рівня професійної кваліфікації та стимулом до зростання професіоналізму, творчого потенціалу і розвитку фахових якостей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України «Про вищу освіту». URL : <http://zakon2.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>
2. Закон України «Про освіту». URL : <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/1060-12>
3. Концепція «Нова українська школа» (оновлено 3.04.2017 р.). URL : <http://mon.gov.ua/activity/education/zagalna-serednya/ua-sch-2016/>.
4. Національна стратегія розвитку освіти в Україні на 2012-2021 роки. URL : http://www.meduniv.lviv.ua/files/info/nats_strategia.pdf

5. Дунаєва О. М. Формування педагогічної креативності майбутніх учителів у процесі професійної підготовки: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Вінниця, 2008. 20 с.
6. Загальна психологія / С. Д. Максименко та ін. ; за заг. ред. С. Д. Максименка. Київ: Форум, 2000. 256 с.
7. Твердохліб Н. В. Розвиток креативності майбутніх учителів музичного мистецтва в педагогічних коледжах: автореф. дис. ... канд. пед. наук. Вінниця, 2018. 22 с.

Мирошниченко А.Я.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

ЕТАПИ СТВОРЕННЯ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ОБРАЗУ

Хореографічний образ – найскладніший сплав внутрішніх та зовнішніх характеристик людської особистості. У танцювальному мистецтві означені риси мають бути розкриті засобами хореографії. Постановник використовує для того і малюнок танцю, і танцювальну мову – пластику людського тіла, міміку та драматургічний розвиток образу, а головне – музику [1].

Специфіка образу в хореографічному мистецтві полягає у танцювальному та пластичному розвитку. Мислення образами самих танців є єдиним способом розкриття та втілення характерів. Змістовність хореографічного образу тісно пов'язана зі змістом всього драматургічного задуму танцю, який у процесі створення збагачується музичними, пластичними та мальовничими характеристиками. Разом з вищевикладеними характеристиками танець постає у новій єдності музики, пластики, драматургії, пантоміми.

Аналізуючи теоретичні аспекти хореографічного образу вважаємо за належне розглянути етапи, які доцільно включати під час створення хореографічного образу. Так, на основі порівняльно-зіставного аналізу ми виокремлюємо шість етапів, зокрема:

- вибір засобів виразності – це завжди процес створення та пошук зовнішньої форми, особистості персонажа, де народжується його хореографія як пластичний вираз внутрішнього життя його характеру, темпераменту, манери мислити, що диктують логіку поведінки образу. Виразність показу має особливо велике значення. Майстерність виконавця багато в чому сприяє виявленню задуму балетмейстера;

- способи комбінування хореографічного образу – контрастність ліній дії щодо принципу посилення або уповільнення руху, проявляється у поєднанні мізансцен та окремих танцювальних фрагментів. Стрімкий напір кульмінаційних рухів готується м'якою пружною силою, граціозністю попередніх танцювальних фраз, для більшого прояву контрастності;
- пошук композиційного рішення – організувати формальну структуру, формально емоційну характеристику сюжету;
- пошук єдиного стилю – це одне із найскладніших завдань. Сучасні уявлення про стиль, широкі та багатосторонні. Хореографічний твір має включати стиль. Водночас, зміст та матеріал становлять єдине ціле;
- використання різних художніх та балетмейстерських прийомів – організація метроритмічної частини танцю та музики. У момент кульмінації – підкреслена гострота та розмах рухів, темповий та ритмічний динамізм у поєднанні зі стрімкістю, просторовим переміщенням;
- поєднання елементів хореографічної форми, які допомагають не тільки створити образ, але й розкрити зміст – застосування пантоміми, образотворчі засоби, реквізит тощо [4].

Хореографічний образ є цілісною передачею та вираженням на сценічному майданчику думок, почуттів, емоцій, характеру тощо. Танець, котрий насичений образним змістом завжди фундаментальний. Він правдиво висловлює почуття, певну ідею. У хореографічному мистецтві ми виокремлюємо такі образи, як: героїчний, ліричний, комедійний, трагічний, драматичний, гротесковий [3].

ЛІТЕРАТУРА

1. Бойко О. Хореографічний образ як втілення національно-художнього мислення. *Наука і освіта* : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. Дніпропетровськ, 2005. С. 18–19.
2. Салій В. Сутність художнього образу та особливості його прояву в музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич: Посвіт, 2013. № 5. С. 126–133.
3. Семенова Н. Особливості втілення видатними українськими балеринами хореографічних образів національних балетних вистав XX ст.
4. *Культура України*, 2012. Вип. 39. URL: https://ic.ac.kharkov.ua/nauk_rob/nauk_vid/rio_old_2017/ku/kultura39/26.pdf.

ПРОБЛЕМИ НАВЧАННЯ ДЖАЗОВОЇ ІМПРОВІЗАЦІЇ ПІДЛІТКІВ У ПОЗАШКІЛЬНИХ ЗАКЛАДАХ

В умовах інтеграції національної системи освіти до європейського освітнього простору особливого значення набуває проблема формування готовності майбутнього фахівця до інноваційної, творчої діяльності в контексті нових тенденцій сучасного цивілізованого світу. У галузі мистецької освіти одним із важливих напрямків є створення належних умов для формування освіченої, творчої особистості, здатної до саморозвитку та самовдосконалення.

Сьогодні у позашкільних закладах створюються сприятливі умови для формування системи компетентностей у галузі музичного мистецтва, зокрема, розвитку творчого потенціалу учнів, різносторонніх і глибоких методичних знань і навичок, виконавської майстерності, вмінь імпровізації та композиції.

Вивчення джазової музики, як найбільш комунікативного виду музичного мистецтва, містить в собі необхідні передумови для вирішення цілісного комплексу загальнопедагогічних і музично-педагогічних завдань. Практично всі виражальні засоби джазу мають високий ступінь творчого та емоційного впливу на учнів.

У світовому музичному мистецтві джаз представляє одне з найзначніших і самотніх явищ ХХ ст. – поч. ХХІ ст. Джазове мистецтво – це невід’ємна частина сучасної музичної культури. Цей вид сучасного мистецтва сформувався в складну систему з різними напрямками, течіями, стилями, комплексом оригінальних виразних засобів. Важливим компонентом джазового мистецтва є імпровізація. У розмаїтті джазових стилів імпровізація завжди лишається одним із важливих елементів, поєднуючи у собі спонтанність та підготовленість. Джазова імпровізація як метод творчості отримує надзвичайно різноманітні форми втілення.

Гармонія в джазовій імпровізації займає одне із важливих місць. Важливо ознайомитися з типовою акординою, принципами альтерації, прийомами гармонічного варіювання. В процесі навчання потрібно звертатися до типових гармонічних схем (стандартів) та використовувати стандартні джазові форми: класичний блюз та форма ААВА.

Застосування тематичного принципу розвитку в джазовій імпровізації також є дуже важливим. Основою тематичної імпровізації є спосіб орнаментального варіювання. Видозміна відбувається за допомогою різноманітних прийомів, а саме поступовим введенням звуків, що оспівуються, мелодичних зворотів, секвенцій, гамоподібних пасажів, парафразного та лінійного принципів.

Важливим аспектом в навчанні джазовій імпровізації є опанування метро-ритмічними особливостями. Ритм у джазовому музикуванні відіграє величезну роль. Синкопування є універсальним ритмічним засобом. Ознайомлення з такими типами джазової метро-ритміки як оф-біт та свінг допоможуть учням у побудові джазової імпровізації.

Включення практичних вправ у процесі формування вмінь джазової імпровізації дозволить учням підліткового віку засвоїти теоретичні знання з джазової імпровізації у процесі інструментально-виконавської підготовки.

Оволодіння мистецтвом джазової імпровізації передбачає творчу, наполегливу роботу викладача та учня, що виражається у творчій взаємодії. У цьому двосторонньому процесі ефективність навчання залежить від професіоналізму викладача, музичних здібностей учня та їх особистісного контакту. Не менш важливим у навчанні джазової імпровізації є урахування індивідуально-особистісних характеристик підлітків.

На думку В. Дряпки навчання джазовому музикуванню додає універсальності змісту навчання, що містить не абсолютизацію джазу (як інновації), а органічний синтез, доповнення, поліфункціональність і комплексність. Вчений вважає, що навчання джазовому музикуванню повинно увійти складовою частиною до цілісного процесу музично-виконавської підготовки. Джазове музикування як жанр, як визначений комплекс умінь і навичок не повинен протиставлятися традиційним формам навчальної роботи, а знаходитися у тісному зв'язку [1, с.14].

Отже, навчання джазової імпровізації учнів підліткового віку сприятиме формуванню інструментальної компетентності, розвитку творчого потенціалу особистості, глибшому засвоєнню та застосуванню набутих знань, формуванню і вдосконаленню умінь та навичок, активізації музичних здібностей, розвитку музичного мислення, фантазії та уяви.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дряпіка В. І. Розвиваюче навчання і поліфункціональна підготовка педагога-музиканта засобами джазового виконавства. *Наукові записки*. Серія: Психолого-педагогічні науки. Ніжин: Видавництво НДПУ імені М. Гоголя, 2002. №1. С. 12–14.
2. Павленко О. М. Джазова імпровізація в системі інструментально-виконавської підготовки: методичні рекомендації. Ніжин: НДУ імені М. Гоголя, 2013. 35 с.

Одинцова В.В.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка*

ОСОБЛИВОСТІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «БЕЛТІНГУ» В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Вокальне мистецтво першої чверті ХХІ століття в галузі естрадної музики має досить широкий спектр технік, серед яких «Белтінг» є найбільш виразним, яскравим та потужним прийомом. Йому присвятили значну частину своєї професійної діяльності сучасні вітчизняні та іноземні педагоги-вокалісти: У. Голіней, Ш. Портер, Х. Агілера, Фр. Менінг, Б. Макферін, Б. Толоф, Т. Келлі, О. Стройцева, М. Соловей та інші.

Техніка вокального белтінгу дозволяє співаку виконувати високі ноти, використовуючи носовий та головний резонатори, при розслабленому стані голосових зв'язок.

Важливою умовою успішної вокальної інтерпретації белтінгу є професійне уміння вокаліста володіти своєю діафрагмою, яка слугує опорою для гучного, потужного і якісного «белтінгового звучання». Для будь-якого співака, який прагне досконало керувати вокальним апаратом та досягати успішної вокальної діяльності, техніка роботи з діафрагмою повинна стати обов'язковим і систематичним блоком репетиційної роботи [3].

Часто виконавці, особливо співаки-початківці, не надають особливого значення тренуванням своєї діафрагми, що суттєво знижує рівень їх майстерності. Техніка роботи з нею включає в себе два основних принципи: імпульсу та затримки.

Діафрагма, як і голосові зв'язки, є важливим еластичним м'язом у роботі вокаліста. Вона відділяє грудну клітку людини від черевної порожнини і бере на себе основне навантаження у процесі опори дихання, полегшуючи роботу зв'язок та знімаючи з них зайве навантаження. При цьому формується звук, що має

голосніше звучання та яскравий, насичений тембр [4].

Механізм її роботи полягає в тому, що під час штучного тиску на діафрагму (імпульсу) вона, в свою чергу тисне на легені, що виштовхують повітря значно інтенсивніше та змушують голосові зв'язки коливатися швидше і сильніше у розслабленому стані. Створити відчутний імпульс для активації діафрагми можна шляхом покашлювання або промовляння чітких складів: «Ха-ха-ха» [4].

Проте, не менш важливим у техніці роботи з діафрагмою є уміння її затримувати. Тому особливу увагу вокалісти звертають саме на вдосконалення власного діафрагмального тону. Педагог О. Стройцева на репетиціях рекомендує застосовувати вправу «Тона», яка спрямована на тривале затримання діафрагми виконавця в тонусі [4].

Її сутність полягає в тому, що вокаліст обирає будь-який зручний для себе звуковий склад, наприклад «ма» і співає його з коротким приголосним, розтягуючи при цьому голосний. При цьому саме на голосний звук він вмикає діафрагму. Таким чином, формується звук, який за слуховими відчуттями є більш насичений обертонами тембру голосу. Важливою умовою правильного виконання даної вправи є контроль своїх тілесних відчуттів, оскільки досить легко втратити діафрагмальний тонус із більш глибоким звуком, перейшовши на спів із затиском голосових зв'язок, що має напружене і форсоване звучання [4].

Ефективною вправою для відчуття діафрагми і усвідомлення механізму її дії є відтворення звуку дзижчання мухи. Імітуючи звук літаючої комахи, вокаліст повинен спочатку рівномірно інтерпретувати дзижчання, а потім, не перериваючи звук, підключити імпульс діафрагми і деякий час тримати її в тонусі. Дана вправа, у порівнянні з попередньою, буде більш ефективною для співаків-початківців та дітей. Вона простіше і доступніше дає можливість виконавцю зрозуміти принцип роботи своєї діафрагми і силу такого звуку [4].

Не менш важливим у техніці белтінгу є уміння роботи з власними резонаторами: головним та носовим. Механізм белтінгового звучання передбачає два етапи: приведення діафрагми в тонус і її затримка, а також свідоме спрямування звукового потоку. Це означає, що до початку співу вокаліст повинен визначитися куди «посилати» звук. Для цього співаку необхідно відчути своє м'яке піднебіння (іншими словами вокальний купол), знайти

проміжок в ротовій порожнині за передніми зубами, який ще має назву тверде піднебіння і спрямувати звук вперед. Деякі педагоги рекомендують спочатку, використовуючи дану техніку, промовляти слова-вигуки «Агов» чи «Егей», які матимуть округле звучання. Після такої вимови, зрозумівши особливості і черговість етапів включення вокального апарату в процес відтворення белтінгу, вокаліст може приступати до співу. Важливою умовою даного прийому є комфортні відчуття в зв'язках, які не повинні мати зайвого тиску. Оскільки часто співаки мають помилкові уявлення про техніку і занадто напружують голосові зв'язки в момент співу, не приводячи в тонус діафрагму, у процесі вокальної діяльності виникають ситуації травматизму [3].

За правилами охорони голосу співаків при перших симптомах втоми зв'язок, появи сипу в звучанні чи зривів, вокалісту необхідно терміново припинити репетицію. Даний прийом характерний тим, що він має свої ризики і наслідки під час помилкового інтерпретування белтінгу. Саме тому дослідження механізмів його роботи досі не втратило своєї актуальності та доцільності.

Таким чином, не зважаючи на ефектність «Белтінгу» як вокальної техніки, її силу, виразність і яскравість звучання, вона має й негативні особливості, що можуть вплинути на роботу вокаліста в галузі естрадної музики. Белтінг потребує від виконавця свідомого і досконалого володіння власним вокальним апаратом, тому співакам-початківцям слід обережно і поступово здійснювати знайомство із даною технікою.

ЛІТЕРАТУРА

1. Поляков А. Методика преподавания эстрадного пения. Москва: Согласие, 2015. 249 с.
2. Сайбель В. Особенности жанра эстрадного вокала. Москва, 2019. 15 с.
3. Стройцева О. Belting. Как петь высокие ноты без надрыва. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=rLgCxEADcg0&t=268s> (дата звернення: 29.04.2022).
4. Стройцева О. Как петь громко не напрягая связки. Диафрагма. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bdklfrckM8> (дата звернення: 29.04.2022).
5. Фоломеева Н.А. Особенности різних методик голосоутворення та вокальних прийомів, які використовуються в процесі фахової підготовки у ННІ культури і мистецтв. *Архівариус*. Київ, 2016. № 9 (13). С. 44–50.
6. Andrew R. White. Belting As An Academic Discipline. URL : http://www.vocapedia.info/_Library/JOS_files_Vocapedia/Belting.pdf. (дата звернення: 08.03.2022).
7. Christin Bonin. Belt Voice Training – Singing with a Belting Voice. July 2009. URL : https://www.researchgate.net/publication/338774612_Belt_Voice_Training_-_Singing_with_a_Belting_Voice . (дата звернення: 08.03.2022).

ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКО-ПІЗНАВАЛЬНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ШКОЛЯРІВ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНА ФУНКЦІЯ

Дослідження теоретичних та практичних основ здійснення процесу формування мистецько-пізнавальної компетентності молодших школярів передбачає орієнтацію навчальної діяльності на розвиток загальної та художньої культури учнів [3]. Адже забезпечення культурологічної функції під час сприймання та відтворення мистецьких образів має велике значення.

За таких обставин, залучення здобувачів освіти до різних видів мистецтва, усвідомлення ними різноманітних художніх образів впливає на художньо-виражальну сутність музичного мистецтва. Особливо гостро постає питання про встановлення зв'язків між різними видами мистецтва. Як зазначають науковці, впровадження культурологічної функції здійснюється з урахуванням, по-перше, історичних законів розвитку мистецтва; по-друге, художньої стилістики; по-третє, виражальної сутності мистецтва на засадах культурології [3, с.14].

Залучення здобувачів освіти до цілісно-образного пізнання світу відбувається не тільки на основі засвоєння емоційно-художнього досвіду, але й під час формування особистої позиції щодо оцінювання мистецької діяльності митців. Завдяки художньому образу, що цілісно відтворює життєві процеси в єдності раціонального й емоційного, сприймаються явища не тільки на рівні пізнання, але й на рівні емоційних переживань.

Опрацювання наукових джерел свідчить про те, що основними орієнтирами культурологічної функції в процесі формування мистецько-пізнавальної компетентності є: забезпечення комплексу художніх, пізнавальних, організаційних заходів щодо усвідомлення здобувачами освіти мистецьких явищ; формування мистецьких інтересів та зацікавленості музичною діяльністю; опанування музичних творів в контексті суспільних явищ, історичних відомостей, змісту національної культури; розвиток духовної культури, почуття патріотизму, вірності традиціям свого народу задля засвоєння його кращих досягнень [2, с.120-125].

Упровадження культурологічної функції на заняттях з мистецтва дає можливість стверджувати про його зорієнтованість

на усвідомлення учнями як соціокультурного явища [1, с. 85-87]. Це впливає на з'ясування змісту музичних творів під час процесів пізнання стосовно задуму автора, виявлення стильових рис мистецької творчості та ін. Реалізація означеної функції сприяє широкому ознайомленню школярів зі світом мистецтва. Відбувається пізнання його різних видів, художніх напрямів, розширення мистецького досвіду.

Таким чином, матеріал публікації дає можливість констатувати, що пріоритетність розробки обраної проблеми в контексті реалізації культурологічної функції має ефективно вплинути на формування мистецько-пізнавальної компетентності здобувачів освіти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бібік Н. М., Ващенко Л. С., Локшина О. І., Овчарук О. В. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / за заг. ред О. В. Овчарук. Київ: «К.І.С.», 2005. 148 с.
2. Масол Л.М. Методика навчання мистецтва у початковій школі: посібник для вчителів. Харків: Веста, Вид-во «Ранок», 2006. 256 с.
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

Пахомов Ю.М.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка*

ПОЧАТКОВА МИСТЕЦЬКА ОСВІТА У КЛАСІ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Навчання гри на музичних інструментах залучає до світу музики підростаюче покоління, емоційно розвиває учнів, формує ціннісні орієнтації, потреби у творчій самореалізації на рівні оволодіння ними тим чи іншим музичним інструментом. Протягом навчання відбувається накопичення певного об'єму музичних знань, умінь і практичних виконавських навичок, формується здатність керуватися набутими знаннями в процесі самостійної діяльності.

Викладання гри на духових інструментах у школі, де я працюю, відбувається з подальшим залученням учнів до колективного музикування у складі оркестру духових інструментів. Для поповнення складу колективу постійно треба готувати нових учнів, тому регулярно проводиться їх набір. Окрім наявності основних музичних здібностей кандидати на навчання мають відповідати ще й деяким особливим вимогам – відсутність дефектів у будові зубів та губ. А. В. Гладких дає такі поради з цього приводу: «Для

правильного вибору кандидата для гри на інструменті педагог повинен уважно проаналізувати індивідуальні особливості учня, його анатомо-фізичні дані: форму і будову губ, будову зубів і щелеп, форму язика, будову рук і пальців, загальний фізичний розвиток» [1, с. 12].

Головними завданнями навчання гри на музичному інструменті є: вивчення нотної грамоти; розвиток слуху, почуття ритму, музичної пам'яті; опанування вміннями та навичками, необхідними для гри на мідних духових інструментах; підвищення виконавської майстерності в процесі навчання; ознайомлення з історією виникнення і будовою мідних духових інструментів; набуття навичок самостійної роботи над музичним твором; формування художньо-естетичного смаку, розуміння і сприймання музики залежно від стилю, жанру та характеру творів; виховання в учнів самодисципліни та працелюбності.

На початковому етапі навчання учні вчаться вилучати звук губами, на мундштуці та на інструменті, і проходять період формування виконавського апарату. Не менш важливим є питання артикуляції – у гри на духових інструментах артикуляція дещо споріднена з мовною, і є невід'ємною частиною музично-виконавського процесу. Так, Г. П. Марценюк зазначає: «Артикуляція є важливим виконавським засобом тромбоніста, що сприяє художньому втіленню музики» [3, с. 529].

Розділення звуків на мідних духових інструментах відбувається за допомогою язика (уявно вимовляється та-та або да-да). Для здійснення атаки звука професор Ф. Тюрнер рекомендує: «Щоб відтворити звук слід закрити рота після вдиху, а язик наблизити до губ, подібно до того руху, яке застосовується при виштовхуванні кінчиком язика шматочку паперу, чи нитки» [4, с. 10]. Б. Григор'єв в «Школі гри на тромбоні» пише – «Язик при гри на тромбоні відіграє роль нібито клапану. Для того, щоб видобувати звук на тромбоні необхідно язиком доторкнутися до краю губ, і разом з видихом струменю повітря в інструмент швидко відвести язик назад. Рухи язика під час гри досить різноманітні» [2, с. 8].

Нерідко на початковому етапі учні виконують розділення губами (па-па), що є неправильним, тож необхідно вимагати від учня виконання розділення язиком. Вчитель має акцентувати увагу учня на тому, що звук має розпочинатись з положення закритого язика, яке той займає одразу після вдиху. Тренування розділення звуків відбувається спочатку на одній ноті, після

освоєння цього процесу можна виконувати вправи на сусідніх звуках, а потім і в гамоподібних вправах.

Після проходження етапу постановки виконавського апарату ведеться копітка робота над постійним підвищенням рівня технічної підготовки учня, якості артикуляції та звуку, розширенням діапазону та тренуванням опори дихання. Так, для розвитку його витривалості корисно виконувати витримані звуки та кантиленні мелодії, а для гри швидких музичних творів необхідно відпрацьовувати чіткість роботи язика. Згідно до виконавського рівня учня підбирається тренувальний матеріал та музичні твори, що сприятимуть поступовому підвищенню якостей амбушура. Амбушюр (фр. *Embouchure* — «уста, жерло») – спосіб складання губ музиканта при грі на духових інструментах. Для тренування всіх компонентів виконавського апарату розробив комплекс вправ, що дозволяє учням відпрацьовувати правильні навички з артикуляції, роботи губного апарату та дихання.

У роботі з учнями молодшої школи чудово себе виправдовують різні ігрові методи: складання ребусів з використанням нотних знаків, крокування під власне виконання та ін. Ноти для учнів молодшої школи виконую у музичному редакторі Finale та додаю зображення, які можна розфарбувати згідно власної фантазії. Для розвитку творчих здібностей та формування навичок необхідних для колективного музикування практикую гру у дуеті з учителем. Така форма роботи допомагає розвинути ритмічні, слухові та виконавські задатки майбутнього оркестранта. Для розвитку навичок самостійної роботи я раджу учням записувати та аналізувати власне виконання на правильність тексту, ритмічність та виразність.

Сучасний процес освіти передбачає набуття учнями ключових компетентностей, і деякі з них формуються на уроках мистецького напрямку. Викладання та спілкування з учнями відбувається українською – що сприяє вільному володінню державною мовою. Здатність спілкуватись іноземними мовами розвивається через використання музичних термінів іншомовного походження (італійська, англійська). Математична компетентність застосовується і розвивається на кожному занятті тому, що учень має постійно вираховувати тривалості нот і пауз, ступеневий склад інтервалів та ін.. Сучасні технології дозволяють використовувати для музичної освіти різні пристрої та додатки. На уроках з музичного інструмента та оркестру використовується тюнер,

метроном, диктофон, відеокамера, музичні редактори Finale, Sibelius. Інформацію про музичні твори, композиторів та виконавців учні знаходять у мережі інтернет, що розвиває їх інформаційно-комунікаційну компетентність. Також на заняттях учні ознайомлюються з кращими зразками виконання творів українських і зарубіжних композиторів, вчать розуміти та творчо відображати зразки світової музичної спадщини.

Початкова мистецька освіта у класі мідних духових інструментів сприяє різнобічному розвитку учнів: залученню до світу мистецтва, розвитку музичного слуху, почуття ритму та пам'яті, набуттю основних виконавських навичок, освоєнню музичної грамоти, виробленню вміння працювати в команді, допомагає учням самореалізуватись та ствердитись у колективі, виробити самодисципліну та відповідальність, сформувати художньо-естетичний смак та розширити світогляд.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гладких А. В. Методика формування виконавської майстерності на духових інструментах : навчальний посібник. Вінниця: Нова Книга, 2014 200 с.
2. Григорьев Б.П. Школа игры на тромбоне. М., 1979. 170 с.
3. Марценюк Г.П. Атака звука, артикуляція та функції язика при грі на тромбоні. *Молодий вчений*. №2 (54), 2018. С. 524–529.
4. Тюрнер Ф. Элементарная школа для тромбона. Л., 1923. 126 с.

Петренко М.Б.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ФАХОВА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА: ПРОБЛЕМИ І ПЕРСПЕКТИВИ

На сучасному етапі існування суспільства необхідним є удосконалення системи вищої педагогічної освіти України, що спонукає до пошуків нових резервів її розвитку, нових орієнтирів підготовки фахівців, здатних до саморозвитку та самоосвіти відповідно до вимог конкретної фахової спрямованості. Сказане торкається і музично-педагогічної галузі.

Досліджуючи специфіку фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, слід, насамперед з'ясувати її сутнісно-змістові характеристики. Зазвичай «фах» (спеціальність) тлумачиться як «сукупність знань, умінь та навичок, набутих у результаті освіти, що забезпечують постановку та рішення

певного роду професійних завдань», як «елемент структури змісту професійного навчання» [1, с. 146].

Отже, фахова підготовка є частиною професійної підготовки і різниться від останньої (містить те загальне, що характерно для діяльності всіх учителів) тим, що віддзеркалює особливості і специфіку конкретного предмету.

Основною метою діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва є розвиток художньо-естетичних ідеалів учнів, їх здатності до сприймання, оцінювання й творення у мистецтві. Тому головним критерієм фахової компетентності викладачів музично-педагогічного профілю є володіння спеціальним мистецьким тезаурусом, різноманітними музично-виконавськими вміннями; здатністю оперувати художньою інформацією, закодованою у мистецьких творах.

З огляду на зазначене, у сучасних нормативних документах конкретизується зміст досліджуваної підготовки переліком таких основних фахових компетенцій: здатність вільно користуватися сучасною термінологією музичної мови, розкривати системно-структурні зв'язки музикознавчих, музично-педагогічних, культурологічних, частково-методичних понять; здатність до досягнення світової, національної та регіональної музичної спадщини минулого і сучасності; здатність до планування, проектування та організації різних форм музичної освіти школярів, здійснення об'єктивного контролю і оцінювання рівня навчальних досягнень учнів; здатність до формування в учнів ключових і предметних мистецьких компетентностей у процесі навчання музичного мистецтва / мистецтва на засадах інтегрованого підходу; здатність володіти виконавськими (інструментальні, вокально-хорові, диригентські) вміннями; здатність оцінної діяльності в галузі музичного мистецтва; спроможність художньо-педагогічного тлумачення змісту творів мистецтва; здатність до використання регіональних мистецьких та наукових надбань в освітньому процесі; здатність орієнтуватися в інформаційному просторі, застосовувати сучасні цифрові технології у процесі музичної освіти; здатність проявляти самостійність, ініціативність, творчий підхід у вирішенні музично-педагогічних і мистецьких завдань [2; 3].

Причому компетенції трактуються як інструмент для опису направленості навчальної діяльності і професійних завдань, що вирішуються в ній, а також її дидактичного змісту, форм і методів.

Попри досить ємної номенклатури вимог до результатів фахової підготовки майбутніх фахівців музично-педагогічного

профілю, вища освіта України має перспективи розвитку та удосконалення.

Так, традиційна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва багато часу була незмінною і усталеною. Але сучасний соціально-економічний і культурний контекст спонукають до її модернізації у таких напрямках:

- інтеграції музично-педагогічної освіти України до загальноєвропейського освітнього простору за умови збереження національних культурних традицій;
- більш активного вивчення, впровадження і висвітлення у наукових працях передового зарубіжного досвіду підготовки вчителів музичного мистецтва / мистецтва;
- розробки та вдосконалення змісту, форм та методів фахової підготовки вчителів інтегрованого курсу «Мистецтво».

ЛІТЕРАТУРА

1. Энциклопедия профессионального образования: [в 3-х т.]; под ред. С. Я. Батышева. М.: АПО, 1999. Т. 3. 440 с.
2. Освітньо-професійна програма «Середня освіта (Музичне мистецтво)» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) галузі знань 01 Освіта / Педагогіка / Єременко О.В., Заболотний І.П., Петренко М.Б. Суми, 2020. 16 с.
3. Освітньо-професійна програма Середня освіта (Музичне мистецтво) першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) галузі знань 01 Освіта / Педагогіка / Софроній З. В., Лісовий В. А., Чурікова-Кушнір О. Д. Чернівці, 2021. 31 с.

Поп О.О.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ЗАСІБ РОЗВИТКУ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОГО АРТИСТИЗМУ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ

Сучасні тенденції розвитку вітчизняної культури й освіти посилили вимоги соціуму до індивідуальності особистості, здатної до творчої самореалізації, досягнення найвищого рівня майстерності, фахового артистизму. В аспекті сказаного актуальним вбачається формування в учнів установ додаткової освіти вокально-виконавського артистизму, під яким розуміється складне мотиваційно-сміслове утворення.

Найважливішим фактором формування зазначеного конструкту є репертуар. Репертуар – це (фр. *repertoire*, від лат. *repertorium*) – сукупність драматичних, оперних, музичних

творів, які виконуються протягом певного часу в театрі, на концертній сцені [1]. Забезпечуючи повноцінний музичний розвиток кожного учня, репертуар не тільки забезпечує становлення їх вокально-виконавського артистизму, але й сприяє моральному та естетичному вихованню, формує смак і погляди. Проблемі добору навчального репертуару присвячено роботи багатьох учених, педагогів вокалу та виконавців (В. Антонюк, Т. Березняк, А. Вікторов, П. Голубов, С. Рігс та ін.).

Наприклад, Л. Дмитрієв вважав, що правильний підбір репертуару є найважливішим фактором розвитку голосу, зокрема, виконавського артистизму, але не повинен бути єдиним засобом, має поєднуватись з іншими. У такому разі правильно підібраний педагогічний матеріал принесе свою неоціненну користь [2, с. 559].

Американський педагог Сет Рігс зауважував: «Я вважаю, що спів іноземними мовами дає співаку більше можливостей співати неправильно. Не слід намагатися співати чужою мовою доти, доки ви не навчитеся співати рідною» [3, с. 78].

Різноманітність нотної літератури в даний час дозволяє максимально розширити звичні рамки шкільної програми. Але при доборі репертуару для молодших школярів слід урахувувати такі особливості: обмежений діапазон дитячих голосів, утрудненість відтворення дітьми складного ритмічного малюнку мелодії, скромні фонетичні та лексичні можливості розвитку мови (особливо в ранньому дитинстві та молодшому дошкільному віці).

Тому музичний репертуар повинен задовольняти наступним вимогам: мати діапазон мелодії, зручний для відтворення дітьми; нескладний ритм, зрозумілий і простий для вимови текст; відрізнятися образною характерністю, емоційністю та яскравою художньою привабливістю.

Переліченим вище вимогам відповідають твори українських композиторів минулого і сучасності, народні пісні різних жанрів. Наведемо приклади українського музичного репертуару, що сприяють розвитку вокально-виконавського артистизму молодших школярів.

Так, доцільними в аспекті сказаного є такі народні пісні чи обробки народних пісень, як: «Ой на горі жито», «Ой є в лісі калина, «Я лисичка, я сестричка», «Ой ходила дівчина» та інші, оскільки саме в народнопісенній творчості протягом тривалого часу відбувався практично безпомилковий відбір найбільш ефективних і доцільних вокально-технічних прийомів і засобів.

Не менш корисними для формування досліджуваного

утворення є твори сучасних українських композиторів: «Дві пісеньки», «Дитячі Мрії», «Амур» (муз. Л. Горової), «Сіренькая кішечка» (муз. В. Вітліна), «Сонячний промінчик» (муз. Н. Май), «Їжачок», «Узяла лисичка скрипку» (муз. Є. Карпенка), «Чобітки мої червоні» (муз. А. Житкевича), «Дощик» (муз. Р. Лісової), «Кицяня» (муз. І. Білик), «На зеленому горбочку» (муз. Б. Фільц) та інші.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вільна енциклопедія. URL: <https://bit.ly/3vRZ47c>
2. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 1968. 674 с.
3. Риггс С. Как стать звездой. М.: Guitar College, 2000. 104 с.

Пушкар Л.Ф.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ДУХОВНА ХОРОВА ЗВУЧНІСТЬ

Активний розвиток сучасного хорового мистецтва потребує глибоких інтерпретаційних удосконалень. Кожен практикуючий диригент має свій еталон хорової звучності, який наближає його до кращих світових зразків.

Якщо розглядати важливу складову хорової звучності через звукове сприйняття хорового твору, то велику роль відіграє саме виконавська майстерність хорового колективу, інтерпретація творів. Звукові ідеали формуються поступово: з розвитком хорового мислення, примноженням музично-виконавських традицій, збережених в історично-культурній та духовній пам'яті.

В українській хоровій музиці майже немає такого колективу, який би не звертався до духовної музики. Духовний хоровий спів – це різновид вокально-хорового мистецтва, який характеризується комплексним освітньо-виховним впливом на особистість.

У кінці XIX – на початку XX століття церковний хоровий спів як проста й досить демократична форма богослужіння православної церкви широко використовувався у хоровій діяльності. Саме духовний хоровий спів формував еталонні параметри хорової звучності.

Українська духовна хорова музика, відповідно до історично-культурних передумов, передбачає виконання творів в академічній манері. Для такого співу характерним є прикрите, темброво злагоджене звучання і м'яка атака звуковидобування. Саме

академічна манера виконання хорового твору розкриває зміст тексту у його поєднанні з мелодією. Слово розкриває глибину твору, його значення і являє собою базову складову формування музики. Велику роль у хоровій звучності відіграє тембральне злагоджене утворення звука з його глибокою звуковою барвою.

Головним завданням в роботі над звучністю є:

- розвиток вокально-технічних навиків (співацького дихання, єдинорегістрового, однотембрового звукоутворення, кантиленного співу, артикуляції, дикції, звуковисотного інтонування);
- розвиток музичного і, зокрема, вокального слуху, тобто вміння свідомо сприймати і аналізувати звучання голосу;

Зазначимо, що вокальний слух – це не тільки слух, але й м'язові відчуття. Це музично-вокальне почуття, що ґрунтується на взаємодіях, дотикових і вібраційних відчуттях.

Злагоджений та виразний спів духовних творів має велику привабливу силою. Він сприяє більш глибокому зануренню у стан молитовного споглядання та формує уявлення про досконалу хорової звучності. Вважається, що важливим моментом є також те, що спів хору під час Служби Божої у церквах поєднується зі співом Ангелів у Небесній церкві. У духовному тексті хорового твору є невланне ідейне зерно, яке зворушує слухацьку аудиторію і дає життєву силу.

Хорова звучність складається з трьох основних компонентів: ансамблю, строю, динаміки. У разі порушення одного з елементів хорової звучності втрачається враження від сприймання твору.

«Під ансамблем високої майстерності, – зазначає К. Пігров, – розуміється чітка інтонаційна узгодженість звучання, злитість і врівноваженість сили й тембру всіх голосів, результатом чого буде соковитий, насичений, повноцінний унісон кожної хорової партії, а вистроєні унісони партій дадуть чудове, чаруюче гармонічне співзвуччя». Все вищезазначене відіграє велику роль і формує хорову звучність та її духовну складову.

ЛІТЕРАТУРА

1. Горбенко С.С. Українська дитяча хорова література: Навч.-метод. посібник для вчителів шкіл різного типу та студентів вищих навчальних пед. закладів, ч.1. Київ, 2002. 207с.
2. Дмитрієва Л. Г. До питання про активізацію музичного мислення школярів у процесі сприйняття музики. *Питання професійної підготовки студентів на музично-педагогічному факультеті*. М.: МГПИ, 1985.
3. Чесноков П.Г. Хор и управление им. Пособие для хоровых дирижеров. М., ГМИ, 1952. 223 с.

Ралка А.І.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ФЛЕЙТОВОГО МИСТЕЦТВА ФРАНЦІЇ

Флейтовий репертуар ХХ століття формується завдяки посиленій увазі найкращих представників композиторської школи до флейти як сольного та оркестрового інструменту. Твори для флейти містять яскраві технічні прийоми та нетрадиційні засоби музичної виразності.

Значний внесок у розвиток флейтового мистецтва здійснили представники французької флейтової школи, такі як: Ф. Гобер, Ж.-П. Рампаль, П. Таффанель та ін. Опрацювання першоджерел доводить, що вони своєю виконавською майстерністю прославили Францію, і це сприяло збагаченню репертуару для флейти.

Вважаємо за доцільне назвати імена композиторів – представників імпресіонізму, серед яких: Е. Бозза, Е. Варез, К. Дебюссі, А. Жоліве, Ф. Пуленк, А. Руссель та ін. Особливу роль у становленні флейтового мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століття відіграла творчість К. Дебюссі, зокрема, його оркестрова Прелюдія до «Післяполудневого відпочинку фавна» [3, с.38-42]. Крім того, вокальний цикл «Пісні Білітіс», до якого входить фрагмент «Флейта Пана», і п'єса «Сірінкс» (флейта соло) вплинули на розвиток сольного флейтового виконавства [3, с.39–40].

Видатною постаттю означеного періоду є А. Жоліве, який написав багато творів для флейти, серед них: Концертна сюїта для флейти та ударних інструментів, «Пісня Ліноса» для флейти та фортепіано та ін. У другій половині ХХ століття проглядається тенденція до написання сольних творів на флейті без акомпанементу, що передбачало опанування сучасних на той час технік флейтової гри. Найбільш вагомими творами для флейти у ХХ столітті є: «Сірінкс» для флейти соло К. Дебюссі, «Фантазія для флейти і фортепіано» Г.Форе, «Соната для флейти і фортепіано» Ф. Пуленка та ін. Вважаємо за доцільне звернути увагу на національну специфіку як важливий фактор у становленні

та розвитку французької флейтової культури. Як зазначають дослідники, національна специфіка передбачає врахування трьох складових, серед яких: соціально-історичні умови країни, роль інструменту в контексті національних музичних традицій, фонетичні особливості французької мови [2].

Фонетичні особливості мови впливають на розвиток мовного апарату, що впливає на процес звуковидобування на дерев'яних духових інструментах. За таких обставин, робота губ у французькій мові під час проголошення голосних і приголосних є більш енергійною, ніж в інших мовах. Крім того, французькій мові властива визначеність артикуляції, фонеми, що позитивно впливає на звукоутворення в процесі гри на флейті; французьким голосним звукам притаманний «світлий тон» [1].

Отже, зокрема, завдяки фонетичним особливостям французької мови пояснюється велика кількість віртуозів-флейтистів у Франції. Французький флейтовий репертуар відзначається яскравістю, силою, глибиною. Протягом восьми століть французькі композитори, виконавці, педагоги із задоволенням розкривали потенціал флейти і своєю діяльністю сприяли її популяризації в усьому світі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дзисюк В. Гра на флейті як художній феномен: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. / Одеська державна музична академія ім. А.В.Нежданової. Одеса, 2006. 17 с.
2. Єрмак І.Ю. Ритмічна альтерація у флейтовому виконавському мистецтві XVIII ст. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 35. Київ : НАКККІМ, 2019. С. 316–322.
3. Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя : збірник наукових матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції» / Упор. С.Д. Цюпа. Випуск 6. Рівне: Волинські обереги, 2014. 156 с.

Рожко І.В.

*Лебединський педагогічний фаховий
коледж імені А.С.Макаренка*

ОСОБЛИВОСТІ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В УМОВАХ ДИСТАНЦІЙНОГО НАВЧАННЯ

У сучасних умовах застосування дистанційних технологій навчання набуло поширення в закладах освіти України, у тому числі й фахової передвищої освіти.

Використання дистанційних технологій в освіті є об'єктом досліджень багатьох українських та зарубіжних науковців. Так, проблеми та перспективи дистанційної освіти музикантів-виконавців розглянув А. Бондаренко [1], питання дистанційного навчання у формуванні інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музики вивчала В. Замороцька [2], роль дистанційного навчання у формуванні мистецьких компетентностей майбутніх педагогів-музикантів розглянула О. Калюжна [3], особливості дистанційного навчання у вокально-педагогічній діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва вивчали Н. Лановенко-Мельник, С. Басовська, Л. Остапчук та ін. [4].

Відповідно до наказу директора, «Положення про дистанційне навчання в Комунальному закладі Сумської обласної ради «Лебединський педагогічний фаховий коледж імені А.С. Макаренка», платформою для організації дистанційного навчання в коледжі визначено Google Workspace for Education.

Google Workspace for Education – проста в користуванні, зручна платформа для дистанційної та змішаної форм навчання. На цій платформі кожним викладачем було створено віртуальні класи навчальних дисциплін, долучено до них студентів (Gmail), засобами Google Meet проводяться відеозаняття за попередньо затвердженим розкладом. В Google класах є можливість оперативно розміщувати інформацію, створювати групові та індивідуальні завдання, або додавати завдання з інших платформ. Засобами Google Forms створюються тести, за результатами яких можна оцінити прогрес студентів у вивченні дисциплін. Також є можливість тривалого і необмеженого за обсягом зберігання інформації (Google Drive), роботи з документами (Google Docs). Набір засобів комунікації та співпраці є безкоштовним.

З метою забезпечення диригентсько-хорової підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва нами було створено Google клас «Хорове диригування» та долучено до нього студентів 1-4 курсів.

Заняття проводились у синхронному режимі під супроводи до хорових творів, надані концертмейстерами, чи під відеозаписи хору. Під час занять велась робота над: встановленням зорового контакту з хором, підніманням руки в положення «увага», фразуванням, штрихами (*staccato*, *legato*, *non legato*, *marcato*); показом дихання, ауфтактів, точок, синкоп; диригуванням творів у простих, складних та складно-змішаних розмірах, відпрацюванням диригентської сітки тощо. Також ми надавали студентам завдання

такого типу: здійснити виконавський аналіз хорового твору, виконати музично-теоретичний аналіз хорового твору, здійснити вокально-хоровий аналіз хорового твору та ін.

Засобами Google Docs ми мали змогу працювати над анотаціями до хорових творів. Визначалась гармонія і ладотональний план, музична форма твору, принципи музичного розвитку, фактура викладу хорових голосів, розмір твору, його метро-ритмічний план, особливості ритмічного малюнку тощо. Відбувалось опрацювання інтонаційних та ритмічних труднощів у творі, особливостей дикції, визначення динаміки, темпу тощо. За допомогою інтерактивної дошки Jamboard, яка є елементом відеоконференцій Google Meet, працювали з партитурою, вносячи необхідні позначення.

Отже, особливості диригентсько-хорової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання полягають у використанні таких форм, методів та технологій дистанційного навчання, які дозволяють забезпечити діяльнісний, особистісно-орієнтований та компетентнісний підходи в освіті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко А. Дистанційна освіта музикантів-виконавців: проблеми та перспективи. *Імідж сучасного педагога* №3 (192). 2020. С. 69–72.
2. Замороцька В.В. Дистанційне навчання у формуванні інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музики. *Науковий вісник Ужгородського університету*. Серія «Педагогіка. Соціальна робота». 2019. Вип. 2(45). С. 70–73.
3. Калюжна О. Роль дистанційного навчання у формуванні мистецьких компетентностей майбутніх педагогів-музикантів. *Наукові записки*. Серія: Педагогічні науки. Випуск 139. С.147–149.
4. Лановенко-Мельник Н.В., Басовська С.Ю., Остапчук Л.О. Особливості дистанційного навчання у вокально-педагогічній діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Інформаційно-комунікаційні технології в освіті*. Випуск 25. Т.1. 2020. С.199–203.

Савкова С.Ю.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

МОВЛЕНЕВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ СПІВАКА ЯК КОМПОНЕНТ ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ

Одним із найбільших досягнень людства є мова. Вона проникає в усі аспекти життя та демонструє собою своєрідну форму спілкування, історично зумовлену певними установками, правилами. Проблема «мовленнєвої компетентності» у науці

вивчається з різних позицій. З погляду лінгвістів – це результат освоєння особистістю мовленнєвої діяльності, що є як побутовою, так і професійною.

На сьогодні формування у студентів професійних компетенцій є одним із центральних завдань освітнього процесу. Ефективним засобом підготовки фахівця може стати вдосконалення мовленнєвої діяльності, яка являється інструментарієм майбутньої професії. Адже вона відповідає за передачу та засвоєння інформації, активізацію пізнавальності, стимулювання розвитку здібностей студента, становлення міжсуб'єктних позицій в освітньому процесі та здійснення міжособистісного спілкування.

М. Б. Мусохранова, досліджуючи проблему формування мовленнєвої компетентності, визначає це поняття як «професійну якість, що регулює професійну мову та визначає її спрямованість, адекватність вживання мовленнєвих засобів та індивідуальну своєрідність».

Формується мовленнєва компетентність вокаліста у вокальній та мовленнєвій діяльності. Виходячи з теорії О.М. Ксенофонтової, ми можемо визначити «функції мовленнєвої компетентності вокаліста: пізнавальна (відображення), інформаційна (повідомлення, вираз), комунікативна (вплив), мотиваційна (стимулювання), експресивна (емоційно-образна)». Зазначимо, що в реальному процесі всі функції взаємопов'язані і можуть переходити одна до одної.

Компетентність, як така, часто визначається саме набутою у навчанні інтегрованою здатністю особистості, яка складається із знань, досвіду, цінностей і ставлення, що можуть цілісно реалізовуватися на практиці. Досить довгий проміжок часу це поняття мало виражене правове забарвлення та розглядалося як денотат феноменів «повноваження», «влада», «відповідальність».

Розповсюдженням та важливим у навчанні є поняття компетентнісно-орієнтованого підходу. Його реалізація являється основною у визначенні напрямків модернізації професійної освіти, а також має свою історію.

Висвітлюючи поняття «компетенція» та «компетентність», варто їх диференціювати, попри те, що вони часто розуміються як слова-синоніми. Можна сказати, що компетенція та компетентність становлять таку собі інтегральну характеристику особистості.

Сучасна педагогіка наголошує на діяльнісній природі категорії «компетенція». Тобто на тому, що компетенція відображає

насамперед процедурні («як») та ціннісно-сміслові («навіщо і чому») знання, а не предметні знання («що»). Також хибним та неправомірним є пов'язування процесу формування мовленнєвої компетентності лише з предметами, у яких вивчається мовлення.

Одна з проблем вокального навчання полягає у природній **індивідуальній своєрідності мовлення кожної людини**. Адекватне вирішення цьому – опанувати структуру мовленнєвої діяльності, усвідомити її особливості, тобто стати компетентним у ній.

Сутність **професійної діяльності вокаліста** полягає у взаємодії його з аудиторією. **Сценічна мова** представляє собою один із ключових засобів виразності співака і входить до основного курсу навчання. *Пригадаємо загальноприйняті вимоги сценічної мови: гарна дикція, свобода м'язів, активність гортані та глотки, витривалість голосу, діапазон голосу та ін. Важливим моментом є і те, що не можна обмежувати навчання набором встановлених фактів або певною сумою напрацьованих прийомів. У таких ситуаціях допомагає синтез компетенцій, тобто здібності, які можуть дозволити успішно адаптуватися в світі, а не результати, отримані в процесі навчання.*

В освітньому процесі не слід забувати про розвиток **індивідуальних голосових особливостей** кожного студента, що збагачують його природу та не суперечать психічним і фізичним даним. Це стосується і **мовленнєва компетентності** – вона суто індивідуальна.

Конкретизації поняття **«мовленнєва компетентність»** допомагає перелік її взаємопов'язаних функцій: пізнавальна, інформаційна, комунікативна, мотиваційна, експресивна.

Дослідивши структуру мовленнєвої компетентності в педагогіці, лінгвістиці, а також значення сценічної мови у формуванні професійної майстерності вокалістів-виконавців, базуючись на діяльнісному підході у вивченні проблеми компетентності в освіті, вважаємо за доцільне спиратися на цільовий, мотиваційно-ціннісний, якісно-пізнавальний, операційний та рефлексивний компоненти у визначенні структури мовленнєвої компетентності співака.

Освоєння професійних та ключових компетенцій має бути однією з обов'язкових умов формування професійної компетентності як здатності чи готовності ефективно здійснювати відповідну діяльність.

ТРАДИЦІЙНІ ТА ІННОВАЦІЙНІ ПІДХОДИ В ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ

Хореографічне мистецтво є найважливішим аспектом естетичної освіти. На заняттях хореографією відбувається всебічне навчання на основі гармонійного поєднання танцювального, музичного, фізичного та інтелектуального розвитку. Як наслідок, особливого значення набуває взаємодія традиційних та інноваційних педагогічних підходів до підготовки учасників хореографічної освіти, зокрема в хореографічних колективах.

Констатуємо, що до традиційних методів підготовки належать методи та рекомендації з вивчення танцювальної техніки, побудови та розучування танцювальних комбінацій, вивчення історії становлення та розвитку мистецтва танцю, загальний естетичний розвиток тих, хто займається.

Натомість, інноваційні методи включають такі компоненти, як: сучасні педагогічні технології розвитку лідерських і діалогічних здібностей; педагогічні аспекти творчої діяльності; етнопедагогічний підхід до навчання, виховання та розвитку; методи розвитку міжособистісного спілкування у колективі; інтеграцію у процесі створення колективного творчого продукту танцювального колективу; методи створення мистецького середовища засобами хореографії [2].

Актуальність використання інноваційних технологій на заняттях зумовлена тим, що для сучасної освітньої практики характерна вимога до підвищення рівня знань та практичних навичок, необхідних для успішного здійснення професійної діяльності педагога. Нами було встановлено, що провідними технологіями в хореографічній освіті є:

- технологія навчання у співпраці та навчанні (дозволяє організувати навчання дітей у тих формах, які традиційно застосовуються на заняттях з хореографії);
- діагностичні технології (дозволяють виявити потенціал творчих здібностей учасників освітнього процесу: виявлення рухової активності вихованців, пластичної виразності, музичного і ритмічного слуху тощо);
- технологія створення художнього образу (фантазування

віртуальної реальності сценічної дії має, як правило, не зовнішні, а внутрішні обмеження. Образ – це цілісність твору, що чуттєво сприймається, що визначає простір, час, структуру, взаємини елементів єдиного художнього твору, його атмосферу. Колективне прослуховування музичного матеріалу, знаходження образу чи ідеї твору, спільна творчість – забезпечують мету означеної технології).

- технологія ігрового навчання (застосовується у колективах дітей молодшого шкільного віку. Хореографами розробляються комплекси вправ в ігровій формі, які допомагають утримати інтерес вихованців та включають в активну роботу) [1].

Доведено, що за умови систематичного використання різноманітних технологій в мистецькому освітньому процесі можна значно підвищити ефективність навчання хореографією.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голдрич О. Методика викладання хореографії. Львів: «Сполом», 2016. 314 с.
2. Плахотнюк О. Виховний та мистецький вплив сучасного хореографічного мистецтва на розвиток творчих здібностей молоді: тенденції та перспективи розвитку. Львів: ЦТДЮГ, 2014. 45 с.

Сє Цзюнь

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

СПЕЦИФІКА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ РОБОТИ МАЙБУТНІХ ПІАНІСТІВ

На сучасному етапі розвитку музичної галузі професійну діяльність піаніста трактують як багатофункціональну виконавську творчість, однією з граней якої вважають концертмейстерську. Тому однією з найважливіших складових фахової підготовки майбутніх піаністів є розвиток їх концертмейстерської спроможності.

Підтвердження знаходимо у нормативних документах. Так, у робочій програмі навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас», розробленої для магістрантів спеціальності «Музичне мистецтво» зазначається, що конче важливим є професійна підготовка майбутніх артистів-виконавців (піаністів) до «діяльності концертмейстера, здатного працювати у складі камерно-

інструментальних ансамблів, у вокальних, хорових і хореографічних колективах, а також в оперних театрах і балетних студіях; виховання у студентів творчого ставлення до виконання партії акомпанементу» [1, с. 4]. Також зазначається, що концертмейстерська робота є особливим, затребуваним видом професійної діяльності піаніста і має свою специфіку.

Для окреслення специфічних аспектів концертмейстерського фаху доцільним є звернення до історичних витоків його становлення. Шлях до утвердження професії концертмейстера був тривалим і непростим. Своїм корінням концертмейстерство сягає епохи «Відродження», часів зародження клавішних інструментів (клавирів). Світський, придворний музикант того часу повинен був володіти мистецтвом акомпанементу – створювати супровід вокалу чи сольному інструменту. Однією із головних вимог до музиканта-аккомпаніатора було вміння імпровізувати, використовуючи цифрований бас.

Переломним для становлення професії концертмейстера була поява удосконаленого послідовника клавіру – фортепіано, модернізованого ударною (молоточковою) механікою. Нові динамічні, технічні, темброво-колористичні можливості даного інструменту уможливили нове трактування супроводжуючої партії як рівноправної.

Від концертмейстера уже не вимагалось імпровізування на цифровий бас. Його завданням було глибинне осягнення авторського тексту, визначення функціональної ролі супроводу та необхідність художнього злиття зі співвиконавцями по ансамблю. Таким чином, концертмейстерська діяльність піаніста набула статусу самостійної творчо-виконавської.

Отже, специфіка концертмейстерської роботи піаністів заключається у:

- здатності працювати в різних складах та з різними видами виконавських колективів/солістів (солісти-вокалісти та інструменталісти, камерно-інструментальні ансамблі, хорові, танцювальні, театральні колективи тощо);
- багатофункціональності вирішення професійних задач (рівноправний співвиконавець, співорганізатор репетиційного процесу, старший наставник і помічник студента-виконавця у ансамблевій взаємодії);
- мобільності вирішення професійних задач (стійкість до мінливості контексту та умов діяльності – зміна творчих партнерів, сценічних та репетиційних майданчиків, стислі

терміни підготовки концертних виступів; незаплановані, форсмажорні, нестандартні ситуації концертних виступів тощо);

- володінні особливою виконавською увагою – ансамблевою (увага, зумовлена єдністю та взаємозв'язком спільної зосередженості виконавців, проявляється в результаті об'єднання та пристосування характерних властивостей індивідуальної уваги в цілісну організацію, спрямовану на виконання ансамблевого твору);
- здатності узгоджувати спільновиконавський процес за рахунок володіння засобами ансамблевого узгодження, які трактуємо як сукупність виконавських засобів, за допомогою яких досягається узгодженість та злагодженість спільно-виконавського процесу і конкретизуємо їх номенклатуру як: метроритмічна, агогічна, артикуляційна, динамічна узгодженість, інтонаційна єдність, динамічний баланс [2].

ЛІТЕРАТУРА

1. Робоча програма навчальної дисципліни «Концертмейстерський клас» (галузь знань 02 Культура і мистецтво, спеціальність 025 Музичне мистецтво) / Сулім Р.А. Суми, 2020. 21 с.
2. Петренко М. Б. Концертмейстерські інтерпретаційні вміння майбутніх учителів музики: теорія та методика формування : монографія / М. Б. Петренко. Суми : ФОП Цьома С. П., 2016. 202 с.

Соколова Г.М.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ОСОБЛИВІСТЬ ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНО- ВИКОНАВСЬКОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ДИТЯЧИХ МУЗИЧНИХ ШКІЛ У ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Питаннями формування сценічно-виконавської культури займалися видатні педагоги минулого. Вони робили акцент на успішній професійній діяльності особистості, яка мала велику залежність від природних здібностей та схильностей. Науковець Л. Тарасова розглядала формування музичної культури як комплексне поняття, яке має у своєму складі різноманіття компонентів внутрішньої музичної культури людини, що впливає на її музичну діяльність. Радіонова О. вважає, що «музична культура» мусить розглядатися як взаємодія різних видів музичної

діяльності, під час якої відбувається формування музично-естетичної свідомості людини. Науковець Бачишин В. наголошував, що культура є потужним засобом формування духовності, а духовність має бути метою розвитку культурної особистості.

Виконавська культура піаніста – це підсумок всієї роботи на певному чи завершальному етапі. Так, наприклад, М. Каган вважає виконавство повноцінним видом художньої творчості, який знаходиться поряд з діяльністю композитора, драматурга, але зумовлений сформованістю певних особистісних якостей музиканта-виконавця. Виконавська діяльність має суспільно значущу цінність.

Музикант-виконавець – це художник-інтерпретатор, який вміє творчо осмислювати, інтерпретувати авторський текст, реалізовувати його в процесі гри на інструменті під час публічного виступу. Концертний виступ є однією з освітніх форм удосконалення та розвитку виконавської культури. Цей виступ передбачає мобілізацію зусиль та можливостей виконавця, застосування музично-теоретичних знань, практичних умінь та навичок. Капустін Ю. висвітлює сценічно-виконавську майстерність у соціальному аспекті. Він робить акцент на особливостях сучасного концертного життя, соціальній та комунікативній функції музичного мистецтва, формах спілкування між концертантом та слухачами.

Педагогічні спостереження за сценічно-виконавською культурою та поведінкою учнів дитячих музичних шкіл під час публічного виступу дозволяють стверджувати, що такі фактори як публіка, члени комісії, навіть учні свого класу можуть негативно впливати на виконавця. Відбуваються «провали» у вивченому тексті, зміна темпів у бік уповільнення або прискорення, не яскраві, тьмяні відтінки, втрати технічного характеру, технічна недосконалість. При розробці педагогічних умов, які мають сприяти підвищенню ефективності процесу навчання та розвитку сценічно-виконавської культури учнів музичних шкіл, треба керуватися гіпотезою про те, що слід оновлювати та вдосконалювати застарілий та нецікавий музичний репертуар. Слід також взяти до уваги, що відбуваються системні зміни у підходах до навчання у загальноосвітній школі: змінюються форми, методи та способи викладання предметів; навчання зорієнтовано на дитину, її можливості та потреби; змінюється сама структура навчання; вводяться різні рівні освітньої компетенції учнів.

У галузі музичної педагогіки та методики трендом сучасних наукових пошуків є розробка ефективних методів, прийомів, форм та засобів, які розвивають як музичне сприймання твору, так і виконання, відтворення та перевтілення музичного твору. Фортепіанна гра є важливим елементом виховання, навчання та всебічного культурного розвитку учня-піаніста дитячих музичних шкіл. Для визначення поняття сценічно-виконавська культура доцільно розглянути питання у психолого-педагогічному аспекті, окремо дослідивши вплив стресових ситуацій на стан та якість публічного виступу. Сценічне перевтілення – здатність музиканта-виконавця діяти згідно логіці змісту музичного образу, який відтворюється під час виконання музичного твору [3].

Виконавство, як феномен, охоплює ряд таких аспектів як:

- 1) аналіз твору (музикантом, викладачем, режисером);
- 2) першоджерело мистецького твору (інтерпретаційна реальність);
- 3) культурний (норми поведінки на сцені, культура виконання, культура спілкування із слухачем і т.д.).

Основною задачею виконавства є донесення до слухача, попередньо знайденого у процесі навчання, кращого варіанта інтерпретації авторського тексту, тобто публічний виступ. Для кращого втілення основної задачі у виконавстві музикант має тримати себе у формі та працювати над сценічно-виконавської надійністю. Дослідник Юник Д.Г. вважає, що надійність музиканта-виконавця є одним із найважливіших компонентів успішного виступу [1; 3].

Отже, концертний виступ розгортається за певним напрямком: розвиток перед глядачем, часова та драматургічна незворотність, сценічний простір під час виступу. В процесі концертного виступу виконавця відбувається взаємодія між виконавцем, автором твору, сценічним простором, музичним інструментом, залом (акустика, освітлення, наповненість слухачами залу, налагодженість рояля і т.д.), певний психо-емоційний стан виконавця та слухачів, технічні можливості концертанта, відчуття взаємозв'язку музиканта з глядацькою аудиторією, яка приймає чи не приймає запропоновану інтерпретацію, культура поведінки на сцені та в залі. Все це має позитивний або негативний вплив на якість публічного виступу виконавця.

ЛІТЕРАТУРА

1. Коваль А.С. Герменевтичне коло у формуванні методичної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. К.: Київський університет імені Б. Грінченка,

2017. №2. С.154–158.

2. Юник Д.Г. Виконавська надійність як основа сценічної діяльності митців музичного мистецтва. *Теорія та методика мистецької освіти. Наукова школа Г.М. Падалки*. Колективна монографія / Під наук. ред. А.В. Козир. К.: НПУ імені М.П. Драгоманова, 2011. 377 с.
3. Юник Д.Г. Завадостійкість майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської діяльності. *Рідна школа*. К.: Освіта, 2012. Вип. 8/9. С. 52 –56

Соколова Є.В., Мочакова Н.О.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка*

ЖАНР ПРЕЛЮДІЇ У ТВОРЧОСТІ С. РАХМАНІНОВА (на прикладі «Прелюдії» *cis-moll*)

Романтизм став оригінальною реакцією на Просвітництво з його культом інтелекту. Для романтичного світобачення характерним є крутий розбрат між реальною дійсністю та мрією. Притаманний романтичній музиці глибокий інтерес до людської особистості виявив себе у переважанні в ній особистого тону. Розкриття особистої драми нерідко набувало у романтиків відтінку автобіографічності, який вносив у музику особливу щирість. Аналізуючи історичні події можемо твердо сказати, що С. Рахманінов був романтиком. Так, наприклад, у своїй прелюдії *cis-moll* він виклав усю біль та злість, відчай та любов, прощання з рідним краєм. Твір було написано саме у той час, коли композитор був вимушений покинути Батьківщину. Однак, якби не революція, ця музика все одно була б прощанням – прощанням з романтизмом [2].

С. Рахманінов втратив не лише батьківщину, він, на певний час, втратив музику – тому що авангард не був для нього музикою. Адже, як зізнавався митець в одному зі своїх висловлювань, у ньому було 85 відсотків музиканта і лише 15 відсотків людини. Не виключено, що і біль двох втрат відчувався ним у подібному співвідношенні [1].

Композитор мав дар писати емоційні і бездоганні мелодії. Ці мелодії хочеться інтонувати, вони несуть задоволення вокалізації – зовнішньої та внутрішньої. Гармонія – можливо головна складова рахманіновської музики. Сергій Рахманінов відбирає з європейської музики все найчуттєвіше – і золоту секвенцію, і малий зменшений септакорд, і плагальність, і багато

іншого. При цьому його гармонійний стиль дуже легко пізнати – недарма існує навіть іменний «рахманіновський акорд». Якщо його мелодія майже завжди поступова, то гармонійний рух, навпаки, часто здійснюється кварто-квінтовими кроками: він ніби наповнює повітрям легені «соліста» – мелодію. Ритміка С. Рахманінова теж впізнавана: часто вона мужня, пружна, м'язова, а іноді надзвичайно жіночна, м'яка і створює гіпнотичну плавність течії [1].

Поліфонічна фактура Рахманінова завжди дихає – вона справляє враження живої, природної субстанції, а не чогось штучного. Музична форма у Рахманінова незмінно спрямована на сприйняття, її рельєф ідеально зчитується людським вухом. Що ж до створення кульмінацій, то у цьому мистецтві композитору, мабуть, немає рівних. Найчастіше він не прислуховується до класичних законів кульмінації. Точніше, не зупиняється на цьому: коли здається, що вершину досягнуто, він бере на слабку долю ще більшу ноту – і це, здавалося б, простий прийом, який дарує нам ні з чим не зрівнянне почуття перемоги над земним тяжінням. Кульмінації С. Рахманінова неможливо сприймати без фізичної насолоди, тому що ми неминуче починаємо дихати разом із музикою – і на ключовому моменті у нас так само неминуче захоплює дух.

Прелюдія – це відносно самостійна вступна частина до великого музичного твору або невелика самостійна п'єса, написана для клавесину, фортепіано чи органу. Прелюдія *cis-moll* С.В. Рахманінова представляє образ глибоко драматичний. Цьому сприяє вибір тональності, адже *до-дієз мінор* – це тональність, що має темний колорит, наповнений глибоким сенсом. Він забарвлює твір у незвичайні тони.

Акордова фактура не заважає виділяти мелодію. Вона стрімка, але не має різкості. Навпаки, це ніби питання, що змушують замислитися на тему вічності, буття, життя та смерті. Музика ніби піднімає філософські питання, важливі для кожної людини. Мимоволі починаєш замислюватися над тим, хто ти у цьому житті? Для чого все відбувається? Що є істина та де її знайти? Адже це ті питання, які й треба ставити собі, щоб рухатися далі, вперед.

Тричастинна форма логічна для такої концепції. У третій частині ми вже не чуємо інтонацій запитання, відповідь була знайдена у контрастному середньому розділі, сповненому

бурхливими і віртуозними пасажами. Фінальні акорди змушують повністю зануритися у внутрішній світ людини.

Отже, Прелюдія *cis-moll* С.В. Рахманінова – це романтичний твір-філософія. У ньому є фундаментальність та ґрунтовність. Він вражає міццю та вагомістю звучання. Складні гармонічні звороти лише підкреслюють фактурність фортепіанного тембру. Цей твір став світовим символом класики ХХ століття. Його знає кожна людина планети незалежно від музичних уподобань. Напевно, в цьому і є сила справжньої музики. Вона як універсальна мова здатна поєднувати людей у всьому світі, дозволяючи відчувати смак життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Джей Джі. Біографія Сергія Рахманінова. URL: <https://dovidka.biz.ua/sergiy-rahmaninov-biografiya-skorochno/>
2. Ресіо Л. Ключі до насолоди від Симфонії No2 Сергія Рахманінова. URL: <https://dialnet.unirioja.es>
3. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри: історичний аспект. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2012. Вип. 12. С. 392–396.

Сорокін П.О.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ДІАПАЗОН ТРУБАЧА ЯК СКЛАДОВИЙ КОМПОНЕНТ ЙОГО ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ

Виконавська техніка трубачів має різноплановий та поліфункціональний характер. Вона включає в себе значну кількість прийомів і окремих видів технік, серед яких: оволодіння амбуром, виконавським диханням, зокрема і циклічним, а також уміння інтерпретувати високі ноти та витримку під час гри на інструменті.

Техніка діапазону, яка передбачає відтворення високих нот на трубі, має важливе значення для професійного трубача, оскільки допомагає показати красу, виразність і проникливе звучання даного духового інструменту. Трубач Дж. Морісон відмічав: «Труба була створена для того, щоб звучати високо. А грає вона високо, тому що це звучить вражаюче. Краще на що здатна труба – це грати високі ноти. Оскільки коли вона це робить, то їй вдається те, що не вдається жодному іншому інструменту: заряджати музику своєю неймовірною енергією. Саме тому перший голос в біг-бенді грає труба. Майже завжди» [4].

Техніка діапазону, на перший погляд, здається доволі складною, проте проаналізувавши закони фізики, що діють в даному випадку, гра високих нот на трубі більше не виглядає чимось загадковим. Трубочі звикли до думки, що базінг губ при грі на інструменті вони здійснюють особисто. Проте насправді повітря, яке проходить через щілину між губами, створюючи незначний тиск, є першопричиною виникнення базінгу.

Повітря, проходячи через щілину, здійснює коливання губ на певній висоті звуку. Таким чином, беручи до уваги дані особливості створення базінгу можна стверджувати, що повітряний потік і його швидкість є основними регуляторами висоти звуку. Ці фізичні процеси в техніці музиканта-духовика взаємозалежні: чим потужніший потік, тим вища частота вібрацій губ, а відповідно і висота відтворюваного ним звуку. Досить часто трубочі помилково стверджують, що діапазон залежить від роботи амбушура: розтягування чи стискання губ, проте в першу чергу, на висоту ноти впливає частота коливань, а отже, саме повітря і швидкість його потоку має значення для техніки діапазону інструменталіста.

Під час гри високих нот деякі виконавці все ж активно використовують амбушур, розтягуючи губи, завдяки чому висота звуку дійсно підвищується. Проте, даний метод має значну кількість недоліків. Можна порівняти його із більш зрозумілим принципом натягування гумового джгута. Розтягуючи джгут і зачіпаючи його пальцем, ми дійсно можемо почути вищий звук. Завдяки натягнутому стану гуми кількість коливань збільшується і відповідно звучання підвищується. Проте, якщо проаналізувати зовнішній вигляд і відчуття джгут, то помітно, що він став тоншим, а відповідно і менш міцним. Схожу ситуацію можливо спостерігати й під час розтягування губ: амбушур втрачає свою витривалість і стає більш вразливим до травматизму, окрім цього швидко втрачається якість звуку. Недоліком даного методу є й те, що процес контролю трубача над бажаною висотою звуків значно ускладнюється. Губи музиканта, сильніше притискаючись до зубів, створюють додаткову вібрацію і знижують рівень витримки у процесі гри.

Таким чином, єдиним вірним і дієвим методом, за допомогою якого техніка розширення діапазону буде інтерпретуватися якісно є регулювання потоку повітря. При цьому, слід зауважити, що губи в даному випадку повинні залишатися у незмінному положенні. Посилюючи інтенсивність видиху музикант може розширити

положення свого амбушуру, що призведе до збільшення гучності звуку. Натомість, якщо залишити губи у вузькій, статичній позиції, то підвищиться висота звуку.

Таким чином, діапазон як складовий компонент виконавської техніки трубача має свої особливості інтерпретації та безпосередньо залежить від уміння музиканта-духовика контролювати власну техніку дихання, а також амбушур.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білий Є. Амбушюр трубача. Формування амбушюра та постановка мундштука. Київ, 2006. 12 с.
2. Гишка І. Звукотворчий компонент трубного виконавства: традиції та базинг : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2005. 17 с.
3. Гишка І. Регістри труби та специфіка їх опанування. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. Музичне виконавство*. Київ : Кий, 2003. Книга дев'ята. Вип. 26. С. 285 – 296.
4. Морісон Д. Діапазон. URL : https://www.youtube.com/watch?v=bLr_2YAQzmo&t=672s (дата звернення: 29.04.2022).
5. Посвалюк В. Проблема верхнього регістру у виконавській практиці трубача. *Мистецтвознавчі записки*. Київ, 2006. Вип. 10. С. 3 – 11.

Софроній З.В.

*Чернівецький національний університет
імені Юрія Федьковича*

ВИКОРИСТАННЯ МУЛЬТИМЕДІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Кожна цивілізована країна дбає про творчий потенціал суспільства загалом, і кожної людини, зокрема. Перед закладами освіти постає завдання сприяти, щоб кожна дитина в майбутньому стала ініціативною, комунікабельною, творчою, суспільно корисною особистістю. Процес «глибокого пізнання музичного мистецтва здійснюється завдяки залученню суб'єкта до діяльнісно-практичного освоєння» [2, с. 62]. На сучасному етапі розвитку мистецької освіти, саме мультимедіа є найбільш потужним і дієвим засобом отримання найрізноманітнішої інформації школярів.

Сучасні вчителі-практики (Кулик Р., Міськів А., Никитюк Н., Тунік С.) вказують, що засоби мультимедіа допомагають концентрувати навчальні об'єкти. У наукових розвідках Гаврилової Л., Поплавської Ю., Чайковської О. визначені можливості впровадження мультимедійних програмно-педагогічних систем у процес

мистецького навчання з позиції формування музичних знань. Науковці зазначають, що важливим аспектом використання мультимедіа є поєднання в одному програмовому продукті різних видів інформації – традиційних (текст, схеми, таблиці, ілюстрації) й оригінальних (мова, музика, фрагменти відеострічок, телекадри, анімація). Надзвичайно актуальним стало використання мультимедіа у процесі дистанційного навчання школярів [1, с. 35].

Використання мультимедіа на уроках музичного мистецтва дозволяє вчителю проявляти свою творчість та індивідуальний стиль, адже кожен здатен вибудувати «режисуру уроку» слідуючи власному «сценарію». У цьому зв'язку важливим є вміння створювати мультимедійні презентації, які містять текст, малюнки, схеми, відео, аудіо фрагменти, анімацію, 3D-графіку, використовуючи при цьому різні елементи оформлення. Добре структурована мультимедійна презентація повинна бути доступною і композиційно довершеною. У процесі її створення доцільно дотримуватись наступних етапів: 1) структурування навчального матеріалу; 2) складання сценарію презентації; 3) розробка дизайну презентації; 4) підготовка медіафрагментів (ілюстрації, тексти, відео, запис аудіофрагментів); 5) підготовка музичного супроводу; 6) тест-перевірка готової презентації.

Мультимедійні презентації є одним з найбільш поширених засобів унаочнення навчального матеріалу. Застосування мультимедіа на уроках музичного мистецтва залежить від мети конкретного уроку, рівня володіння відповідними програмами та наявності сертифікованих програм у закладах загальної середньої освіти. З огляду на це, мультимедійний супровід уроку музичного мистецтва може забезпечувати вирішення таких завдань: 1) поліпшення сприйняття, пам'яті, уваги, мислення, уяви та активності учнів; 2) інтеграції різних видів мистецтва для актуалізації опорних знань з навчальної дисципліни; 3) розкриття органічного зв'язку змісту музичного навчання з реаліями життя людини, характерних рис національної та світової музики; 4) набуття практичного досвіду.

Ефективними засобами унаочнення навчального матеріалу на уроках музичного мистецтва є електронні мультимедіа-видання, серед яких можемо викоремити: мультимедійні навчальні програми; електронні навчальні посібники; електронні енциклопедії, презентації власних уроків.

Мультимедійні навчальні програми можуть містити: текстове пояснення у мовному й графічному вигляді; музичні твори, що подаються у виконанні кращих музикантів; віртуальну клавіатуру, на якій учень має можливість грати, обравши тембр пропонованих інструментів; віртуальні музичні ігри. Ці програми забезпечують динаміку опанування школярами шкільного курсу з музичного мистецтва. Нині розроблено декілька мультимедійних програм для використання на уроках музичного мистецтва: «Первинні музичні жанри. Танець»; серії програм «Класична музика» (ознайомлює із творчістю понад 63 композиторів, містить 320 музичних творів), «Українські музичні інструменти», які викликають особливий інтерес у школярів. Комплексне використання цих програм розширює методичний арсенал учителя, дозволяє школярам ознайомитися з найкращими творами класичної музики.

Електронний навчально-наочний посібник містить сукупність наочних матеріалів, поданих засобами мультимедіа. Його використання забезпечує ефективність організації репродуктивної роботи учнів, коли вчителю необхідно наочно продемонструвати музичні твори, конкретизувати певні повідомлення, тощо. Такі посібники є доцільними при постановці вчителем навчальних проблем, демонстрації і виконанні певних завдань (Красильников І. Навчально-методичний комплекс «Електронна музична творчість»).

Електронна енциклопедія – це довідкове видання основних відомостей з однієї або кількох галузей знання, систематизованих за різними ознаками, доповнених аудіо- та відеоматеріалами, програмовими засобами пошуку й відбору довідкової інформації [1, с. 34]. Такі електронні енциклопедії можуть стати у нагоді для організації дослідницької роботи школярів. Найбільш цінними є «Енциклопедія музичних інструментів», «Українська музична енциклопедія», «Мала українська музична енциклопедія», «Велика українська музична енциклопедія», «Шедеври музики», «Music Conservatory» та інші.

Отже, використання мультимедійних технологій на уроках музичного мистецтва значно підвищує мотивацію мистецького навчання учнів, формує пізнавальний інтерес, допомагає вчителю відчутно підвищити якість навчання, досягнення поставленої мети, а учням ефективніше засвоїти навчальний матеріал. Мультимедіа є незамінним засобом організації мистецької освіти учнів у процесі дистанційного навчання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гаврілова Л. Г. (2014). Спецкурс «Мультимедійні технології в мистецькій освіті» як засіб формування інформаційної компетентності майбутніх учителів музики. *Педагогічні та психологічні науки: виклики і сьогодення* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф. (м. Київ, 8 серпня 2014 року). К. : ГО «Київська наукова організація педагогіки та психології», С. 32–36.
2. Козир, А. В. (2006). Концептуальні підходи до формування професійної майстерності викладачів мистецьких дисциплін. *Наука і сучасність*, 56, 59–68.

Сун Тунтун

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

СЦЕНІЧНО-ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ХОРЕОГРАФА: ТЕРМІНОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС

Концепція культурного становлення спрямована на виховання в особистості ціннісного ставлення до мистецьких явищ, потреби в духовному самовираженні, самоактуалізації та саморозвитку у професійній діяльності. Зазначене актуалізує значущість проблеми професійної підготовки майбутніх фахівців-хореографів, діяльність яких пов'язана зі сценічно-виконавським процесом.

В контексті сказаного важливим є з'ясування сутнісних складових поняття «сценічно-виконавська діяльність хореографа». З цієї позиції необхідним є визначення природи хореографічного мистецтва. У науковому обігу хореографічне мистецтво трактується як соціокультурний феномен, як особливий вид мистецтва, в якому художній образ створюється за допомогою умовних виразних рухів та міміки. Дослідники наголошують на тому, що хореографія – це особливий різновид творчої виконавської діяльності, підпорядкований закономірностям розвитку культури суспільства [1].

Зазначене актуалізує розгляд досліджуваного поняття з позиції загальних закономірностей людської діяльності. Аналіз наукової думки уможливив виокремлення основних, суттєвих для нашого дослідження позицій у визначенні категорії діяльності: діяльність ототожнюється з активністю суб'єкта, що спрямована на об'єкти чи інших суб'єктів; діяльність розглядається як специфічна форма взаємодії людини із навколишнім світом;

змістом діяльності є зміни і перетворення речей і явищ, а результатом – досягнення свідомо поставленої цілі, що виникла в результаті появи певної потреби; діяльність – система дій і операцій, об'єднаних єдиним мотивом і ціллю; діяльність регулюють стабілізовані психічні процеси, тобто наявні властивості особистості [2; 3].

Не менш актуальним для контексту нашого наукового пошуку є з'ясування питання природи виконавського мистецтва. Виконавство у широкому розумінні визначається науковцями-музикантами як продукт виконавської діяльності (Є. Гуренко); фізична реалізація авторського тексту (Ю. Капустін); процес та результат виконавської діяльності (В. Москаленко); сукупність специфічних дій виконавця, спрямованих на об'єктивацію виконавського задуму [4].

Феномен виконавського мистецтва у більшій мірі був у фокусі уваги корифеїв-музикантів. Так, на думку Г. Когана, виконавство є співтворчістю художника і тих, кому адресовано, тому, хто сприймає його мистецтво. Але співтворчість вимагає відповідної підготовленості, вимагає роботи, зусиль, праці обох сторін. Інакше все важливе, значне, прекрасне, що є в даному явищі мистецтва, просто не дійде до сприймаючого [5].

За твердженням В. Живова, музично-виконавський процес включає дві складові, які між собою пов'язані. Перша – осягнення суті твору (сприйняття), друга – передача твору (відтворення). Без сумніву друга, залежить від першої, але не витікає з неї. Можна досягнути сутності твору, але не зуміти висловити, передати її. Тому що для творчого художнього відтворення обов'язковою є не тільки наявність глибини почуттів, інтуїції, аналітичних даних, а й специфічних виконавських навичок – темпераменту, натхнення, артистизму, волі, технічної майстерності. На думку митця, тільки діалектична єдність глибокого сприйняття і творчого відтворення, єдність почуттів та думки, раціонального та емоційного припускає яскраве, переконливе тлумачення музичного твору [6].

Необхідним також вважаємо з'ясування суті поняття «сценічний». У науково-довідниковій літературі цей термін трактується як «пов'язаний зі сценою, театром, театральним мистецтвом, театальною діяльністю; характерний, придатний для сцени, театру» [7].

Отже, поданий у публікації матеріал дозволяє обґрунтувати сутність поняття «сценічно-виконавська діяльність хореографа» як творчу діяльність хореографа-виконавця, яка реалізується

сукупністю специфічних виразних танцювальних рухів та міміки і спрямована на об'єктивацію виконавського задуму в умовах прилюдного сценічного виступу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Хореографія як вид мистецтва. Режим доступу: https://ua-referat.com/%D0%A5%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%8F_%D1%8F%D0%BA_%D0%B2%D0%B8%D0%B4_%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0
2. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность. М.: Смысл; Издательский центр «Академия», 2004. 352 с.
3. Семиченко В. А. Психология деятельности. К.: Издатель Эшке А. Н., 2002. 248 с.
4. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства : спец. 17.00.02 «Музичне мистецтво». К., 1994. 25 с.
5. Коган Г. М. Музыкальное исполнительство и его проблемы. 1970. Режим доступу: http://fdstar.com/2495-muzykalnoe_ispolnitelstvo_i_ego_problemy.html.
6. Живов В. Л. Исполнительский анализ хорового произведения. М.: Музыка, 1987. 159 с.
7. Словник української мови. Академічний тлумачний словник. Режим доступу: <http://sum.in.ua/s/scenichnyj>

Тарасенко А.С.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка*

ФЕНОМЕН КОМІЧНОГО В УМОВАХ ВІЙНИ: ПСИХОЛОГІЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ АСПЕКТИ

Війна – це явище, яке передбачає такі типові реакції людей як страх, тривога, агресивність, сплеск патріотизму. Однак спостерігається також бажання людей посміятись над війною та країною-агресором. Це може бути захисна реакція мозку на надлишок негативних емоцій, тобто «нервовий сміх». Однак це може бути також свідома стратегія людини щодо пошуку позитивних емоцій з метою витіснення негативних та нівелювання значимості процесу, який хвилює.

У дослідженнях швейцарських науковців доведено, що люди, які сміялися над комедійними фільмами, тримали руки у крижаній воді довше, ніж ті, хто не сміявся [1]. З'ясовано, що позитивні емоції можуть впливати як на психічне, так і на фізичне самопочуття людини.

У культурному контексті сьогодення спостерігається популярність жартів, пов'язаних з війною. Естетична теорія стверджує, що комічне виникає за наявності суперечностей між значущістю форми та нікчемністю змісту, невідповідністю між метою та засобами досягнення мети. На вказаних засадах розуміння «комічного» в естетиці вибудовується концепція гумору.

У психології гумор, зазвичай, розглядають крізь призму трьох теорій: розрядки, протиріччя (невідповідності) та переваги. У теорії розрядки гумор трактується як механізм «звільнення від напруги». Причому, йдеться переважно про напругу, що виникає безпосередньо перед сміхом, а не про більш тривалий стан. Друга теорія – протиріччя. Її прибічники стверджують, що в основі гумору лежить суперечність. Протиріччя виявляє себе в таких характеристиках як сутність і уявність, форма і безформність, велич і нікчемність. У воєнній ситуації сьогодення вбачаються класичні приклади «теорії комічного як протиріччя». Так, наприклад, уже весь світ сміється з невідповідності між теоретичною «величчю» російської армії та її практичною нікчемністю.

Теорія переваги акцентує увагу саме на суб'єкті гумору, тобто людині з її емоційними реакціями. За цією теорією ті, хто сміється, виражають власну перевагу. Теорія переваги передбачає агресивну насмішку вищого над нижчим (як прояв переваги), або нижчого над вищим (як спробу зрівняти ситуацію чи піднятися над опонентом).

В Україні сьогодні спостерігається розквіт агресивного гумору. Проявляється він, переважно, у вигляді мемів. Мемом є будь-яка річ, навичка чи подія, які стали популярними. Інтернет-меми – це лише один з видів, який зараз має дуже великий вплив на реципієнта. Інтернет-меми – це не тільки смішні картинки, але й пісні та реальні історії, що «завірусилися». Як правило, вони є гумористичними, сатиричними або іронічними, що робить їх привабливими для подальшого поширення. Меми як частина сучасного мистецтва апелюють до людських емоцій. Коли мем стає популярним, то його нові отримувачі долучаються до участі у «марафоні сміху». Співучасть у чомусь масштабному та позитивному знищує відчуття самотності та покращує психологічний стан. Меми допомагають людям висловити власні емоції та переживання у комедійний спосіб.

Меми умовно можна поділити на жарти над політичною ситуацією, російськими громадянами та невдачами російських

військ у бойових діях. Українці шукають будь-які форми опору авторитарним намірам і політичний гумор – це одна з таких форм. У сучасній ситуації опір спрямовується проти російської влади. Прикладом є численні насмішки над Володимиром Путіним та іншими представниками російської верхівки. Сюди ж належать жарти над керівником невизнаної Донецької республіки Денисом Пушиліним. Художній прояв «комічного» досягає кульмінації у кепкуваннях з Олександра Лукашенка, зокрема його промови про те, як «на Белорусь готовилось нападение». Лукашенка та цю фразу поміщають у найбезглуздіші ситуації, що робить цей мем все більш популярним.

До політичного гумору можна також віднести насмішки над простими росіянами, які виступають за війну. Яскравим прикладом є шоу на YouTube «Дурнів дивиться сторіс», де останні серії присвячені саме звичайним російським громадянам та проявам їх дурості.

Сміх над невдачами російських військ у бойових діях є відповіддю людей на стрес у критичних та небезпечних ситуаціях. Безсмертним став вислів «Російський військовий корабель іди на **й», а також фраза «Боже, яке кончене» по відношенню як до російських солдат, так і до будь-якої проросійсько-налаштованої людини. Сюди ж належать кумедні історії про танк, вкрадений циганами, та БТР, віджатий гопниками; про ворожий дрон, збитий банкою огірків; про сучасну княгиню Ольгу – бабцю, що підсипала до чаю окупантів послаблюючого і підпалила русню в туалеті, а, особливо, так званий «Серіал «Чорнобаївка». До цієї категорії відносяться також комедійні пісні, серед яких найвідомішими є «Гімн Чорнобаївки» та «Сіла птаха» Лесі Нікітюк.

Таким чином, бажання пожартувати активує творчість кожної окремої людини. Творчий процес має позитивний вплив на психічний стан. З усього вищезазначеного можна зробити висновок, що розвиток специфічного гумору в Україні є засобом морального заспокоєння шляхом насмішки над ворогом та ситуацією загалом. Меми викликають у людей позитивні емоції, посилюють відчуття національної приналежності та впевненість у перемозі, а прояв творчого потенціалу допомагає зберігати стабільний психічний стан. Слава Україні! Героям Слава!

ЛІТЕРАТУРА

1. Medical News Today. Laughing away pain. URL: <https://www.medicalnewstoday.com/articles/267434> (дата звернення: 10.05.2022)

ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ НАЦІОНАЛЬНОГО КИТАЙСЬКОГО МЮЗИКЛУ

Основою для формування жанру китайського оригінального мюзиклу став процес входження західного мюзиклу в музично-театральну культуру Китаю. Інтеграція західних та національних мистецьких традицій відбувалась протягом 25 років.

Слід підкреслити, що західний мюзикл приваблював китайську публіку яскравим видовищем, динамічністю драматичного розвитку, оригінальністю музично-поетичних ідей, можливістю перевтілити в актуальну форму «довічні теми» мистецтва, синтезом музичного, танцювального, театального видів мистецтва. Китайський мюзикл є найбільш молодим серед західних музично-театральних жанрів, які отримали національне забарвлення. Цей жанр в театральній культурі Китаю пройшов шлях розвитку від наслідування західній традиції до інтеграції з національною східною системою. Отже, був сформований оригінальний жанровий різновид музично-театрального дійства.

Мистецтвознавці в еволюції жанру мюзиклу в китайській національній музично-театральній системі визначають три етапи [1; 2; 3]. Перший етап розвитку китайського оригінального мюзиклу (1980 роки – перша половина 1990 років) відрізняється творчим сприйняттям іноземних традицій в контексті національного музично-театрального мистецтва Китаю. Мюзикли характеризуються засвоєнням і домінуванням традицій західної класики, вивченням американської та європейської жанрової теорії, що прослідковується під час вибору сюжетів, в особливостях музичної мови, сценографії, художньої концепції та ін. Отже, під час першого етапу переважав «імпортований» підхід у трактовці мюзиклу [3].

Другий етап (1997 р.– 2004 р.) розвитку мюзиклу в Китаї відбувається на межі XX–XXI століть. Науковці зазначають, оскільки під час цього етапу не виникла національна жанрова модель китайського мюзиклу, але сформувалися передумови її виникнення, означені роки трактуються як перехідні в його історії. Для даного етапу притаманні два взаємозумовлених процесу.

Один з них передбачає подальше поглиблене вивчення структури західного мюзиклу, другий – специфіку його особливостей з метою пристосування до китайських театральних традицій і вираження національної ідеї.

Сутність третього етапу, який починається з 2005 року, зумовлена створенням жанрового архетипу китайського мюзиклу. Оскільки народження національного китайського мюзиклу співпало з великою популярністю бродвейського мюзиклу на початку ХХІ століття, розквіт якого відзначає Лю Цзянь [2, с.72], вважаємо за доцільне звернути увагу на реалізацію закону історичної синхронізації, що спостерігається Лю Бінцяном в жанрово-стильових явищах західної та східної музичних культур [1]. На цьому етапі розвиток китайського мюзиклу отримав офіційне визнання як оригінальний жанровий різновид національного музично-драматичного мистецтва.

Безперечно, формування китайського мюзиклу пов'язано з процесом націоналізації жанру, що спостерігається в лібрето на сюжети з народної міфології, актуалізації традиційних принципів і прийомів, які притаманні театральному мистецтву Китаю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лю Бінцянь. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю і Європи. Одеса: Астропринт, 2014. 439 с.
2. Лю Цзянь. Композиторський текст мюзиклу: «Next to Normal» Тома Кітта. *The European Journal of Arts*. Vienna, 2020. Р. 72-77.
3. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру. Київ: Видавництво Ліра К, 2019. 233 с.

Філіппенко Н.А.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

МУЗИЧНИЙ РОЗВИТОК ДІТЕЙ ЗА МЕТОДОМ ДЖ. ВІРТА

Кожна людина має право на якісну музичну освіту, реалізацію свого творчого потенціалу в активній музичній діяльності. Як вважає сучасний австрійський музикант і педагог Джеральд Вірт, навчитися співати може будь-яка людина, не зважаючи на вік, стать та музичний талант. Обов'язком музичних педагогів є постійне вдосконалення методики викладання музики, спираючись на досвід та здобутки вже визнаних музично-

педагогічних систем, наукової думки з нейробіології, психології. І, в такий спосіб, сприяти розвитку музичної педагогіки, збагачуючи її новими знаннями та методами.

Музиканти та педагоги під керівництвом Дж. Вірта майже двадцять років працювали над створенням нового методу ефективного музичного розвитку дітей та дорослих, який отримав назву за прізвищем його автора. В основу методу Вірта покладено **хоровий спів**, за допомогою якого вихованці навчаються чистій інтонації, виразності виконання та художній інтерпретації музичних творів. Одночасно зі співом учні, в ігровий спосіб, засвоюють ноти та теорію музики. У межах методу науковцями було розроблено візуальні, фізичні вправи, завдяки яким діти отримують знання на інтелектуальному, інтуїтивному та емоційному рівні. Дж. Вірт наголошує, що ці вправи мають бути цілком доступними для виконання учнями, спрямовані на конкретні завдання, і, у той же час, мати характер розваг.

Автор методу вважає, що спів є найпотужнішим інструментом музичного розвитку не тільки дітей, але й дорослих. У випадку навчання музиці у дорослому віці, музикант порівнює його з вивченням іноземної мови, засвоєння відбувається переважно на інтелектуальному рівні, на відміну від дітей, які сприймають нову інформацію більш інтуїтивно. На думку автора, спів сприяє створенню позитивної атмосфери навколо людини, попереджає виникнення стресів, невротичних станів. Науковцями вже доведено позитивний вплив методу на розвиток інтелектуальних здібностей дітей, покращення їх соціальних навичок, подолання закомплексованості та набуття впевненості в собі.

Метод Вірта використовує музичні знання, що були і є відомими всім музикантам, але автор пропонує зосередитись на таких базових компонентах:

- **ритм** – почуття метру, розпізнавання різних ритмічних малюнків, виконання вправ за допомогою плескання;
- **активне слухання музики** – інтонування, розпізнавання інтервалів;
- **музичні знання** – знання про різні епохи, стилі, композиторів, музичні інструменти;
- **звук** – відчуття звуку, правильна постава тіла, вираз обличчя під час співу, загальна якість звуку;
- **креативність** – творчий підхід до виконання ритмічних, мелодійних фраз, написання пісень, імпровізації;

- **соціальні навички** – вирівнювання різного соціального досвіду спілкування учнів з метою покращення сприймання вправ та навчання в цілому.

Кожен базовий компонент за методом має *короткострокові та довгострокові цілі*. Наприклад, довгостроковими цілями стосовно компоненту «звук» є: формування правильної постави тіла під час співу, дихання, виконання голосних звуків. Короткострокова ціль – формування необхідного тембру, забарвлення звуку у межах конкретної навчальної ситуації.

Загальновідомо, що дитячий колектив є складним, непередбачуваним на дії «організмом» дітей з різними характерами, соціальними навичками. Тому не рідко, під час музичних занять, виникають проблеми з поведінкою учнів. Дж. Вірт приділяє багато уваги на подолання різних тригерів деструктивної поведінки дітей. У випадку, коли навчальному процесу заважає один, або декілька учнів, він пропонує вирішити цю проблему, запропонувавши порушникам особисто продемонструвати спів, або вийти на перший план і керувати процесом поряд з учителем.

Метод музичного розвитку Дж. Вірта, що базується на хоровому співі, дійсно заслуговує на увагу, оскільки є ретельно розробленим методом, який увібрав в себе всі найкращі здобутки музичної педагогіки, ґрунтується на новітніх наукових знаннях, враховує всі сучасні світові тенденції музичного розвитку та, як доводить практика, є дійсно результативним методом навчання музики та співу дітей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Singing with children's choirs – the Wirth Method – Gerald Wirth. URL: <https://leadingvoices.nl/programme/singing-with-childrens-choirs-the-wirth-method-gerald-wirth/> (дата звернення: 24.04.2022).
2. Introduction to the Wirth Method. URL: https://www.youtube.com/watch?v=RBkkfQLB_1g (дата звернення: 24.04.2022).

ПОЄДНАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА СЦЕНІЧНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ У ГАЛУЗІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВА

Аналіз досліджень у галузі мистецької педагогіки обумовлює визначення деяких принципових підходів до поєднання виконавської та сценічної підготовки в процесі здобуття вищої освіти, з урахуванням вимог освітніх стандартів, теоретико-методологічної бази їх професійної підготовки, класичних і інноваційних методів і технологій. Актуальність сценічної та акторської підготовки у поєднанні з виконавською зростає, оскільки наразі активно розвиваються жанри музичної комедії або мюзиклу, який в умовах сьогодення беззастережно змістив акценти музики і драматургії у виставі. Вокально-методична підготовка виконавців (естрадних співаків) передбачає оволодіння визначеною манерою співу, знаннями про закономірності професійного голосоутворення, набуття специфічних вокально-тілесних відчуттів, однак виключно вокальної підготовки для сучасного естрадного співака недостатньо. В умовах модернізації сучасного сценічного мистецтва набуває особливої актуальності «живе» спілкування з глядачем. Розвиток сценічної майстерності неможливий без елементів інтерактивності, яка розвивається у здобувачів вищої освіти в процесі навчання із застосуванням інтерактивних способів або методів здобування знань, і акторської гри при виконанні музичного твору, що вимагає від здобувача вищої освіти оволодіння системою як загальнокультурних, так і професійних компетенцій.

Сценічний образ є предметом синтезу компетенцій виконавця в різних видах мистецтва, таких як спів, сценічний рух, декламація, елементи акторської техніки, яка переплітається з будь-яким видом сучасного сценічного дійства.

Розглянемо це припущення в системі поєднання виконавської та сценічної підготовки в процесі здобуття освіти у галузі культури і мистецтва.

Драматична складова є невід'ємною частиною формування сценічної майстерності виконавця будь-якого напрямку. Логічне в зв'язку з цим питання про принципи формування сценічної майстерності у поєднанні з виконавською.

Розглядаючи даний аспект з точки зору психології, педагогіки, театрознавства та професійної підготовки виконавця, ми робимо спробу сформулювати свою теоретико-методологічну основу формування сценічної майстерності виконавця (естрадного співака).

Однією з перших принципових вимог до правильної роботи над твором визначимо початок роботи над матеріалом з безпосереднього аналізу його музично-драматичної тканини, задуму і способу організації даної сценічної дії. Відповідно, першим принциповим підходом в роботі над матеріалом є розгляд загальних характеристик всіх частин, що складають досліджуваний твір.

Наступною невід'ємною частиною вибудовування сценічного образу і ключовим елементом акторської техніки виконавця (естрадного співака) виступає «слово», що є структурною основою всієї «сценічної мови».

Дослідження у галузі театральної педагогіки дозволяють визначити наступну важливу умову, якою є необхідність використання підтексту як засобу розкриття змісту літературного тексту твору.

Ще однією ваговою частиною в роботі над сценічною мовою є дикція.

Виходячи з цього, робимо висновок, що наступний принциповий підхід, що характеризується взаємозв'язком слова з музикою, це – вміння правильно застосовувати логічні наголоси.

Ще однією значущою, принциповою вимогою в роботі над сценічною майстерністю виконавця (естрадного співака), є використання такої методики, встановлення вільної фізичної основи [1]. Це означає, що м'язи, які потрібні для співу, повинні працювати за відсутності втручання інших м'язів.

Заключним з пропонованих принципових підходів до формування сценічної майстерності виконавця (естрадного співака) нам бачиться інтеграція в роботу і доведення до рівня технічного досвіду прийому музичної та сценічної імпровізації. Безсумнівно, будь-яка якісно виконана імпровізація є відтворенням в даний момент часу фрагментом добре відпрацьованої і доведеної до стану навички виконавської, акторської техніки, техніки сценічного руху. Завдання професійного артиста на кшталт ілюзіоніста: весь пласт роботи залишити прихованим від глядача, оволодівши мистецтвом іскрометної «імпровізації» прямо на очах глядача або слухача.

Усі сформульовані і викладені принципові підходи вважаємо надійною запорукою формування і розвитку високого рівня сценічної майстерності естрадного співака, а також гармонійного розвитку особистісних якостей, професійних компетенцій і комунікативних здібностей фахівця, заснованих на культурі і етичних нормах взаємодії.

Ця тема залишається, безумовно, актуальною, зважаючи на сучасну тенденцію до підвищення рівня професійної акторської підготовки артистів естради, а також посилення інтересу молодих фахівців і вчених в галузі мистецтва і культури до даної теми, про що свідчить зростання кількості праць.

Роблячи загальний висновок, зауважимо, що вся викладена вище теоретико-методологічна основа набуває сенсу тільки тоді, коли артист-виконавець підпорядкує всі елементи техніки одному завданню – донести до сердець глядача своє власне світовідчуття.

Все, про що йшлося раніше, зводиться до використання яскравих зовнішніх засобів акторської виразності в пісні. Але існує величезний репертуар і безліч виконавців, які також виконують цей репертуар. Просто співак стоїть біля мікрофона і співає пісню. Але це не означає, що естрадний співак існує поза акторським мистецтвом.

Основна умова при роботі над естрадною піснею полягає в тому, щоб правильно і точно зрозуміти, наскільки текст і мелодія пісні, її жанр і стиль терплять додавання в неї засобів театральної виразності. У піснях-сценках, наприклад, можна вдаватися до створення гострих характерів (перевтілення), спілкування, взаємодії, використовувати реквізит, вдаватися до деталей сценографічного оформлення номера.

У пісні від імені героя артист втілює собою персонаж, від імені якого співається пісня, тобто створює характер персонажа або навіть цілий естрадний образ. При цьому потрібно визначити міру умовності, вибудувати пластичну поведінку, жести, міміку, придумати костюм і грим [2]. Тут важливі обидві точки, від яких варто відштовхуватися режисерові: сама пісня – її текст, музичний матеріал, стиль, характер і індивідуальність артиста. «Пісня – це маленький, але особливий естрадний спектакль. І тут – доля людини, а співак має розкрити її за короткі сценічні хвилини. Найменша неточність, нещирість у слові, інтонації, жесті, як випадково взята фальшива нота, може порушити гармонію драматургії цього спектаклю, розірвати зв'язок з глядачем.

Фантазія і уява одні з найважливіших акторських навичок естрадного співака, бо лише із ними буде успішним створення картин внутрішнього бачення. Очі – найважливіше при виконанні вокального номеру, коли у артиста порожній, невпевнений або зовсім байдужий погляд (якщо це не частина номера), то втрачається артистична подача.

Завдання викладача полягає також і в підготовці здобувача вищої освіти до успішного виступу, створенні виконавської стійкості – слід розібрати з початківцем психологічні установки сольного виступу на сцені.

Естрадний образ співака створюється достатньо тривало, будується на вдалому виконанні будь-якої пісні, знайденому в ній конкретному характері, є не тільки зовнішнім іміджем артиста, а й внутрішніми рисами його творчого характеру (характеру його персонажа).

Будь-який твір потрібно прожити, проникнути в його зміст, донести до глядача образ, закладений в пісні. В іншому випадку спів перетворюється в нікому не потрібне «видобування нот». Отже, в таких випадках необхідно обґрунтувати використання виконавцем прийомів акторської майстерності в сфері внутрішньої психотехніки артиста.

Відповідно, можна зробити висновок, що акторська майстерність виконавця естрадної пісні зовсім не обов'язково проявляється в яскравих зовнішніх виразних засобах, коли пісня розігрується як драматична сценка. Прийоми акторської техніки різноманітні, деякі з них можуть використовувати більшою мірою засоби виключно зовнішньої виразності, деякі – більшою мірою спираються на розкриття образу пісні, а також на прийоми внутрішньої акторської психотехніки.

Навіть якщо зовнішні акторські виражальні засоби дуже обмежені, але артист розкриває перед слухачами смисловий, емоційний, образний лад твору, – все одно пісня перетворюється ніби в невелику новелу – різновид невеликого оповідання з елементами символіки.

Отже, у процесі професійної підготовки у сучасному мистецькому закладі вищої освіти особливо вагомого значення набуває до поєднання виконавської та сценічної підготовки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Deer, J., Del Vera, R. (2008). Acting in Musical Theatre. A Comprehensive Course. New York: Oxon, 302.
2. Marlin, M. (2009). Musical Theatre Handbook for the Actor. Richmond: Virginia Commonwealth University. 59.

ВИКОНАВСТВО НА ДЕРЕВ'ЯНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТАХ: ТЕОРЕТИЧНІ ПІДХОДИ

Розвиток сучасної мистецької освіти порушує проблему фахової підготовки молодого покоління з метою формування його музично-практичної компетентності, виконавської майстерності, творчої самостійності. Зважаючи на це, підготовка майбутнього фахівця-інструменталіста, діяльність якого передбачає виконавство на дерев'яних духових інструментах, має враховувати обізнаність музиканта в колі теоретичних проблем, зокрема, присвяченим гри на фаготі.

Дослідницький доробок корифеїв науки та виконавського мистецтва порушує широкий спектр питань у галузі історичних і теоретичних аспектів духових шкіл, а також розвитку виразних можливостей духових інструментів на сучасному етапі. Серед цих проблем, – різні аспекти мистецтва гри на духових інструментах (І. Гишка), історичні ракурси духових шкіл (В. Пилипчик, Г. Марценюк), методичні особливості виконання на духових інструментах (Р. Вовк, Ю. Тарарак, Я. Садівський), психолого-педагогічні підходи до формування музиканта-виконавця (Г. Лигдищук).

Питання, пов'язані з виникненням української духової школи, досліджуються В.Апацьким. Він вважає, що стрімкий розвиток сучасного духового виконавства виявляється не тільки під час удосконалення традиційних способів гри, але й у виникненні нових, не традиційних виконавських прийомів і засобів, тобто у розширенні меж виразних можливостей духових інструментів [1]. Зокрема, вважаємо за доцільне відзначити вагому працю В. Апацького «Фагот від А до Я» (2017), в якій досліджується широке коло питань стосовно історії, акустичної природи, виразних можливостей і виконавської майстерності гри на фаготі [2].

Фагот з'явився у другій чверті XVI століття. Як зазначає В. Апацький, не існує точної інформації щодо створення фаготу тієї принципової конструкції яка відома зараз. Вважається, що це праця декількох майстрів, котрі провели реконструкцію старовинної басової бомбарди шляхом складання навпіл [5].

Діапазон фаготу охоплює низькі регістри: не повний альтовий, теноровий і басовий, що забезпечує його ніжне, меланхолічне звучання. Стовбур фаготу дерев'яний, довгий. В оркестрі цей інструмент може служити як підтримкою для басових струнних інструментів, так і виконувати самостійну партію [6]. Опрацювання наукової літератури свідчить про те, що XVI–XVII століття стали важливими для розвитку духових інструментів. Формується новий репертуар, що потребує від музичних інструментів емоційної акустичної палітри. Відбуваються зміни в конструкціях музичних інструментів [3; 4]. Зокрема, в цей період формується фагот, який відомий нам сьогодні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Апацький В.Н. Фагот от А до Я. Київ: ТОВ «Лазурип – Поліграф», 2017. 520 с.
2. Апатский, В. (2010). *История духового музыкально-исполнительского искусства*. Київ: ТОВ «Задруга».
3. Богданов, В. О., Богданова, Л. Д. (2013). *Історія духового музичного мистецтва України: від найдавніших часів до початку XX ст.* Харків: ФОП Сілічева С.О.
4. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. Збірник матеріалів V Міжнародної науково-практичної конференції. Рівне: Волинські обереги, 2013.
5. Пастухов О.В. Фагот у XVI-XVII ст.: питання розвитку фаготної практики. *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2020. Вип. XIX–XX. С. 139-150.
6. Фагот. URL: [https:// ru.m.wikipedia.org](https://ru.m.wikipedia.org)

Чень Їн

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С. Макаренка*

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНЕ ОЦІНЮВАННЯ ЯК КОМПОНЕНТ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ

У сфері мистецької освіти оцінювальні підходи найбільш рельєфно реалізуються в процесі оволодіння студентами музично-виконавськими компетентностями, художня результативність та досконалість яких зумовлюється ступенем сформованості інтерпретаторських умінь. Зважаючи на ці обставини, розгляд тематики художньо-естетичного оцінювання в процесі підготовки фахівців музичного мистецтва має важливе значення в умовах сьогодення.

Як зазначають науковці, специфічними ознаками змісту оцінювальної діяльності є її висвітлення як процесу і результату з'ясування міри естетичної довершеності мистецьких творів [3, с.26]. Крім того, важливу роль набуває таке ставлення до навчального процесу, сутність якого полягає у здатності студентів до оволодіння різними засобами оцінювання у музично-фаховій діяльності.

Порівняно з пізнавальними процесами, оцінювальні дії найбільш ефективно проглядаються під час адекватного ставлення до результатів попередньої навчально-фахової діяльності здобувачів освіти та визначення шляхів її подальшого вдосконалення. Художньо-естетичне оцінювання передбачає спонукання студентів до розумової інтерпретації навчально-практичних дій, що стимулює до визначення способу продуктивного виконання навчально-фахових завдань [1, с.143].

Вважаємо за доцільне підкреслити, що художньо-естетичне оцінювання в процесі виконання музичних творів відзначається варіативною множинністю. Зокрема, виконання творів відбувається з урахуванням специфіки слухацької аудиторії, закономірностей світовідчуття [2, с.68–72]. Адже слухачі по різному реагують на виконавську інтерпретацію одного і того ж твору різними митцями. Натомість, важливо сприяти формуванню у майбутніх фахівців установки, спрямування на досягнення не тільки художньо-виразного виконання, але й такого, яке могло б зацікавити публіку.

Опрацювання наукових джерел свідчить про те, що зміст естетичної оцінювальної діяльності складають такі дії, як: сприйняття естетичних явищ, їх аналіз і узагальнення отриманих уявлень, порівняння та аргументація власного судження щодо явищ мистецтва [3, с.14]. Отже, художньо-естетична оцінювальна діяльність тлумачиться як ціннісна орієнтація на засвоєння мистецько-естетичних явищ і характеризується самостійними проявами з метою розуміння значення художніх творів в контексті уявлень про прекрасне.

У зазначеному процесі особливого значення набуває гнучкість музично-образного мислення здобувачів освіти, їх здатність до творчого пошуку під час естетичної оцінки художніх новацій. Такі дії сприяють вибірковій діяльності студентів у різнобарвному світі художньої творчості.

ЛІТЕРАТУРА

1. Єременко О.В. Основи магістерської підготовки. Теорія і практика реалізації в системі музично-педагогічної освіти: навчально-методичний посібник. Суми: ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2012. 292 с.
2. Єременко О.В. Теорія і методика розвитку музичного сприймання в учнів основної школи: [методичний посібник]. Суми: СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2003. 144 с.
3. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

Чжан Інь

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ПОЛІКУЛЬТУРНОЇ КОМПЕТЕНЦІЇ В ОСВІТНЬОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Широкий спектр різноманіття сучасного життя та щоденного збільшення інформаційного середовища перестали бути цінністю певного вікового часу, знання повинні крокувати у ногу, змінюватись, наповнюватись новим змістом, бути соціально значущими та актуальними. У цьому плані роль школи надзвичайно важлива. Уся діяльність школи має бути спрямована на забезпечення учнів арсеналом знань, умінь та навичок, на формування світоглядних ідей, поглядів, переконань, ідеалів на основі компетенцій, як перспективного напрямку модернізації української освіти.

У перекладі з латинської «компетенція» (competens – відповідний, такий, що відповідає, належний, здатний, знаючий) означає коло питань, у яких людина добре обізнана, має знання та досвід. Існують різні виміри визначення компетенції. *Компетенція* – це готовність суб'єкта ефективно організувати внутрішні та зовнішні ресурси для вирішення проблемних ситуацій. *Компетенції* – це атрибути особи, які важливі для успішного виконання роботи на відповідній позиції, виступає як освітній орієнтир та результат здобуття певного рівня знань освіти. *Компетенція* — це вміння використовувати знання і досвід у конкретних умовах, досягнувши при цьому максимально позитивного результату [2].

У науковій літературі для означення компетенції використовуються різні поняття – педагогічна компетенція, професійна компетенція, міжкультурна компетенція тощо. Актуальною у цьому плані виступає *полікультурна компетенція* як у загальному колі

шкільної освіти, так і суто спеціалізованих. Аналіз сутності полікультурності й полікультурної компетенції відображено у дослідженнях І. Васютенкової, Т. Гур'янової, Л. Данілової, Г. Дмитрієва, В. Єршової, Т. Ковальової, З. Малькової, Т. Менської, В. Савченка, Г. Палаткіної, О. Щеглової та інших. Вченими висловлено різні точки зору щодо формування полікультурної компетенції шляхом реалізації різних *моделей* здійснення полікультурної освіти, розроблено теоретичні положення, що розкривають концептуальні підходи до проблеми формування цієї компетенції, визначено її сутність як інтегративного утворення зі структурними компонентами, спрямованими на засвоєння учнями знань про культуру та традиції народу свого регіону, проявляється як здатність до продуктивної навчальної діяльності [1].

Навчальна діяльність у полікультурному суспільстві є основним завданням, обумовленим не лише національним складом того чи іншого суспільства, але й більш глибокими, соціально-психологічними ознаками людини такими як: індивідуальність особистості, розвиток власної самобутності, потреба до об'єднання за національною ознакою та ціннісними орієнтаціями, гендерна та вікова особливість, спільна професійна функція.

Звідси, формування необхідних полікультурних компетенцій з опорою на інтеграцію навчальних дисциплін дозволяє з'ясувати деякі *закономірності*, а саме: а) неможливість надати ґрунтовну освіту на засадах окремого предмету незалежно від інших дисциплін; б) наявність інновації в нових умовах навчальної діяльності, що проявляється в *інтеграції, як органічне поєднання змістових відомостей різних навчальних предметів навколо однієї теми*; в) наявність професійної компетенції вчителя, здатної формувати в учнях цілісний світогляд про навколишній світ, підвищувати якість сприйняття навчального матеріалу, розвивати толерантність особистості. Такими компетенціями мають виступати:

- *аналітико-синтетичні компетенції* – уміння аналізувати програмно-методичні документи, виявляти методичні проблеми й визначати шляхи їх вирішення, уміння класифікувати, систематизувати методичні знання;
- *прогностичні компетенції* – уміння прогнозувати ефективність обраних засобів, форм, методів, прийомів, уміння застосовувати методичні знання, уміння, навички в нових умовах;

- **конструктивно-проектувальні** компетенції – уміння структурувати і вибудовувати процес навчання, відбирати зміст і форми проведення занять, підбирати методики й прийоми, уміння планувати методичну діяльність.

З цих позицій, полікультурні компетенції у навчальному процесі – це образ майбутнього, орієнтир для освоєння комплексу знань, вмінь та навичок. Полікультурні компетенції відносяться не до усіх видів діяльності, в яких бере участь людина, а тільки до тих, які включені до складу загальноосвітніх областей і навчальних предметів. Такі компетенції віддзеркалюють предметно-діяльність складову загальної освіти, забезпечують комплексне досягнення його цілей. Можна навести такий приклад. Учень в школі освоює полікультурну компетенцію громадянина, але повною мірою використовує її компоненти вже після закінчення школи. *Питання:* Чи можна застосовувати полікультурно-компетентнісний підхід на всіх предметах? *Відповідь:* Безумовно. Деякі педагоги можуть сумніватися щодо можливості використання полікультурного компетентнісного підходу для викладання своїх предметів. Однак, такий підхід передбачає викладання теми через створення проблемних ситуацій, надання практико-орієнтованих завдань, які дають змогу учням проводити аналіз та синтез інформації, оцінювати і створювати новий продукт. У результаті використання означеного підходу закладаються основи для формування полікультурної компетенції, яка проявляється у: а) конструктивній співпраці учнів між собою; б) співпраці учня з учителем; в) веденні діалогу та застосуванні вчителем формувального оцінювання. Усе це може бути реалізовано під час викладання будь-якого навчального предмету.

Отже, практичний досвід доводить, що застосування **полікультурної компетенції** в освітньому процесі дозволяє всебічно розкрити потенціал особистості, глибоко осмислити навчальні ситуації та рефлексію досвіду, оцінити полікультурну компетентність як інтегративно-особистісну якість, здатну здійснювати міжкультурну взаємодію, ураховувати полікультурний склад суб'єктів й використовувати його характеристики для вирішення навчальних завдань.

ЛІТЕРАТУРА

1. Чжан Ювень, Ткачова Н. Формування полікультурної компетентності молоді в умовах сучасного глобалізованого суспільства. *Теорія та методика навчання та виховання* : зб. наук. пр. Хар. нац. пед. ун-ту імені Г. С. Сковороди. Харків, 2017. Вип. 41. С. 18–25.

2. Сімоненко М. Полікультурна компетентність майбутнього вчителя як стандарт освіти європейського виміру. URL: http://www.rusnauka.com/6_NITSB_2010/Pedagogica/58322.doc.htm

Чжан Яньбінь

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНО-ІНТОНАЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Проблема формування людини культури як «втілення зрізів культурного начала: свободи, гуманності, творчості, духовності» [1, с. 35-36] є визначальним завданням вишів мистецького спрямування, де існує потреба в інтелектуально, морально-етично, естетично та емоційно розвиненій особистості.

В контексті сказаного важливим є формування музично-інтонаційної культури майбутніх співаків. Тому за необхідне вбачаємо з'ясування сутності вихідних дефініцій: «музична культура» та «інтонація».

У музичній естетиці поняття музичної культури формується таким чином: музична культура суспільства – це поєднання музики і її соціального функціонування. Це складна система, у яку входять: музичні цінності, створені або збережені у даному суспільстві; усі види діяльності: створення, збереження, розповсюдження, сприйняття і використання музичних цінностей; усі суб'єкти такого роду діяльності разом із їх значеннями, уміннями і навичками [2, с. 62].

Під музичною культурою особистості дослідники переважно розуміють любов до музики і особливе відчуття її засобів виразності, що спонукає сприймати її емоційно, уміння чути музику як змістовне мистецтво, здатність відчувати внутрішній зв'язок між характером музики та характером виконання. Однак чіткий поділ понять музика і музична культура провів Р. Грубер. Він зазначав, що музична культура ширше поняття музики, бо в неї входять різноманітні прояви музики у її соціальному виявленні і площина її впливу, тобто – уся сфера музикування, все поле музичної практики [3, с. 7].

Отже, на основі аналізу наукових джерел ми визначили, що музична культура представляє собою єдність музики та її соціального функціонування. Це – складна система, до якої

входять: музичні цінності, види діяльності щодо музичних цінностей, міра засвоєння означених цінностей людиною тощо.

Поняття «інтонація» має безліч трактувань. Так, Б. Асаф'єв зазначав, що «інтонація – джерело музики». Сутність та природа музики у повному сенсі розкривається саме завдяки інтонації, яка виступає головною якістю музично-виражальних засобів [4].

У академічному тлумачному словнику знаходимо такі визначення поняття «інтонація»:

1. Ритміко-мелодійна функція мови, послідовна зміна висоти тону, сили й часу звучання голосу, що відбиває інтелектуальний та емоційно-вольовий зміст мовлення.
2. Тон, манера або відтінок вимови, що виражає певне почуття мовця, його ставлення до об'єкта мовлення.
3. Музична та акустична точність передачі висоти й характеру звучання музичного інструмента або пісні [5].

Термін «інтонація» походить від латинського «intono» («голосно промовляю») і визначається як озвучування мови. Головним виразником інтонації постає людський голос, а мовна і музична інтонації утворюються внаслідок емоційної реакції людини на зовнішній світ. Внаслідок роботи психічних процесів в організмі, керованих механізмом безумовно-рефлекторної діяльності, виникли первинні праінтонації (сміх, стогін, вигук, подих, крик, плач тощо). Вони є носієм певних інформативних повідомлень. Кожна з праінтонацій породила палітру емоційних віддітків: відчай, скорбота, сум, радість, веселощі, гумор, життєлюбство та ін. У процесі закріплення в суспільстві інтонаційного добору або виражальних інтонацій визначилися соціально значущі інтонації. Це вплинуло на появу художніх засобів музики та інших мистецтв.

А за Г. І. Побережною та Т. В. Щерицею музична інтонація – це єдність звука і смислу, «якість осмисленого висловлювання», квінтесенція музичного образу, реалізована у конкретній звуковій формі. Семантичний рівень змальовує інтонацію як найменшу осмислену одиницю музичної мови, а філософсько-естетичний бік – як художній образ у музиці, поєднання звуку і думки, форму відбиття світогляду людини [6].

Отже, у результаті аналізу літературних джерел *музично-інтонаційну культуру майбутніх співаків* визначено як сукупність їх теоретичних і практичних надбань у галузі вокалу, які за рахунок власних досягнень забезпечують майбутнім вокалістам якість реалізації музичного образу у звуковій формі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лобова О. В. Формування основ музичної культури молодших школярів: теорія та практика: монографія. Суми: ВВП «Мрія» ТОВ, 2010. 516 с.
2. Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки : сб. ст. и исслед. : в 3 кн. Л.: Сов. композитор, 1980. Кн. 2. 295 с.
3. Грубер Р. И. История музыкальной культуры. М.: Музгиз, 1953. Т. 2. ч. 1. 413 с.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Избр. труды. Т. 5. М.: Музыка, 1957. 385 с.
5. Академічний тлумачний словник. Словник української мови. Режим доступу: <http://sum.in.ua/>
6. Побережна Г. І., Щериця Т. В. Загальна теорія музики: Підручник. К.: Вища шк., 2004. 303 с.

Шао Бохань

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

ФОРМУВАННЯ ОБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ У МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У розвитку системи вищої професійної освіти виняткового значення набуває підвищення професійного рівня та професійної компетентності майбутніх фахівців образотворчого мистецтва – найпотужнішого з аудіовізуальних мистецтв. Бурхливий розвиток аудіовізуальних мистецтв та розуміння особливої ролі саме образності в житті кожної людини гостро поставив проблему вищої професійної мистецької освіти, вирішення якої може бути успішним завдяки ретельному аналізу стану образотворчого мистецтва в Україні та визначенню соціокультурної функції цього наймогутнішого інструмента формування масової свідомості. Вирішення цієї проблеми неможливо без визначення змісту вищої професійної мистецької освіти та тенденцій її розвитку. Саме тому досить актуальною залишається проблема створення єдиної скоординованої системи фахової освіти, здатної забезпечити відповідний рівень підготовки фахівців образотворчого мистецтва.

Вагомим у плані методології є звернення до теорії професійного мислення майбутнього фахівця, що вже склалася. Багато вчених, вивчаючи ефективність професійної діяльності фахівця, пов'язують її зі специфічними інтелектуальними процесами та якісними характеристиками мислення, серед яких Г. Валіулліна, Е. Зеєр, І. Черкасова, В. Шадріков. Розглядалися

також способи і технології формування мислення, пов'язані з докорінними змінами в навчально-виховному процесі і зміною освітньої парадигми в дослідженнях Ю. Бабанського, В. Беспалько, А. Вербицького, І. Дичківської, Г. Железовської, В. Сластьоніна, А. Хуторського. Історія вивчення цієї проблеми дозволяє говорити про необхідність цілеспрямованого формування професійного мислення як показника компетентності майбутніх фахівців, що є важливим завданням вищої школи на сучасному етапі.

Проблеми підготовки кадрів з образотворчого мистецтва з урахуванням інноваційних процесів розвитку професійної освіти за своєю актуальністю стоять в одному ряду з проблемами технічного забезпечення студій та розвитком сучасних технологій створення художнього продукту, і тому розв'язання цих проблем має йти паралельно й одночасно.

Саме тому проблему нашого дослідження в першому параграфі ми розглянемо в трьох напрямках:

- 1) інноваційні процеси розвитку сучасної вищої професійної освіти та їх місце в підготовці фахівців образотворчого мистецтва;
- 2) образотворче мистецтво в соціокультурному просторі;
- 3) вища професійна освіта фахівців образотворчого мистецтва у контексті системи мистецької освіти.

Якісна професійна підготовка тих, хто мріє пов'язати своє життя з образотворчим мистецтвом, вимагає нового підходу для формування самої моделі фахівця та визначення показників його компетентності. Цілком очевидним є результативність діяльності художніх проектів, рейтинг яких певною мірою залежить від рівня професіоналізму відповідних фахівців.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бех В. На шляху до європейського простору вищої освіти. *Пам'ять століть*. 2005. № 2. С. 57 – 62.
2. Булавка Є. Чи загрожує телеринку кадровий колапс? *Телекритика*. 2008. № 3. URL : <http://telekritika.ua>.
3. Лысенко Е. Профессиональное образование как фактор формирования особенностей экономического поведения местного населения. *Alma mater*. 2006. № 10. С. 13 – 14.

ТЕКСТОЛОГІЯ ФІЛОСОФСЬКИХ ТЛУМАЧЕНЬ КОНФУЦІЯ У СТАРОДАВНЬОМУ УЧІННІ КИТАЮ

Соціально-історичний розвиток Китаю знайшов своє відображення у філософському учінні Конфуція про створення «нової музики» – *чистої гармонії почуттів та самозречення*. Враховуючи те, що у загальному колі пісенної архаїки, зібраної у знаменитій «Шицзін», однією з передумов становлення феномену китайської народної пісні є філософське учіння Конфуція про «нову музику», яке суттєво позначилося на змістовій суті музично-пісенного матеріалу. Відтак, первісна концепція учіння великого мудреця витікає з основ морально-політичного стану держави, суспільних змін у родовій ідеології та наступних закликів до об'єднання великої країни під імператорську владу одного правителя з поверненням до традиційного стародавнього укладу золотого віку Китаю.

Головною думкою учіння у створенні такого суспільства Конфуцій вважає обов'язок та дотримання непорушною гармонії у політичній та соціальній державній ієрархії. Основу же цього учіння складає *теорія «людинолюбства» (жень)*, що підносить її та протиставляється егоїзму і низькому інстинкту. У цьому напрямку цікавими є думки В. Алексєєва, який ретельно досліджує конфуціанство і відносно трактування терміну жень висловлює абсолютно протилежну думку [1]. Вчений вважає, що означений термін неможна поєднати з альтруїзмом, він бачить у цьому щось веселе та комічне [2]. Ключовим у цієї теорії виступає *емоційна природа людини*, її ідеологія, котру слід замінити на нову з подальшою скептичною системою мислення відносно родового ладу: скептично ставився до ворожіння, можливість «виправляти» та по новому тлумачити і аналізувати історичні міфи тощо. Фантастичні істоти та історичні образи реально діючих стародавніх правителів того часу Конфуцій редагував і складав у старовинній книзі «Шицзін», кількість якої налічувала більше трьох тисяч народних пісень. Конфуцій відкидав повторення і залишав тільки ті пісні, які могли корисно впливати на *емоційну природу людини* у життєвому побуту, обрядах.

У філософському учінні Конфуція думки про «виправлення» емоційної природи людини, про те, що людина не володіє ніякими

вродженими емоціями, вони лише виникають від спілкування з зовнішнім об'єктом відіграють важливу роль. У «Шицзін» ця думка має ось таке тлумачення: *«Людина від народження не володіє ніякими пристрастями крім той, яку вона отримала від Неба. Пристрасті зароджуються від відчуттів, що виникають від зіткнення з зовнішніми предметами. (Прикладом є факт міфології, згідно якого імператор Хуан-ді мав чотири образи – чотири чиновника – що віддзеркалюють емоції людини якими треба управляти). Конфуцій вважав, що емоції народжуються у звуках і віддзеркалюється у людському серці так:*

- 1. Якщо серце охоплено сумом – голос слабшає і завмирає.*
- 2. Якщо серце радісно – голос розноситься в усіх напрямках.*
- 3. Якщо у серці панує гнів – голос стає грубим і не приборканим.*
- 4. Якщо в серці повага – голос стає щирим і чесним.*
- 5. Якщо в серці любов – голос стає гарним та ніжним.*
- 6. Музика народжує емоції.*

Шість означених проявів емоцій, почуттів не є природними, вони формуються від зіткнення з різними предметами і потім отримують власне вираження. Відображення людських емоцій склало перше поняття музики. У стародавніх текстах Китаю під словом «музика» (юе) розуміються різні та часто протилежні явища. *Конфуціанству належить думка про дивовижність музики як про якусь зовнішню силу, що здатна впливати на почуття людини і змінювати їх.* Будучи певними засобами впливу на людські серця, ритуал та музика виступають частиною державної системи підтримки порядку і спокою, вони схожі з основними поняттями старокитайської філософії де *Інь* є силою темряви (жіноче, негативне, пасивне начало в природі а *Янь* являється силою світла (чоловіче, позитивне, активне начало). Китайська натурфілософія пояснювала ці явища, як процес мінливості і розвитку природи, як результат взаємодії двох протилежних сил. У «Луңьюя» («Судження та бесіди») про це говориться так: *«Якщо імена не відповідають суті, слова неправильні. Якщо слова неправильні, то вони не виконуються свої функції. Якщо не виконуються жодні операції, церемонії то й музика не процвітає, якщо церемонії і музика не процвітають, покарання не досягають свого значення. Якщо покарання не досягають свого призначення, народ неспокійний».*

Для конфуціанців слово «стародавній» має значення «правильний», так як саме у давнину вони бачили важливим

торжество гармонії, відновлюваний порядок стародавніх речей, при цьому ніякої естетичної мети творці *яюе* перед собою не ставили. Таким чином, *Яюе* – це досконала, правильна музика, ширше – це мистецтво.

Отже, великий Конфуцій сформував *дивовижний принцип – принцип абсолютної гармонії*, на якому повинно ґрунтуватися розумне суспільство, у найширшому сенсі висунув ідею *досконалої музики*, яка повинна регулювати емоційну природу людини відповідно до вимог суспільства у якому вона знаходиться.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев В. М. Китайская литература. *Избранные труды*. М.: Наука, 1978. С.433.
2. Алексеев В.М. Наука о Востоке : Статьи и документы. М.: Наука, 1982. С. 341.
3. Юань Ке. Міфи стародавнього Китаю. М., 1965. С.16–17.

Шиленко Л.А.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А.С.Макаренка*

АКТУАЛЬНІСТЬ ОПЕРИ «БОЯРИНЯ» ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА У СУЧАСНИХ ІСТОРИЧНИХ РЕАЛІЯХ

Проблема репертуарної кризи українських оперних театрів на сьогодні є однією з нагальних у національному культурному просторі. Недостатня кількість втілених опусів українських композиторів – це величезна перепона на шляху до пошуків нових сценічних форм та утвердження національної культури у теперішніх соціально-історичних умовах.

Незважаючи на наявність сотні відомих та невідомих публіці українських опер, музичні театри України обирають безпечний шлях репертуарної політики, сповільнюючи розвиток національного оперного мистецтва.

Безперечно, одним із творів, який заслуговує на увагу постановників, є опера-драма видатного композитора Віталія Кирейка «Бояриня», яка стала останньою оперою у творчому доробку митця. Створена за однойменною драмою Лесі Українки, вона яскраво виражає майстерність композитора.

Драматична поема «Бояриня», що була заборонена у радянській Україні, відкриває сторінку історії українсько-російських

стосунків, чим надзвичайно актуально резонує з сучасністю.

В опері-драмі «Бояриня» (2003 р., лібрето Василя Туркевича), як і в першоджерелі, образ українського козацтва передано через волелюбність, шляхетність та вірність традиціям. В опері історія кохання розгортається на тлі історичних подій української національно-визвольної боротьби XVII століття. Особиста драма героїв поєднана з масштабною трагедією цілого народу, що підкреслено контрастними інтонаційними пластами в музиці. Композитор зображує трагедію життя головної героїні Оксани, яка вийшла заміж за боярина і поїхала з ним до Москви, через ідею одвічного протесту українського народу за свободу та гідність.

Перша дія «Боярині» стала своєрідною інтерлюдією до оригінального тексту Лесі Українки та презентувала глядачу історичну епоху XVII століття, в якій відбуваються події, змальовуючи персонажів та зав'язку майбутнього конфлікту. В другій дії збережено тексти першоджерела та ідейну спрямованість, погляд на два контрастні світи: боярської еліти та селянського рабства.

Головні образи твору Оксана та Степан змальовані крізь призму трагічної любовної драми. Не зважаючи на смерть героїні, у фіналі піднесено стверджується філософська думка про необхідність подальшої боротьби козацтва за свою незалежність.

У 2008 році опера була втілена у концертному варіанті і до сьогодні це є єдиним її сценічним прочитанням. Прем'єра відбулась на сцені Національної опери України імені Т. Г. Шевченка (диригент – І. Гамкало, режисер – М. Гамкало). У ролях — І. Даць, О. Востряков, С. Фіцич, Т. Піменова, О. Яценко, М. Коваль.

Виразна музика, масштабність та актуальна тематика твору мала б зацікавити українські театри та залучити їх до нових повноцінних театральних втілень. Хочеться сподіватись, що опера все ж стане популярним опусом національного репертуару, адже це відповідає запиту суспільства сьогодні та є важливим елементом нашої боротьби за українську культуру.

ЛІТЕРАТУРА

- 1 Шестеренко І. В. Нова опера В. Д. Кирейка «Бояриня». Прочитання драми Лесі Українки в контексті часу. *Українське музикознавство*. Київ, 2006. Вип. 35. С. 283–302.

ПЕДАГОГІЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОЇ АКТИВНОСТІ МОЛОДШИХ ШКОЛЯРІВ У ПРОЦЕСІ ХОРОВОГО СПІВУ

У державних національних освітніх програмах зазначається, що оволодіння підростаючим поколінням скарбами художньої культури свого народу і всього людства є найважливішим засобом розвитку і формування цілісної особистості, її духовності, творчої індивідуальності, інтелектуального й емоційного багатства. У контексті сказаного на часі є формування творчої активності молодших школярів у процесі музичної діяльності, зокрема вокально-хорової.

Важливість формування у дітей досвіду музичної творчості, яка буде в подальшому впливати на всю життєдіяльність особистості, підкреслювали відомі музикознавці. Цю думку також підтримували музиканти-педагоги, зокрема Д. Кабалевський, який вважав, що «усі форми музичних занять в школі повинні сприяти творчому розвитку учнів, виховувати самостійне мислення і прояви особистісної ініціативи, бажання створювати щось своє нове і краще» [1]. Ці думки приводять до висновків про те, що важливим завданням у процесі хорової роботи з молодшими школярами є формування здатності до творчих проявів.

Метою шкільної вокально-хорової діяльності, яка в нашій країні має давні традиції, є розвиток дитячої особистості – емоційної сфери, мислення, естетичних почуттів, пізнання законів людської моралі. Музика виховує дітей, вчить відчувати і співпереживати. Педагоги наголошують на тому, що в наш складний час хорова творчість є найбільш доступним засобом музикування.

Психологи вважають, що кожний період життя дитини являє собою цілісний цикл виявлення життєвих сил. Такий підхід потребує на кожному етапі дитячого життя, особливо в молодшому шкільному віці, включення дитячої особистості в різноманітні, доступні види дитячої творчості, а кожна така діяльність повинна нести в собі елементи творчості.

Якщо процес навчання буде спрямованим тільки на набуття навичок та умінь, у дітей не буде формуватися установка на

творчість, не буде виховуватися здатність до активності. Вчителю слід постійно створювати умови для активного вираження дітей в пісенній творчості, незалежно від індивідуальних можливостей кожного. Особливо це стосується вокально-хорової діяльності в молодших класах.

Доцільним в аспекті сказаного є використання елементів імпровізації – «розігрування» ситуацій – сценок, де діти грають певні ролі. Головне в таких міні-спектаклях – розкриття змісту сюжету звуками, без слів. Занурення в настрій задуманої ситуації дозволяє дітям знаходити цілий комплекс виразних засобів, в яких поряд з пластикою та мімікою обов'язково бувають цінні ритмічні, темброводинамічні, інтонаційні знахідки. Дуже важливим є фіксування уваги дітей на таких знахідках.

Не менш корисним є застосування елементів проблемного навчання (дидактична система організації пізнавальної діяльності, тобто процес засвоєння знань проходить в умовах активізації розумових здібностей та максимально сприяє формуванню творчої діяльності). Впровадження методичних прийомів проблемного навчання в практику вокально-хорових занять з молодшими школярами покращує засвоєння знань музичної грамоти і хорового сольфеджіо, сприяє творчій активності. Основною умовою виникнення проблемної ситуації є потреба в нових знаннях, які необхідні для її вирішення. Формуючи систему проблемних питань і ситуацій активності учнів, треба мати на увазі, що процес засвоєння знань і навичок є індивідуальним та здійснюється активно в межах реальних можливостей учнів.

Доречним і необхідним для формування досліджуваного явища є використання гри. Всім відомо, що дитяча творчість починається з гри. Саме у процесі гри діти вчаться бачити незрозуміле, ставити проблему, а потім вирішувати її. Чим більше діти грають, чим більш продуманим, раціональним та суттєвим буде керівництво цією грою з боку педагогів, тим швидше буде розвиватися здатність до творчої активності школярів.

Застосування ігор, зокрема дидактичних, з метою розвитку творчої активності в царині хорового співу має бути не стихійним, а запланованим в ігрових творчих завданнях, які повинні проводитись в емоційній захоплюючій формі. Цінність таких ігор ще й у тому, що з'являється можливість об'єднання індивідуальних і колективних форм роботи на заняттях в залежності від індивідуальних можливостей учнів. Це може бути і

вокальна імпровізація у формі рольової гри, і постановка міні-інсценувань, і різноманітні маленькі ігри, які не займають багато часу, але включають різні види імпровізацій. Отже, вважаємо, що запропоновані вище методичні ресурси є ефективними у забезпеченні формування творчої активності молодших школярів у процесі хорового співу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца: Кн. для учителя. М.: Просвещение, 1984. 206 с.

Юрко О.О.

*Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка*

ФОРМУВАННЯ ФАХОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ БАКАЛАВРА МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Важливим завданням, яке необхідно вирішити педагогу на початку фахової вокальної підготовки студента, є визначення природних якостей співацького голосу (наявність яскраво вираженого тембру, рухливість і виразність голосу, ділянки діапазону з природним звучанням без напруги) та класифікація співацького голосу. У процесі подальших занять педагог має визначити позитивні та негативні моменти в голосоутворенні і підібрати засоби подолання цих вад, якщо вони є.

Необхідно з'ясувати рівень навченості студента, вміння сприймати і виконувати методичні вказівки педагога, для якого важливим є вміння чути і аналізувати особливості індивідуального голосоутворення і створювати режим і форму навчання для природнього формування фахової компетентності бакалавра. Важливо «не затискати» студента в рамках стандартної або власної методики, креативно їх застосовувати. Значна частина студентів під час вокального навчання вже має стійкі хибні навички і різні недоліки голосу: гугнявість, тремоляцію, перевантаження дихання, затиск щелеп, скутість органів артикуляції тощо. Виправлення недоліків голосу вимагає системності, делікатності, терпіння і копіткої праці педагога.

З усіх компонентів співацького голосоутворення саме процес дихання піддається візуальному контролю. Найбільш зручним для

академічного співу є діафрагмальне дихання. На дихальний процес в співі впливають також кількість та розмір пауз, ладотональність та сценічне положення артиста. Тому використання грудного або черевного типу дихання виникає автоматично в процесі виконання. Вправи потрібно підбирати індивідуально з урахуванням особливостей і технічних можливостей студента. Кожна вправа має свою методичну спрямованість в розвитку вокально-технічних навичок (кантилени, резонансу, рухливості голосу, штрихів, стійкої і виразної інтонації, агогічних та динамічних змін) тощо. Значну частину вправ рекомендуємо виконувати без фортепіанного супроводу, щоб студент розвивав вокальний слух, темброву однорідність та чистоту інтонації. Важливим є формування навички на вокалізах урізноманітнювати темброві характеристики співацького голосу.

Формування стійкої інтонації є однією з найголовніших проблем у розвитку вокаліста. Задля її вирішення потрібно звертатися до теорії та історії музики, до музичної акустики, паралельно з цим вирішуючи суто вокально-технічні завдання. Практичний досвід дозволяє стверджувати, що найкращий розвиток інтонаційної точності та виразності досягається за допомогою вправ або музичних творів, які використовують пентатоніку.

При формуванні артикуляційних навичок суттєвою є робота над внутрішньою артикуляцією (активізація і контроль над роботою м'язів глотки, м'якого піднебіння, кореня язика), що, в свою чергу, пов'язано з формуванням приголосних. Корисним для розвитку дикції є скоромовки, вправи на склади з приголосними тощо). Важливо поєднувати виразний спів з фонетичною чистотою і правильною вимовою. Слід прагнути, щоб чітка вимова приголосних не переривала рух голосних, які є носіями мелодії. У вимові приголосних має бути почуття міри: слід обережно підходити до необхідного їх подвоєння, не зловживати сонорними приголосними, особливо наприкінці слів.

Резонаторна однорідність голосу на всіх голосних протягом усього діапазону – це найважливіша якість професійного співака. Поступово, розширюючи діапазон по одній ноті вгору та вниз, треба прагнути зберігати єдине забарвлення вокального звуку, постійність резонування, непомітність регістрових переходів. З цією метою необхідно навчити майбутнього бакалавра формувати співацький звук у примарній зоні, користуватися концентрованим видихом. Важливо використовувати вправи для вирівнювання голосу в висхідному і низхідному русі.

Формування навички legato будується на засвоєнні перенесення звуку з однієї ноти на іншу за допомогою дихання. Розвиток техніки legato вимагає великої уваги, достатнього часу, поступового ускладнення завдань. При формуванні навички staccato грудну клітину, живіт, щелепи слід тримати вільними, без затиску. Дихання необхідно подавати не форсуючи, тільки гортань повинна переривати повітряний струмінь легким зімкненням голосових складок. Необхідно звертати увагу студента на залежність сили видиху від фразування (вправи на крещендо і димінуйендо), розвивати інтонаційну виразність голосу. Формування твердої і м'якої атаки потрібно поєднувати з формуванням співацького дихання і опори.

Вокально-технічна навичка міксу регістрів (головного і грудного) є однією з головних у розвитку вокального голосу і сприяє розширенню діапазону. Під час вибору репертуару не слід використовувати твори з крайніми нотами діапазону, навіть якщо вони вже опановані студентом.

Рухливість голосу необхідно розвивати із самого початку навчання, але професійна рухливість починає проявлятися під час скоординованої роботи всього голосового апарату при звільненій гортані. Це може зайняти деякий час у вокальному навчанні. Розвиток співацької опори звуку залежить від поєднання кількох складових: змішування головного і грудного регістрів, вирівнювання тембру співацького голосу, скоординованої роботи всього артикуляційного апарату і органів дихання. Результатом «співу на опорі» є яскравість тембру і яскраво виражені висока та низька співацькі форманти що є показниками якості академічного співацького голосу.

Під час навчання у студента слід формувати вміння вокально-виконавського аналізу творів. Вокалісту слід дбайливо ставитися до авторських ремарок у творах, що розучуються; уникати не зазначених автором нюансів, особливо фермат і невиправданих прискорень. Під час навчання студент має вчитися мислити цілісною формою, не розриваючи твір на короткі фрагменти. Самостійна робота є однією з основних складових формування фахової компетентності у вокальній підготовці. Важливою складовою навчального процесу є прослуховування записів відомих майстрів оперного співу з метою формування виконавського ідеалу та гарного смаку майбутнього бакалавра музичного мистецтва.

РОЛЬ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ФОРМУВАННЯ СВІТОГЛЯДНОЇ КУЛЬТУРИ УЧНІВ ОСНОВНОЇ ШКОЛИ

Безперечним є те, що музичне мистецтво покликане формувати світогляд і музичну культуру учнівської молоді, розвивати її «емоційний інтелект», а також залучати до світу краси. Переконані, що мистецтво, у тому числі й музичне, дієво формує загальні світоглядні принципи та визначає провідні сенсожиттєві орієнтації особистості.

Відтак, музичне мистецтво є одним зі шляхів формування світоглядної культури особистості учня. Така точка зору не викликає сумніву, оскільки музичне мистецтво завжди було й залишається невід'ємним складником духовного самотворення українського народу, в ньому узагальнюється досвід нації, втілюється менталітет українства, його моральні якості та духовні ідеали. До того ж, зауважимо, що в музичному мистецтві зберігаються традиції національної культури, унікальність світо-розуміння та світосприймання народу. Однак, водночас, справжнє, правдиве музичне мистецтво завжди звернене до загально-людських духовних вимірів. Мова музичного мистецтва є надбанням загальнолюдської культури й духовності, носієм загально-людського змісту. Тобто традиції музичного мистецтва є унікальним джерелом передачі загальнолюдських духовних цінностей, можливістю багатогранного впливу на духовний розвиток молодої людини, на формування її світоглядної культури.

Н. Овчаренко зауважує: «Через свою здатність цілісного впливу на внутрішній світ людини художній досвід володіє унікальною можливістю розкривати явища дійсності у їхній багатоплановості й асоціативності, глибині й цілісності, драматичних колізіях і гармонії, різнобарвності й взаємозв'язку, тим самим формуючи світогляд особистості» [2, с. 8].

А отже, музичне мистецтво від самого початку виконувало свою світоглядно-освітнянську функцію, історично випереджаючи і філософію, і педагогіку.

Формування світоглядної культури учнів можливе через унікальну властивість музики виражати, перетворювати, моделювати людські емоції та почуття. До того ж, музика розкриває внутрішні почуття людини. Тобто у процесі сприйняття

учень має можливість не лише спостерігати за чужими переживаннями, але й обов'язково самому долучатися до них. Вважаємо за необхідне наголосити ще раз на наявність широкого спектру проявів світоглядної функції музики. Відтак, світоглядність можна вважати провідною, з якої випливають усі інші функції мистецтва, у тому числі й музичного. Музичне мистецтво лежить в основі світоглядних установок особистості учня основної школи, її духовності.

Колектив авторів під керівництвом В. Литвин стверджує, що формування світогляду засобами музичного мистецтва залежить від життєвого естетичного досвіду молоді, що навчається, рівня розвитку її музичних умінь і навичок. Під впливом музичного мистецтва, за допомогою естетичних оцінок і цінностей молодь проймається сутністю людських взаємовідносин [2].

Таким чином, можемо з упевненістю стверджувати, що музичне мистецтво є одним із важливих засобів ціннісно-сміслового освоєння оточуючої дійсності. Музичне мистецтво має конкретний вплив на свідомість особистості учня завдяки сформованим музично-естетичним цінностям, які закладені в музичних творах. У творах музичного мистецтва знаходимо життєві відносини, погляди та знання. А відтак, від рівня сформованості музичних цінностей безпосередньо залежить спрямованість світоглядних орієнтирів особистості учня.

ЛІТЕРАТУРА

1. Музична освіта: філософський, мистецтвознавчий та педагогічний наголоси: монографія / за ред. Н. А. Овчаренко, Я. В. Шрамка. Кривий Ріг, 2018. 299 с.
2. Науково-освітній потенціал нації: погляд у XXI століття. Книга 2: Освіта і наука: творчий потенціал державо- і культуротворення / В. Андрущенко, А. Гуржій, В. Литвин [та ін.]; під. кер. В. Литвин. Київ: Навчальна книга, 2004. 672 с.

Наукове видання

**ПРОБЛЕМИ
МИСТЕЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ:
ЗДОБУТКИ, РЕАЛІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ**

МАТЕРІАЛИ
IV Міжнародної науково-практичної
інтернет-конференції

18-19 травня 2022 року, м.Суми

Підп. до друку 27.06.2022.
Формат 60х84/16. Гарнітура Arial.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,6.
Ум. фарб.-відб. 8,6. Обл.-вид. арк. 7,64.
Тираж 50 пр. Вид. №16.

Видавець і виготовлювач:
ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.