КАФЕДРА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО:

НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

2024

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
Кафедра інструментального виконавства
Університет імені Адама Міцкевича (Республіка Польща)
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
Комунальний заклад фахової передвищої освіти «Уманський обласний фаховий музичний коледж ім. П. Д. Демуцького Черкаської обласної ради»

СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО: НАУКОВО-МЕТОДИЧНИЙ ТА ПРАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ



Матеріали
IV Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції
28–29 жовтня 2024 р.

м. Умань
Візаві
2024

УДК 7.036(06)
С 92

Головний редактор

Терешко І. Г., кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету мистецтв Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

Відповідальний редактор

Радзівіл Т. А., кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

Редакційна колегія:

Бай Ю. М., кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, заслужений діяч мистецтв України;

Коваленко А. С., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини;

Олійник Т. І., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини;

Калабська В. С., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини;

Семенчук В. В., доцент, завідувач кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини, заслужений працівник культури України;

Бойко І. М., старший викладач кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини.

Рецензенти:

Левицька І. М., кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри музично-інструментальної підготовки ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»;

Долгіх М. В., кандидат мистецтвознавства, заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, викладач-методист Кропивницького музичного фахового коледжу.

Рекомендовано до друку вченою радою факультету мистецтв
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
(протокол №3 від 31 жовтня 2024року)

С92 **Сучасне мистецтво:** науково-методичний та практичний аспекти : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. онлайн-конф., (м. Умань, 28–29 жовт. 2024 р.) / МОН України, Уманський держ. пед. ун-т імені Павла Тичини, Каф. інструментального виконавства [та ін.] ; [голов. ред. І. Г. Терешко ; відп. ред. Т. А. Радзівіл ; редкол.: Ю. М. Бай, А. С. Коваленко, Т. І. Олійник [та ін.]. – Умань : Візаві, 2024. – 111 с.

У збірнику опубліковані матеріали науково-практичної онлайн-конференції, в яких розкрито актуальні проблеми сучасного мистецтва, науково-методичні та практичні аспекти сучасної мистецької освіти, музичної педагогіки і виконавства. Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за достовірність наведених фактів, цитат, статистичних даних, власних імен та інших відомостей. Редакційна колегія не несе відповідальності за зміст публікацій та може не поділяти думку автора.

УДК 7.036(06)

© Уманський державний педагогічний
університет імені Павла Тичини, 2024



Зміст

Бойко Ірина. Самостійна робота концертмейстера як основна складова його професійної діяльності..... 7

Дацишин Олена. Арт-терапія, як допомога формування навичок у початковому процесі..... 10

Дубровіна Ірина. Особливості трансформації українського пісенного фольклору у творчості Олександра Олеся..... 14

Калабська Віра. Музикування в малих формах як складова підготовки спеціальності 025 Музичне мистецтво (бакалаврат) в УДПУ імені Павла Тичини..... 18

Кармазін Антон. Збереження традицій національного мистецтва у музеях великих українок Марії Заньковецької та Соломії Крушельницької..... 22

Коваленко Анатолій. Формування аплікатурного мислення гітаристів у процесі фахової підготовки..... 27

Кузик Галина. Принципи формування рефлексивних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійно-інструментальної підготовки..... 31

Кучеренко Віктор. Класифікація дидактичних ігор на уроках музичного мистецтва у початкових класах..... 34

Мазуренко Олена. Музично-виконавське мистецтво як об'єкт дослідження українського мистецтвознавства..... 38

Марченко Марія. Сучасні технології як основні рушії у підготовці майбутніх учителів мистецьких дисциплін..... 43

Олійник Тетяна. Сценічне хвилювання майбутніх фахівців мистецького спрямування: специфіка та шляхи подолання..... 47

Семенчук Василь. Штучний інтелект у музично-педагогічній освіті..... 51

Семенчук Олександра. «Розширені техніки» у фортепіанній музиці..... 55

Сербін Катерина. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу..... 60

Симонян Віталій. Формування риторичної культури у процесі підготовки майбутніх викладачів вокалу у закладах вищої освіти..... 63

Торчинський Володимир. Місце та роль шлягера в естрадному вокальному мистецтві..... 67

Умрихіна Оксана. Шляхи розвитку творчої компетентності здобувачів освіти на заняттях художньої культури..... 71

Шнирьова Анастасія. Особливості підготовки гітаристів в мистецьких закладах освіти: вітчизняний та зарубіжний досвід..... 75

Ялоза Антон. Спорідненість українського та європейського музичного мистецтва через кельтський ареал..... 79

Feng Ziyuan. Methodological Principles of Developing Motivation to Learn of Primary School Pupils by Means of Musical Art..... 84

Lin Fan. The Use of Information and Communication Technologies in the Professional Training of Music Teachers..... 88

Liu Jingjing. The Essence and Structure of Professional Competence of Future Music Teachers 91

Liu Jun. Educating People with Beauty – a Brief Discussion on the Current Status of Music Teaching Methods in Chinese Middle Schools 94

Wang Xiqian. Methodological Principles of Formation of Musical Perception of Junior Schoolchildren at Music Lessons..... 100

Yan Fan. Professional and Personal Qualities of a Music Teacher..... 104

Zhou Wanqi. Formation of Emotional Intelligence in Future Music Teachers.. 107

НАШІ АВТОРИ..... 110



Музика починається там,

де закінчується слово

В. Сухомлинський

УДК 78.071.02:005.961-021.464(06)

ІРИНА БОЙКО,
старший викладач кафедри інструментального виконавства,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини;
концертмейстер ІІ категорії відділу хорового диригування,
КЗФПО «Уманський обласний музичний фаховий коледж ім. П. Д. Демуцького Черкаської обласної ради»
м. Умань, Україна

© Бойко І., 2024

САМОСТІЙНА РОБОТА КОНЦЕРТМЕЙСТЕРА ЯК ОСНОВНА СКЛАДОВА ЙОГО ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Зміст статті присвячено вивченню практичних аспектів самостійної індивідуальної роботи концертмейстера. На власному практичному досвіді було окреслено етапи самостійної роботи акомпаніатора. У статті розкрито важливі аспекти роботи концертмейстера. Окреслено певний спектр завдань і методів при роботі в вокальному класі, класі хорового диригування, з хоровими колективами та інструменталістами. У статті викладено та описано етапи самостійної роботи концертмейстера. Розглянуто сім етапів індивідуальної роботи, кожен з яких описує послідовність дій і методів удосконалення вивчення власної партії.

Ключові слова: самостійна робота, власна методика, виконавський досвід, концертмейстер.

Актуальність статті зумовлена потребою сучасних концертмейстерів у вивченні та описі практичних рекомендацій до власної самостійної роботи. Беручи до уваги індивідуальну роботу над вивченням нового музичного твору, перед концертмейстером постає низка завдань, в процесі вирішення яких йому доводиться застосовувати весь комплекс набутих умінь та навичок.

Сучасні виклики та реформи в мистецькій освіті вимагають нових методів й підходів до підготовки майбутніх піаністів-виконавців. Адже особливо важливим компонентом останнім часом стає концертмейстерська діяльність, що займає значне місце як в художній так і педагогічній практиці. Окремі теоретичні та практичні аспекти концертмейстерської творчості розглядаються в наукових працях О. Григор'єва, М. Горошко, Л. Повзун, В. Пустовіт, М. Сидорової, Є. Шендерович та ін. Але залишається ще багато нерозкритих питань. Серед них питання про самостійну підготовку концертмейстера

в процесі роботи над музичним твором, його, так звані, «домашні» заняття та методичні рекомендації стосовно цього виду діяльності.

Над визначенням поняття самостійної роботи працювати видатні вітчизняні науковці, зокрема А. Алексюк, В. Єсипов, В. Козаков, П. Підкасистий та ряд інших вчених. Класифікація самостійної роботи здійснена в наукових працях Г. Асонова, І. Малкіна, В. Онищука, Г. Усової.

Етапи творчої роботи над музичним твором, методи та закономірності розглянуті у працях науковців-педагогів фортепіанного мистецтва: А. Алєксєєва, А. Віцінського, Т. Воробкевича, Н. Голубовської, Й. Гофмана, Г. Когана, Б. Міліча, Я. Мільштейна, Г. Нейгауза, С. Савшинського, С. Фейнберга, Г. Ципіна, А. Щапова та інших.

До особливостей концертмейстерської діяльності зверталися відомі вітчизняні композитори, зокрема В. Косенко, М. Лисенко та інші. Серед концертмейстерів-практиків можна назвати імена О. Мельник, І. Стотики, М. Скоробагатько та інші. До проблем специфіки концертмейстерської діяльності зверталися Дж. Мур, Л. Ніколаєва, М. Смірнов, та інші.

Самостійна робота концертмейстера – це вид практичної діяльності, спрямований на вивчення і оволодіння музичним матеріалом навчального предмета без безпосередньої участі соліста, який включає різноманітні види індивідуальної роботи піаніста [2, 2].

В структурі фортепіанно-виконавської діяльності, самостійна музично-творча робота концертмейстера є одним з видів професійної діяльності та вдосконалення, важливою складовою яскравої індивідуальної інтерпретації. Самостійна робота піаніста-концертмейстера над музичним твором передбачає одночасне і поступове засвоєння змісту, форми, художньо-виражальних елементів та засобів музичної мови, логіки формування та побудови образного змісту та застосуванню виконавської техніки у відповідності до жанрово-стильових особливостей. Якісне виконання концертмейстером цих завдань залежить від засвоєння комплексу теоретичних знань, умінь і виконавських навичок у роботі на вивченням музичного твору та вмінь організувати процес індивідуальної роботи. Разом з тим, оволодіння виконавською технікою пов'язане з психологічними особливостями піаніста, його музично-виконавською волею, обдаруваннями, особистісно-ціннісним ставленням до композиції, рівнем музичного та загально-художнього розвитку, особистісним потенціалом, ерудованістю, організацією процесу підготовки та раціональним використанням часу. Самостійна робота концертмейстера спрямована на постійне вдосконалення виконавської техніки, перспективу успішної художньої інтерпретації музичного твору та розвитку професійної майстерності [2, 4].

У своїй індивідуальній роботі піаніст-концертмейстер працює з нотними текстами музичних творів. Опираючись на набуті ґрунтовні знання з теорії та історії музики, педагогіки, психології та музичного виконавства, а також використовуючи сучасні комп'ютерні технології, концертмейстер з легкістю долає трудно-

щі, які постають перед ним при вивченні музичного матеріалу.

Вагоме місце в професійній діяльності концертмейстера займає його самостійна робота – розучування та ввігрування музичного твору. Кожний акомпаніатор, в силу власного досвіду та набутої практики, може окреслити певну послідовність дій та описати їх, тобто розкрити свою власну методику вивчення фортепіанної партії. Розкриваючи аспекти цього напрямку діяльності, окреслимо та розглянемо етапи самостійної роботи концертмейстера над музичним твором, а саме:

Перший етап – ознайомлення з музичним твором («спрощення нотного тексту», ознайомлення з партією соліста).

Другий етап – розучування та вігрування власної партії:

• вслуховування у свою партію;

• використання власної методики при вивченні нотного матеріалу (позначки в нотах);

• прослуховування твору в записі;

• гра під запис (виконання-наслідування);

• спрощення нотного тексту за допомогою програм набору нотних текстів (Sibelius, Finale, MuseScore та ін.) (незручне розташування нот змінюється (дві або три партії переносяться в один акорд або в партію другої руки), тобто, об'єднується максимально зручно для виконання на інструменті).

Третій етап – вивчення партії соліста (ознайомлення з солюючою партією, виокремлення нюансів).

Четвертий етап – програвання з солістом (визначення нюансів та особливостей сколюючої партії: штрихи, темп, технічні прийоми, дихання, зоровий контакт).

П'ятий етап – спільне ввігрування музичного твору.

Шостий етап – до концертна підготовка (програвання програми в цілому обсязі; репетиційний дует «Концертмейстер – соліст»; програвання для вільних слухачів).

Сьомий етап – концертне виконання програми (міжособистісний контакт концертмейстера і соліста, навички психологічної підтримки виконавця).

Отже, успішна робота концертмейстера вимагає великої концентрації, виконавської майстерності, психолого-педагогічних навичок, використання всього комплексу інтегрованих професійних знань з музично-теоретичних дисциплін, а також власного виконавського досвіду професійної діяльності. Саме опис власного виконавського досвіду дозволить покращити підготовку майбутніх концертмейстерів та допоможе їм у подальшій професійній діяльності.

Список використаних джерел:

1. Бойко І. М. Теоретико-педагогічні основи фахової (фортепіанної) освіти в мистецьких закладах України : магіст. робота. Умань : Візаві, 2017. 125 с.

2. Boiko I. (2024). Practical aspects of the independent work of the accompanist. *International Science Journal of Education & Linguistics, 3(4), 1–6*. https://doi.org/10.46299/j.isjel.20240304.01 (дата звертання: 16.10.2024)

3. Касьяненко Л. О. Робота піаніста над фактурою: Посібник по вивченню виконавської інтерпретації фактури фортепіанного твору. Київ, НМАУ, 2003. 168 с.

4. Колоскова Ж. Роль концертмейстера в процесі підготовки хорового диригента в умовах мистецького факультету. *Наукові записки. Серія «Педагогічні науки».* Кіровоград, 2019. Вип. №138. С. 262–264.

5. Молчанова Т. О. Мистецтво піаніста-концертмейстера: навч. посіб. / Т. О. Молчанова. [2-е вид. доп. перер.]. Львів. ДМА, 2007. 216 с.

6. Радзівіл Т. А., Бай Ю. М., Бойко І. М. Здоров'язберігаюча компетентність інструменталістів – важлива умова успішної концертно-виконавської діяльності. *Наукові інновації та передові технології. Серія «Педагогіка».* Київ, 2023. Вип. № 11(25). С. 567–576.

УДК 159.98:7]:159.943.7-043.83] (045)

ОЛЕНА ДАЦИШИН,
старший викладач вищої категорії
фортепіанного відділу №2,
Стрийська дитяча музична школа ім. О. Нижанківського
м. Стрий, Україна

© Дацишин О., 2024

АРТ-ТЕРАПІЯ, ЯК ДОПОМОГА ФОРМУВАННЯ НАВИЧОК У ПОЧАТКОВОМУ ПРОЦЕСІ

Дана робота висвітлює етапи роботи та комплекс завдань, які слід використовувати в процесі розвитку музичних здібностей учнів молодших класах в поєднанні з одним із методів арт-терапії. Початковим етапом цього процесу є індивідуальний підхід до учнів, а також мотивація навчання. Висвітлено різноманітні етапи роботи і новітні методи в процесі навчання гри на фортепіано, важливим моментом якого є розвиток творчої уяви, вміння зацікавити дитину, розвинути творчі здібності, дрібну моторику на основі ліплення та інших тактильних вправ для початківців.

Ключові слова: «кліпове мислення», концентрація уваги, труднощі з мотивацією, арт-терапія, розумовий потенціал, діти з інклюзивними проблемами.

У сучасних дітей, які сидять в мультиках, гаджетах з раннього дитинства формується, так зване, «кліпове мислення». Це коли мозок перестає логічно мислити і будувати логічні ланцюжки, а отримана

інформація дуже швидко забувається, звільняючи місце для нової. І що ми бачимо у дітей, в яких переважає «кліпове мисленя»? Це – труднощі з концентрацією уваги, з мисленням, з аналізом, з вмінням робити висновки, а відповідно це значні труднощі з мотивацією до навчання, до книг, до вивчення іноземних мов. І в загальному до пізнання світу, тому що їм це все стає нецікавим.

Арт-терапія – це технології створення та використання різних видів мистецтва з метою передачі почуттів, емоцій та інших проявів психіки людини. Кращого інструменту ніж казка, малюнок, гра, ліплення з пластиліну, розповідь людство не вигадало.

Вже в дитячому садку діти залюбки малюють, співають, танцюють, ліплять з пластиліну, отримуючи неабияке задоволення. Тому пропоную використовувати на початкових уроках з учнями 5–6 років не тільки малюнок, танцювальні елементи і плескання під музику, а і ліплення з пластиліну.

Це гра, під час якої дитина має можливість розвивати свій розумовий потенціал, усуває страх, сприяє підвищенню самооцінки, допомагає розвитку творчих здібностей, розвиває дрібну моторику (особливо у дітей з інклюзивними проблемами), творчу уяву, допомагає краще запам'ятати (уявляю, роблю, запам'ятовую), побудувати довірчі відносини між вчителем і учнем.

Ліплення з пластиліну можна починати вже з перших уроків, пропонуючи учневі зліпити все те що він забажає, або запропонувати зліпити героя (звіра), паралельно ілюструючи його на інструменті. Це стимулює дитячу уяву та дозволяє розвивати творчі здібності, які учень почув при прослуховуванні того чи іншого твору. Важливо допомагати йому в цьому, але залишати ініціативу за ним.



Після цього можна запропонувати перейти до ліплення нотного стану (5-ти ліній-ок), скрипічного ключа і тривалостей нот, та розміщення їх на нотному стані в І октаві.





Засвоївши ці ази переходимо до басового ключа і вивчення нот в ньому (малої октави) і до нот ІІ октави.





Можна включити уяву ще більше і запропонувати асоціювати з чимось знайомим назву кожної ноти,

Наприклад:

До – дощик

Ре – реп'яшок

Мі – мімоза, «мілка»

Фа – фазан, фара … тощо

Можна кожну ноту ліпити іншим кольором, це також буде сприяти асоціативному запам'ятовуванню.

Наприклад:

До – голубий

Ре – зелений

Мі – жовтий

Фа – фіолетовий … та інші

Цей момент знадобиться нам при вивченні нот на клавіатурі. Ви просите учня показати де знаходиться та чи інша нота, а він обирає відповідний колір і ставить кульку з пластиліну на відповідну клавішу.

Таким чином, можна плавно перейти до перших занять без інструмента, у формі своєрідної настільної забави, мета яких – започаткувати розвиток в учня «моторних» рухливих навичок і уникнути затиснення рук.

Ритмічні вправи на столі допомагають організувати роботу окремих пальців. Можна запропонувати вистукувати прості ритмічні малюнки, а можна і під дитячі віршики. Наприклад:

Си –	дить	пі –	вень	на	то –	ку
2	2	2	2	2	2	2
у	чер –	во –	нім	чо –	біт –	ку,
2	2	2	2	2	2	2

Перші контакти з клавіатурою бажано починати з дотику, а не з удару. Ось тут може стати в нагоді, наприклад, казочка « про чорних котиків, які ходять групами по 2 або 3» і учневі пропонується «погладити» тих котиків зразу двох потім трьох.

Іншою вправою є «погладжування» терцій на чорних клавішах (ля# – до#; ре# – фа#; фа# – ля#) 2-им та 4-им пальцями таким же легким дотиком.

Наступним етапом буде вистукування віршів, перекличка однойменних і різнойменних пальців рук.

По –	піл,	по –	піл,	по –	піл –	ни –	ця
1	1	2	2	1	1	3	3
А	де ж	на –	ша	зо –	зу –	ли –	ця
1	1	4	4	1	1	5	5

Можна координувати однойменні і різні пальці обох рук і включати дії пальців, попарно розділяючи ритмічні формули між кількома пальцями однієї руки або двох. Наприклад: 2 3 2; 3 4 3; 2 3 2; 3 4 3; 2 3 2.

Сто –	їть	пі –	вень	на	то –	ку –	права рука
5	1	5	1	5	1	5	
У	чер –	во –	нім	чо –	біт –	ку –	ліва рука

Тривалість таких вправ не може перевищувати 8–10 хвилин, але до них доведеться повертатися неодноразово і після того, як учень почне грати на фортепіано.

В даній роботі, спираючись на власний досвід педагогічної діяльності, я поєднала методичні знання з практичною діяльністю, використала, як приклад, роботу з учнями свого класу та узагальнила методи роботи інших педагогів.

Список використаних джерел:

1. Воробкевич Т. П. Методика викладання гри на фортепіано. Львів : ЛДМА, 2001. 244 с.

2. Малдер Л. Д. Кольоровий світ. Групова арт-терапевтична робота з дітьми дошкільного і молодшого шкільного віку. *MagicBook.* URL: https://magicbook.com.ua/uk/product-789928.html (дата звернення: 17.10.2024).

3. Міліч Б. Виховання учня-піаніста в 1–2 класах ДМШ. Київ : «Музична Україна», 1977. 80 с.

4. Плахцінська О. Перші кроки маленького піаніста. Донотний період навчання. Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2016. 76 с.

5. Базовий компонент дошкільної освіти / Науковий керівник: А. М. Богуш, дійсний член НАПН України, проф, д-р пед. наук; Авт. кол-в: Богуш А. М., Бєлєнька Г. В., Богініч О. Л., Гавриш Н. В., Долинна О. П., Ільченко Т. С., Коваленко О. В., Лисенко Г. М., Машовець М. А., Низковська О. В., Панасюк Т. В., Пироженко Т. О., Поніманська Т. І., Сідєльнікова О. Д., Шевчук А. С., Якименко Л. Ю. Київ : Видавництво, 2012. 26 с.

УДК 821.161.2:398

ІРИНА ДУБРОВІНА,
кандидат педагогічних наук, доцент, науковий співробітник,
Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського
м. Київ, Україна

© Дубровіна І., 2024

ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСФОРМАЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО ПІСЕННОГО ФОЛЬКЛОРУ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Українська народна пісня вплинула на становлення видатних поетів та письменників, які спиралися на її основи пізнання національного характеру, історичної пам'яті та неповторного художньо-образного стилю. Статтю присвячено з'ясуванню впливу фольклору на становлення ідіостилю Олександра Олеся (Кандиби) та його майстерної трансформації у творчості митця. Одним із видів переформатування авторського бачення фольклорних засад вважаємо синтез поетичного слова та музичних творів вітчизняних композиторів.

Ключові слова: народна пісня, фольклорні символи, творчість О. Олеся, синтез слова та музики.

Українська народна пісня, як складова величезного пласту національного фольклору, займає вагоме місце в становленні представників української класики. Як поети, так і письменники знаходили у народнопоетичному мистецтві засіб єдності з національними витоками, художньо-філософськими уявленнями народу щодо розуміння понять «істини», «краси», «сенсу життя» тощо. Сюжети та художні образи українських народних пісень стали основою багатьох літературних та музичних творів в Україні та за кордоном. Провідним музично-поетичним образом в українській пісні є філософія серця, тому в творчості О. Олеся вона стає орієнтиром духовності українського народу та його внутрішньої краси, м'якості та ліризму [1, с. 56].

Як зазначають вчені Л. Макарова та В. Макарова, «творчість поетів тісно пов'язана із народною піснею, часто музика для них – доленосний камертон. Вона надихає, оновлює життєві сили, щедро нагороджує кожного, хто припадає до джерела її цілющої мудрості» [2, с. 4]. Доречним є висловлювання Б. Олійника щодо розвитку української літератури: «усім кращим, чого досягла українська поезія, вона завдячує своєму прикорінню – народній думі і пісні».

Як писав О. Олесь у автобіографії на прохання Ф. Колесси, «моя доля дивно нагадує долю кращих співців, і якщо життя не обірве мої струни, я зіграю досі ще нечувані пісні» [3, с. 150]. Звідки ж корені цієї музичності у творчості О. Олеся? Чудовим знавцем народної музики була мати Олександра Олеся Катерина (Олександра) Василівна та його дідусь і бабуся по материнській лінії. Довгими літніми вечорами біля річки Сули лилися пісні, думи про відважних козаків та чумаків, героїчну боротьбу, про кохання та життя. Українські народні пісні запам'ятовувалися, западали в душу своїми задушевними мелодіями та сердечними словами, утворюючи неповторний поетичний образ. Народні людські долі, життєві постаті та ситуації мотивували до бажання творити та бути залученим до світу поезії, гармонії та краси. Перші дитячі враження про страшну козацьку могилу, славу козаків, свободу степів стали основою його приближення до української народної пісні.

Архівні матеріали О. Кандиби, що зберігаються в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, свідчать про вплив на музичність його поезії саме народних пісень та побутових романсів. Це доводять автографи записів текстів народних пісень, примовок, романсів, які він вивчав, співав, виконував у колі своїх однодумців (зокрема під час зустрічей у культурно-мистецькому клубі «Родина» у м. Київ). Відомо, що поет любив співати записану ним українську народну пісню «Лугом іду, коня веду». У 1903 році він почув її від Ганни Михайлівни Міщенко.

У записній книжці (1906–1908 рр.) записана українська народна пісня «Маруся» (виконавець Семен Онуфрієвич Марухненко). Також можна знайти українські пісні «А наш добродзей рано встав», «Колько на небі зірочок» із поясненням

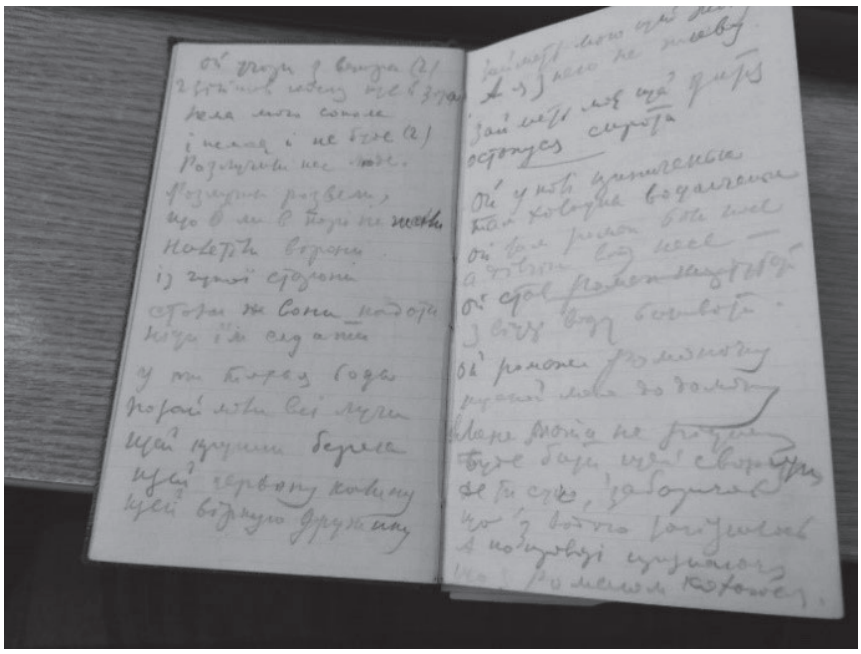


Рис. 1. Запис текстів українських народних пісень рукою О. Олеся

нових діалектів, їх значення. Тобто вивчення українських народних пісень було важливим аспектом становлення митця, він глибоко досліджував мову та фольклорні елементи. Одним із друзів Олеся був Юрій Сірий. Разом з ним вони приходили у гості до актриси Олени Журливої та її сестри. Під час зустрічей Олесь навчав їх українських народних пісень, найулюбленішою була «Ой не цвіти буйним цвітом, зелений катране». В інституті рукопису НБУВ ми зустрічаємо колядки, українську народну пісню «Ой у полі криниченька», які були записані рукою поета. Ці пісні поет вивчав та виконував при нагоді у колі друзів, однодумців, натхненників.

Поет вирізнявся оригінальним авторським визначенням жанрів поетичних рядків. Він називає свої твори піснями («Жалібна пісня», «Над колискою» (пісня матері), думами («Дівоча доля», «Дума), баладами, байками. Синонім творчої праці, горіння, віддачі, служіння мистецтву проголошені ним як власне життєве кредо: «співця народний». Олександр Олесь, травмований радянським тоталітарним режимом, був світочем-Прометеєм нової літератури символізму, яка була на той час інноваційною. Його лірика стала найвищою в українській поезії через природність, високу простоту строфи, романтичне піднесення, стала натхненням для багатьох композиторів, бо вона була близькою до українського фольклору.

Вірш «Чари ночі» («Сміються, плачуть солов'ї»…) є знаковою поезією для творчості О. Олеся та захоплює актуальністю прихильників її за швидкоплинним часом. Завдяки глибокій поетичності, мелодійності поезія «Сміються, плачуть солов'ї» стала улюбленою піснею українців. Це остання пісня, яку Борис Гмиря вивчив і виконав за 3 місяці до своєї кончини в музичній обробці Г. Жуковського. Цей твір був присвячений Вірі Августівні Гмирі. Пісня має багато варіантів. Нещодавно установлено. що автором її незабутньої «народної» мелодії є М. Лисенко. Вона виконувалася в народі і в той час, коли поезія О. Олеся була недоступною. Важливим штрихом її музичної інтерпретації було своєрідне виконання покійною Ніною Матвієнко [6, с. 48].

Музика увійшла в життя поета через народну пісню, саме вона вперше відкрила йому світ мистецтва, повела дорогою поетичних пошуків і звершень. Дійовим джерелом його спадщини є фольклор, осмислений на рівні змістовності фольклорних форм, народнопоетичних образів-символів. Аналіз творчості О. Олеся показує, як часто звертається поет до жанру народних колискових («Спи, дитиночко, кохана»), веснянок-закличок («А вже красне сонечко», «Роси, роси, дощику»), що стали дитячими поетичними перлинами і знайшли народну популярність. Саме музика, вважав поет, може передати стан душі, боротьбу й суперечку людини зі світом та самою собою.

Українська народна пісня та побутовий романс вплинули на його ідіостиль близькістю до наслідування форми народної пісні. Адже відомо, що багато його пісень стали народними без зазначення авторства О. Олеся. Народними піснями стали мелодійні вірші на музику М. Лисенка («Айстри», «Чари ночі»), Я. Степового («Не беріть із зеленого лугу верби»),

К. Стеценка («Сосна») та ін. Відома пісня «Ой не шуми мій темний гаю» (муз. Д. Равича) теж вважається народною. Значної популярності у слухачів набула пісня на слова О. Олеся «Ой чого ти, тополенько, не цвітеш?» з поетичної збірки «На чужині», музику якої Г. Верьовка ввів у поему-кантату «Тополя». Слухаючи її ми розуміємо, що слово стає музикою і проникає у чуттєву сферу людської душі. Якщо проаналізувати спадщину Олександра Олеся з фольклорних позицій, стають чіткими вектори втілення фольклору у певних творах як ідіостиль поета, а саме : 1) імітування народних пісень, їх наслідування; 2) використання з українських пісень певних символів народної мудрості та філософії для передачі авторського задуму символічних підтекстів, які прагнуть розгадати композитори, режисери, хореографи, художники тощо.

На ідіостиль поезії вплинуло використання образів-символів фольклору у творчості поета. Олександр Олесь був великим шанувальником української народної пісні, він часто звертається до квіткової палітри. Так, мак – це символ жертовної крові, яку проливає той, хто прагне покращити життя людей; терен є символом жертви заради інших, квітка папороті в українському фольклорі є символом щастя і безсмертя народного волелюбного духу.

Фольклорні елементи народних пісень в поезії Олександра Олеся, це в першу чергу опора на захоплення красою природи. У даному дослідженні образи пісні та музичних стихій відображають епоху та поетичне мислення Олеся.

Поезія Олеся звучить, її хочеться співати, вона дуже близька українським народним пісням, баладам, примовкам, пісням про кохання та ін. Світ, який створив митець, неповторний, поет широко вживає лексеми з музичної тематики: і пісня, і сурми, і кобзар, і бандура та ін. На думку Валентини та Людмили Макарових, відомих сумських дослідниць творчості поета, «саме в поезії О. Олеся знайшли відображення ідеї удосконалення духовного світу української демократичної інтелігенції перших десятиріч століття» [1, с. 87].

Ще у філософів Античності піднімається питання синтезу мистецтв (Платон, Плутарх, Аристотель). Власне бачення феномену «музичності» поезії потрібно, на наш погляд, почати із основ смислових лексем-символів, які пов'язані з музикою та передають близькість до фольклорних елементів. Музика є музою Олеся, вона допомагає передати образ ліричного героя. Семантико-стилістичне навантаження припадає на введення певних музичних інструментів: образ «солов'я», «весни», «молодості», «щастя», «плин часу». Поет дотримується народнопоетичної традиції, де кобза – символ української минувшини, а струни – засіб вираження власних емоцій та душевної болі, розчарування тощо.

Отже, Олександр Олесь був талантом та провідником у світ поетичної краси. Через фольклорні елементи української пісні у творчості Олександра Олеся відбувається показ авторського бачення ліричного героя, його життя та світовідчуття у навколишньому світі, що спирається на національну пам'ять, міфи, традиції, народнопісенні образи.

Список використаних джерел:

1. Кармазін А., Дубровіна І. Роздуми про історичну українську пісню. *Молодий вчений*, 2022. Вип. 9 (109). С. 54–57. https://doi.org/10.32839/2304-5809/2022-9-109-12
2. Макарова В., Макарова Л. Зачарування звуків ніжних. Українські романси. Видавництво «Нова книга», 2013. 96 с.
3. Олесь О. Автобіографічний лист. С. 150–192. URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/18030/07-Oles.pdf?sequence=1
4. Олександр Олесь (Олександр Кандиба). *100 великих українців.* Київ : Видавництво «Арій», 2010. С. 32.
5. Осьмак Н. Особливості художньої трансформації образу пісні в поезії О. Олеся та Г. Чупринки. *Дивослово*. 2009. № 11. С. 57–60.
6. Принц Г., Копиця М., Цимбаліста Н. Гмиря і Шостакович. Київ, 2006. 295 с.
7. Цуркан І. Образи музики та музичних стихій у ліриці Олександра Олеся та польських символістів. *Київські полістичні студії.* Т. 37. С. 336–353.

УДК 378.018.8:373.5.011.3-051:78]:378.4(477.46-21)УДПУ](045)

ВІРА КАЛАБСЬКА,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментального виконавства,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
м. Умань, Україна

© Калабська В., 2024

МУЗИКУВАННЯ В МАЛИХ ФОРМАХ ЯК СКЛАДОВА ПІДГОТОВКИ СПЕЦІАЛЬНОСТІ 025 МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО (БАКАЛАВРАТ) В УДПУ ІМЕНІ ПАВЛА ТИЧИНИ

Авторкою розглянуто особливості підготовки колективного музикування здобувачів першого рівня вищої освіти спеціальності 025 музичне мистецтво в УДПУ імені Павла Тичини; висвітлено репертуар колективів малих форм.

Ключові слова: музичне мистецтво, музикування у малих формах, ансамбль, УДПУ імені Павла Тичини

Процес інтеграції України у світовий та європейський простори складний та довготривалий. Він потребує переосмислення та підвищення якості в усіх сферах нашого суспільства, зокрема в освітній. Підготовка майбутніх фахівців з музичного мистецтва не є виключенням, тому велика увага приділяється дисциплінам фахового профілю. У підготовці майбутнього фахівця першого рівня вищої освіти зі спеціальності 025 Музичне мистецтво в УДПУ імені Павла Тичини є навчальна дисципліна «Музикування у малих формах», яка займає одне із ключових місць. У процесі формування музично-виконавської майстерності під час вивчення освітньої компоненти відбувається поглиблення спеціальних та загально-естетичних знань, набуваються професійні уміння та навички, розвивається специфічне музично-виконавське мислення та навички вищого рівня мислення (проєктування, самооцінювання, аналіз), а головне – підготовка здобувача вищої освіти до виконавської діяльності в ансамблі (дуетах, тріо, квартетах, квінтетах, ансамблях) різного складу.

Розвиток інструментального колективного виконавства, зокрема у малих формах значно збагатив музичне мистецтво різноманіттям художніх напрямів та стилів, що набуло відображення у творчих манерах і способах трактування творів старовинних та сучасних композиторів.

Слово ансамбль походить від французького слова «ensemble», що передкладається «спільно, разом». В музичному мистецтві дефініцію ансамбль використовують у декількох значеннях:

• група виконавців, які виступають спільно (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет тощо). В практиці музичного виконавства існують ансамблі різного складу (вокальні, інструментальні, вокально-інструментальні, струнні, фортепіанні, духові, об'єднані ансамблі хору, оркестру, балету тощо);

• спільне виконання музичного твору кількома виконавцями;

• узгодженість, стройність виконання в музиці;

• музичний твір, написаний для виконання кількома виконавцями (дует, тріо, квартет, квінтет, секстет, септет, октет, нонет, децимет тощо);

• завершений номер з опери, ораторії, кантати для групи співаків з супроводом або без нього. Великий виконавський колектив (ансамбль пісні і танцю; ансамбль класичної музики імені Б. Лятошинського тощо) [1].

Ми розглядаємо ансамбль як невелику групу виконавців, які займаються колективною грою на різних музичних інструментах.

Під час колективної гри формуються різноманітні навички спільного виконавства, розширюється музичний кругозір; формується художній смак, розуміння стилю, форми і змісту виконуваного твору, виховується слуховий самоконтроль і виконавська відповідальність. При цьому створюється творча атмосфера, необхідна в спільній роботі, вміння чути і трактувати свою партію як частину спільно виконуваного твору. Разом з тим, розвивають-

ся і закріплюються навички читання нот з листа. Поряд з розвитком практичних навичок відбувається виховання й творчої волі, прагнення до самовдосконалення.

Мистецтво колективного виконання ґрунтується на вмінні виконавця підлаштовувати свою художню індивідуальність, свій виконавський стиль, технічні прийоми з індивідуальністю, стилем, прийомами виконання партнера, що забезпечує злагодженість і стрункість виконання в цілому.

Психологи встановили три основних типи взаємин між учасниками будь-якого колективу – авторитарний, ліберальний і колегіальний.

Авторитарний характеризується максимальним впливом одного з музикантів і беззаперечним виконанням його вимог іншими. У стабільних творчих співтовариствах, що досягли великих художніх успіхів і широкого суспільного визнання, авторитарний тип взаємин, що обмежує права, ініціативу і творчий пошук веденого, спостерігається не часто; особливо малоефективний він в проблемних ситуаціях, що вимагають максимальної активності і віддачі від кожного з партнерів.

Ліберальний тип взаємин, навпаки, характеризується відсутністю музиканта, здатного очолити колектив і повести за собою до наміченої мети – такі ансамблі частіше зустрічаються лише в навчальній практиці і після проходження творів ансамблю зазвичай припиняють своє існування. Тут спільна діяльність музикантів полягає лише в освоєнні нових творів, знайомство з самою практикою професійного ансамблевого виконавства.

Колегіальний тип взаємин представляється найбільш прогресивним, так як дає можливість кожному з учасників музичного колективу найбільш повно реалізувати свій творчий потенціал. Партнери, які стали однодумцями в результаті дискусії, всебічного обміну думками, творчої суперечки, продуктивно працюють в проблемних ситуаціях, взаємодоповнюють один одного.

Спільне виконання в музичному колективі вимагає однакового розуміння ідейно-художнього задуму і стилістичних особливостей твору, єдиних темпів, динаміки, штрихів. Учасники ансамблю повинні вміти, ґрунтуючись на фактурі твору, ясно визначати роль і значення виконуваної партії в кожному конкретному епізоді. Інерція виконувати соло, нерідко притаманна початківцю ансамблісту, замикає його в межах власної партії і ускладнює тим самим охоплення твору в цілому. Процес ансамблевого виконання вимагає постійної взаємної координації, яка тісно пов’язана з основами спільного музикування: ритмічної стійкістю і узгодженістю, динамічною рівновагою, єдністю фразування.

В роботі над творами, що виконуються у малих формах ще більшого значення, ніж в сольному виконавстві, мають також необхідні якості, як особиста ритмічна дисципліна, вміння правильно і точно читати і відтворювати нотний текст. Слід звертати увагу на необхідність точного виконання вказівок в тексті щодо темпу, нюансування, штрихів, пауз тощо.

За існуючою традицією всі учас-

ники ансамблю грають по нотах. Тому вміння вільно грати по нотах, що вимагає своїх особливих навичок, заснованих на інших координаційних процесах, ніж при грі напам'ять, слід враховувати.

«Музикування в малих формах» викладається на 2 курсі у 3 семестрі та є вибірковою дисципліною, закінчується формою контролю – заліком. Освітня компонента формує 4 загальні та 12 фахових компетентностей за Стандартом вищої освіти 025 музичне мистецтво (бакалавр). Дисципліна має 2 змістових модулів та ІНДЗ. Індивідуальне навчально-дослідне завдання вимагає самостійно, але під керівництвом викладача готувати нотний матеріал для ансамблю та для реферату про малі форми колективного музикування, що побутували до XIX ст.

Кількість колективів та їхній склад визначається наповненістю академічної групи. Так, у 2024/2025 н. р. було створено духовий ансамбль та доукомплектовано народний ансамбль «Акварелі».

Лідером духового ансамблю було обрано випускника Тульчинського фахового коледжу Сивака Ю. Ансамбль має склад: труба, саксофон альт, 2 тромбони, туба, ударна установка. Репертуар колективу складається з творів сучасних композиторів та попурі на українські народні теми.

Народний ансамбль «Акварелі» має склад: домра прима I, домра прима II, домра тенор, баян, скрипковий контрабас, ударні інструменти. Репертуар: твори класичних та сучасних композиторів в авторській обробці керівника колективу – доцентки В. Калабської.

Таким чином, в УДПУ імені Пава Тичини кафедрою інструментального виконавства забезпечується викладання вибіркової дисципліни «Музикування в малих формах», яка є важливою у фаховій підготовці за спеціальністю 025 Музичне мистецтво.

Дисципліна готує здобувача вищої освіти до практичної роботи у колективі, який здатний самостійно вирішувати творчі та виконавські завдання, а також опанування необхідної навчально-методичної літератури з колективного музикування.

Список використаних джерел:

1. Моїсєєва М. А. Ансамбль. Енциклопедія Сучасної України. Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. URL: https://esu.com.ua/article-44387 (дата звернення 20.10.2024 р.).

2. Робоча програма з навчальної дисципліни «Музикування в малих формах» для здобувачів вищої освіти освітньої програми «Музичне мистецтво» спеціальності 025 Музичне мистецтво. Розробник Калабська В. С. УДПУ імені Павла Тичини, Умань, 2023. 10 с.

УДК 069.12

АНТОН КАРМАЗІН,
кандидат мистецтвознавства,
член Національної спілки композиторів України, завідувач відділу музики,
Музей театрального, музичного та кіномистецтва України
м. Київ, Україна

© Кармазін А., 2024

ЗБЕРЕЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ НАЦІОНАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У МУЗЕЯХ ВЕЛИКИХ УКРАЇНОК МАРІЇ ЗАНЬКОВЕЦЬКОЇ ТА СОЛОМІЇ КРУШЕЛЬНИЦЬКОЇ

Публікацію присвячено творчим постатям Марії Заньковецької та Соломії Крушельницької, їх життєвій та мистецькій відданості національній культурі, донесенню високого мистецтва до пересічного українця. Нині пам'ять про видатних мисткинь зберігається у їх меморіальних музеях у Заньках на Чернігівщині та у Білій на Тернопільщині. Наукові та творчі заходи, які відбуваються у цих музеях, є важливою складовою культурного життя сучасної України.

Ключові слова: мистецькі традиції, музей, музичний театр, Заньковецька, Крушельницька.

Марія Заньковецька та Соломія Крушельницька… Ці два імені уславили Україну, а їх творчий спадок та мистецькі традиції продовжують це робити і у XXI столітті. І мова йде не лише про їх геніальну обдарованість та видатний сценічний професіоналізм – про це написано величезну кількість наукових праць, а про дещо інше. Тут варто привести один відомий приклад, який усе пояснює.

Якщо згадати відгуки європейської преси на виступи Лисенка-піаніста після закінчення ним Лейпцігської консерваторії, то вони були справді тріумфальними. Подальший творчий шлях Лисенка як концертуючого виконавця європейського масштабу розглядався у газетах як практично доконаний факт, особливо після виконання ним Четвертого фортепіанного концерту Бетховена. Крім усього іншого це був шлях до європейської слави та матеріального благополуччя.

Але Лисенко обрав інший, незрівнянно складніший шлях. Про це мовиться у спогадах його сина Остапа. Задавши якось батькові це питання, він отримав відповідь, що стала хрестоматійною: «при своїй волі і любові до праці я міг добитися коли не блискучого, то до-

брого міцного становища у виконавському світі. Але знав і те, що моя рідна музична культура – ще не займане ніким поле, якому потрібен свій орач і сівач. Йому я й замислив присвятити свої скромні сили» [3, с. 93]. І Марія Заньковецька, і Соломія Крушельницька, безумовно, мали таку ж внутрішню позицію, чому є немало підтверджень. Як відомо, Заньковецьку, «нашу уславлену землячку неодноразово запрошували до Петербурга, на столичну імператорську сцену. Їй обіцяли «золоті гори», але вона постійно відмовлялась від таких привабливих перспектив і на все життя залишилася вірною і відданою дочкою свого народу» [5, с. 6]. Теж саме можна сказати і про Соломію Крушельницьку.

Знайомство з музеєм на Батьківщині Марії Заньковецької для мене було пов'язано з участю в роботі Всеукраїнської науково-практичної конференції «Я вірю в кращу будучину свого народу» (до 170-річчя від дня народження першої Народної артистки) 27–28 вересня. Конференція проходила у Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя. Під час її роботи відбулася презентація чудової книги Г. Самойленка «Зірки продовжують світити: Марія Заньковецька та її орлята».

Знайомлячись з цією книгою, ми якраз і можемо ще раз пересвідчитися у надзвичайній любові актриси до глибинної України. Автор, зокрема, писав: «участь Марії Костянтинівни у виставах аматорського гуртка засвідчує, що театральна зірка світового рівня, перед талантом якої схилялися глядачі столиць, у Ніжині грає разом з робітниками і студентською молоддю, тими, хто ніколи не бачив, мабуть, і справжнього театру». Далі резюмується: «Але у Ніжині були ентузіасти, які жили справою театру, хотіли, щоб громадськість міста якомога ширше прилучалася до мистецтва, відчула його красу, а разом з долею героїв вистав глибше замислилась і над своїм життям. І це добре розуміла Марія Костянтинівна» [6, с. 80]. А назвою одного із наступних розділів книги слугують власні слова великої актриси – «я довічно жила б у Ніжині» [6, с. 211].

На другий день роботи учасники конференції вирушили у Заньки, де народилася та провела юні роки майбутня актриса. Музей на її малій Батьківщині було відкрито у жовтні 1964 року. Фонди музею, серед яких можна бачити і особисті речі Заньковецької, нараховують понад дві тисячі предметів. Їх розподілено по чотирьох тематичних розділах: дитячі та юнацькі роки Заньковецької; сценічна діяльність актриси; Марія Заньковецька і сучасність; вшанування пам'яті актриси в сьогоденні. У 1984 році тут було встановлено пам'ятник Заньковецькій роботи скульптора Ю. Станецького.

Мене цікавили насамперед матеріали, пов'язані з темою «Марія Заньковецька і музика». Адже саме тут, на домашніх концертах у Заньках і розпочиналося її знайомство з музичним театром. Тут зародилася і мрія про оперну сцену, не реалізована повною мірою через хворобу… Але згадаймо «Наталку-Полтавку», «Запорожець за Дунаєм», «Чорноморці», «Утоплену». Чи зможемо ми тепер уявити сценічний шлях усіх цих творів без мистецтва Марії Заньковецької…

Унікальним експонатом музею Заньковецької є рояль, подарований артистці Миколою Лисенком. Відчуття від гри на такому інструменті є незабутніми. Хоча мені пощастило пограти на музичних інструментах Вериківського, Ревуцького,



Рис. 1. А. Кармазін за роялем Марії Заньковецької

Творчий шлях Соломії Крушельницької певною мірою є втіленням заповітних мрій Заньковецької – адже Крушельницька зуміла перетворити їх у дійсність, та, незважаючи на відсутність в Україні у XIX столітті національного оперного театру піднесла оперне мистецтво на світовий рівень. На перший погляд всесвітня слава Крушельницької та її тривале життя за кордоном в Італії виглядають певним запереченням творчої україноцентричності. Але це лише на перший погляд…

У колі постійного спілкування співачки знаходилися найвизначніші українські історичні діячі того часу. Як підкреслює І. Дубровіна, «на творчому шляху Крушельницькій допомагали М. Павлик, І. Франко, О. Кобилянська, Д. Січинський, В. Стефаник» [1, с. 109]. Вона виступала на концертах, присвячених пам'яті Тараса Шевченка та Маркіяна Шашкевича. У її репертуарі постійно були твори М. Лисенка (присвятив співачці декілька творів), С. Людкевича, О. Нижанківського, А. Вахнянина, В. Матюка. Тож Крушельницька ніколи не виявлялася відірваною від національної культури. Як і Марія Заньковецька, вона чудово розуміла важливість донесення високого мистецтва до невеликих українських містечок, це можуть підтвердити спогади сучасників.

Восени 1928 року співачка концертувала галицькими теренами. Богдан Дрималик, який був тоді її концертмейстером, згодом згадував: «це було святе для неї, дороге її серцю… Після приїзду до Коломиї ми довідалися, що всі квитки на перший і другий концерти вже викуплені. Це дуже засмутило Соломію Амвросіївну. «Може, доведеться нам ще на день залишитися тут, – говорила артистка. Ви знаєте, яке то щастя співати своєму народові. – Я така рада, коли бачу, що люди з насолодою слухають, що мовчки співають разом зі мною, що пісня доходить до їх сердець, а мої переживання зливаються з їхніми» [7, с. 35].

Містечко Коломию на шляху Крушельницької згадує і О. Козаренко: «можливо, постійні повернення Соломії Крушельницької у найменші містечка Галичини, такі як Коломия чи Бережани, були необхідними припаданнями до рідної землі, щоб відновити сили Прометея і принести людям Вогонь-Дух для оживлення Героїв?» [4, с. 5]. Місткиня безумовної світової слави, Крушельницька продовжувала тримати у серці свою Україну.

30 вересня 2023 року у Будинку

культури села Біла, де минало дитинство Крушельницької відбувся концерт української музики. У ньому брали участь тріо Арх Етнос у складі – Олексій Якушев (бандура, голос), Вікторія Якушева (співаючі чаші) і Наталя Біденко (етнічні флейти), а також місцевий ансамбль «Біличанка». Прозвучали і мої твори.

Коли ми заходили до музею великої співачки, нас зустрів її збережений у запису неповторний спів. Згадалися слова племінниці співачки Одарки Бандрівської: «її голос відзначався повнотою і великим діапазоном – майже на три октави… У співі Крушельницької вражала надзвичайна сила голосу. Артистка завжди бралася до співу з піднесеним тонусом, з молодечим запалом, з якоюсь особливою радістю. Навіть її піано звучало насичено та повнокровно» [7, с. 29]. Голос мисткині надзвичайно гармоніював з її чудовим фотопортретом… Музей-садибу Соломії Крушельницької в селі Біла на Тернопільщині було відкрито у вересні 1963 року. У його експозиції знаходяться цінні матеріали, присвячені творчості співачки – фотографії, афіші та програми, запрошення, листи, спогади сучасників мисткині, сценічні прикраси, твори мистецтва та літератури з присвятою Соломії Крушельницькій. Наче «життя і доля співачки продовжується в музеї, тут кожна річ нагадує про неї. Оглядаючи експозицію, відвідувач проходить її життєвими і творчими дорогами» [2, с. 5].



У залах музеїв Заньковецької та Крушельницької події минулого ніби набувають реальності у часі. Афіші та програми нагадують нам про сценічні образи, створені великими українками, які своєю грою підкорили величезну кількість сердець. У цих музеях зберігається українські мистецькі традиції та національна пам'ять – саме те, що прагне знищити російська агресія. Наш з вами обов'язок – не допустити цього.

Список використаних джерел:

1. Дубровіна І. Соломія Крушельницька як феномен світового та вітчизняного вокального мистецтва (до 150-річчя від дня народження). *Актуальні питання гуманітарних наук.* Вип. 53. Том 1. 2022. С. 106–112.

2. Зюбровська Н., Зюбровська Г., Зюбровська Н. Соломія Амвросіївна Крушельницька. Співачка світової слави. 150 років від дня народження. Біла : 2022. 130 с.

3. Лисенко О. Спогади про батька: 5-те вид. Київ : Музична Україна, 1991. 368 с.

4. Оперний світ Соломії Крушельницької: путівник по операх з репертуару співачки. / Музично-меморіальний музей С. Крушельницької у Львові ; упоряд., пер. з польс., рос., італ., англ. М. Зубеляк, пер. з ісп. Х. Іванькова, авт. передм. О. Козаренко. Львів : Апріорі, 2018. 181 с.

5. Самко М. Марія Костянтинівна Заньковецька (Адасовська): брошура. 8 с.

6. Самойленко Г. Зірки продовжують світити: Марія Заньковецька та її орлята. Ніжин : НДУ імені М. Гоголя, 2024. 267 с.

7. Українські співаки у спогадах сучасників. Том 3-й. Довідкове видання / автор-упорядник І. Лисенко. Житомир : ТОВ «Видавничий дім «Бук-Друк», 2022. 440 с.

УДК 378.018.8:7.071.2

АНАТОЛІЙ КОВАЛЕНКО,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментального виконавства,
Уманський державний педагогічний університету імені Павла Тичини
м. Умань, Україна

© Коваленко С., 2024

ФОРМУВАННЯ АПЛІКАТУРНОГО МИСЛЕННЯ ГІТАРИСТІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

Публікація присвячена аналізу методології, яка допоможе гітаристам сформувати аплікатурне мислення у процесі професійної підготовки інструменталістів-виконавців. З'ясовано, що варіативність гітарної аплікатури є дієвим інструментом для реалізації художніх завдань музичного твору, врахування індивідуальних можливостей виконавця та досягнення зручності під час гри на музичному інструменті. Визначено, що формуючи аплікатурне мислення гітаристів варто оволодіти базовими аплікатурними принципами.

Ключові слова: гітарне мистецтво, музичне мистецтво, виконавська майстерність музиканта, аплікатурне мислення гітариста.

Варіативність гітарної аплікатури є дієвим інструментом для реалізації художніх завдань музичного твору, врахування індивідуальних можливостей виконавця та досягнення зручності під час гри на музичному інструменті. На сучасному етапі розвитку гітарного виконавства музиканту необхідно успішно долати технічні труднощі творів різних стилів та епох. Одна з них – це підбір раціональної аплікатури з урахуванням особливостей музичної мови твору, анатомічних можливостей інструменталіста та зручності виконання. На це й спрямоване наше дослідження – формування аплікатурного мислення гітаристів у процесі фахової підготовки

Формуючи аплікатурне мислення гітаристів варто оволодіти базовими аплікатурними принципами. Для цього важливо оцінити роль під час гри на музичному інструменті правої та лівої руки та кожного пальця зокрема. Пальці правої руки позначають буквами іспанської мови, які походять від їх назв: великий палець «p» (pulgar), вказівний «i» (indice), середній «m» (medio), безіменний «a» (anular), мізинець «e» (extremo). Варто зазначити, що мізинець «e» використовується вкрай рідко, тому його функціональність розглянемо окремо. Цінним є

порівнянням функцій чотирьох пальців правої руки («p-i-m-a») з ієрархією сильних та слабких долей у чотиридольному розмірі: перша доля – сильна, друга – слабка, третя – відносно сильна, четверта – відносно слабка (1-3-2-4). Аналогічно можна окреслити силу пальців: великий – сильний, вказівний – слабкий, середній – відносно сильний, безіменний – відносно слабкий («p-m-i-a»).

Великий палець правої руки найчастіше грає баси, може брати участь у виконанні пасажів (добре підкреслює сильні долі). Середній палець гарно озвучує мелодію, акценти. Вказівний та безіменний пальці заповнюють слабкі долі. Класичне використання чотирьох пальців правої руки помітно під час гри гітарного тремоло (Рис. 1).



Рисунок 1. Гітарне тремоло

Для гри гамоподібних пасажів традиційно використовується формула «m-i» та «m-a». Ця комбінація пальців найкраще підходить для виконання гам аплікатурою А. Сеговії. У другій половині XX століття набуває популярності аплікатура трьох пальців «a-m-i». Для виконання цієї формули варто переглянути аплікатуру лівої руки.

Щодо використання мізинця та п'ятипальцевої аплікатури цінною є думка В. Грищенко та В. Козліна: «у ряді творів при застосуванні мізинця у фрагментах технічні труднощі відпадуть самі собою. Але при об'єктивному аналізі літератури для гітари не можна не дійти висновку, що не завжди застосування мізинця викликане необхідністю. П'ятипальцева аплікатура як закономірний етап розвитку техніки гри повинна не перекреслювати, а доповнювати й розвивати прийоми гри, які раніше затвердилися в чотирипальцевій аплікатурі, і тим самим збагатили виконавську техніку гітариста новими можливостями» [2, с. 243].

Суттєвою проблемою у застосуванні аплікатури правої руки виконавців-початківців можна вважати випадковий дубляж якогось із пальців. Наприклад: заплановано – «m-i-m-i», виконано – «m-i-i-m». Ця розповсюджена помилка серед початківців обумовлена відсутністю навички аплікатурного мислення та неуважністю при розборі та вивченні музичного твору. Використання одного пальця правої руки може бути обумовлене задумом композитора (Рис. 2).

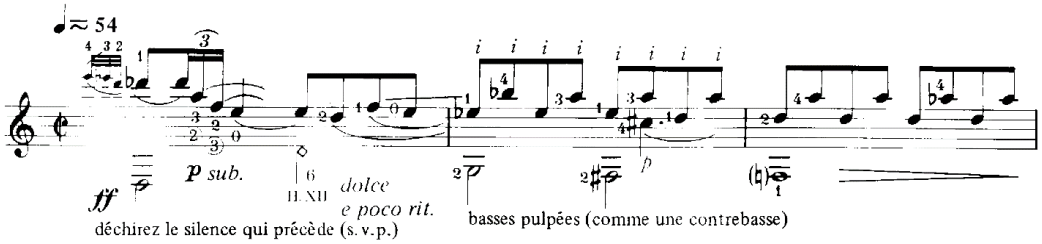


Рисунок 2. Р. Дієнс Лібра сонатина 2 ч.

У деяких творах для збереження тембрової палітри доцільно використовувати один палець правої руки. Таке аплікатурне рішення дозволить виконавцю краще сфокусуватися на голосоведенні мелодії у гомофонно-гармонічній фактурі та допоможе у звуковеденні поліфонічної музики (Рис. 3).

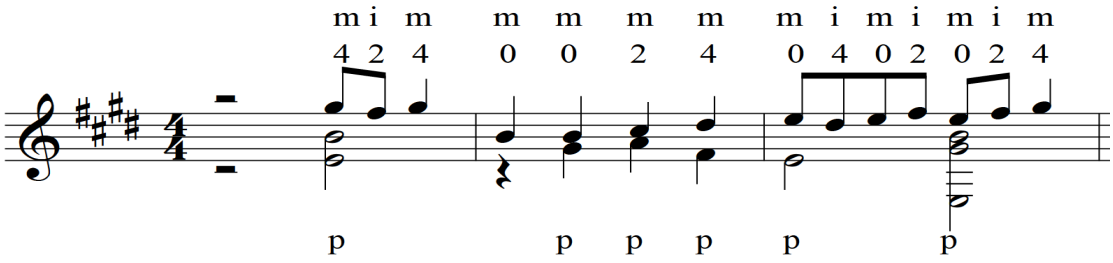


Рисунок 3. Й. Бах Гавот № 2 мі мажор

Проаналізуємо аплікатурні принципи та функціонування лівої руки гітариста. Пальці лівої руки позначаються у нотах цифрами: вказівний – 1, середній – 2, безіменний – 3, мізинець – 4. М. Михайленко зазначає, що «аплікатура займає одне із центральних місць у роботі на твором. Вибір найбільш зручних для виконання пальців тісно пов'язаний з фразуванням, штрихами, регістром, а також фактурою музичного матеріалу» [5, с. 175]. Дослідник пропонує використовувати поняття «лінійної» (для кантилени) та «педальної» (для пасажів у помірних та швидких темпах) аплікатури. Важливо додати, що гітарна аплікатура має прописуватися виконавцем або викладачем у зворотному порядку: справа – наліво. Таким чином, можна уникнути помилок в аплікатурі. Також важливо перевіряти аплікатуру швидких творів у виконавському темпі.

Одна із проблем функціонування лівої руки є недостатня розтягнутість пальців, або обмежені анатомічні можливості у деяких виконавців. На допомогу може прийти використання великого пальця лівої руки. За віолончельним принципом, який називається ставка, можна використовувати великий палець ставлячи його боком поруч з іншими пальцями. Наприклад у 28 такті твору А. Барріос Choro de Saudade бас мі бемоль, який в нотах виписаний 1 (вказівним) пальцем, можна зіграти великим (Рис. 4).

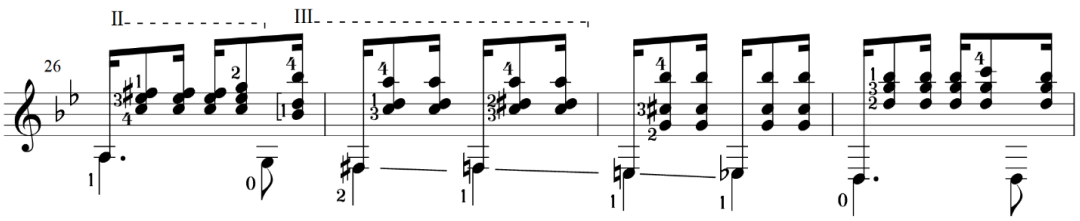


Рисунок 4. А. Барріос Choro de Saudade (26-29 такти)

У контексті гітарного виконавства зайві призвуки також можуть бути від нераціональної аплікатури. Зокрема аплікатурну формулу «p-i», яка часто використовується для виконання лютневої музики, рекомендуємо замінити на – «p-m». Це дозволить зменшити або прибрати призвуки при грі на басових струнах з обмоткою. Для правильного функціонування лівої руки виконавець також має враховувати особливості будови басових струн (наявність обмотки) і контролювати процес зміни позиції для уникнення призвуків.

Резюмуючи вивчення досвіду роботи видатних викладачів, зазначимо, що на сучасному етапі розвитку виконавської майстерності формувати аплікатурне мислення гітаристів потрібно якомога раніше. Це суттєво полегшить процес розбору музичних творів, удосконалить навичку читання нот з аркушу та підвищить загальний професійний рівень виконавця. Використання експериментальних аплікатурних рішень дозволить розширити виконавські можливості інструменталіста. Найголовніше завдання, яке стоїть перед виконавцем, – це знаходження балансу між раціональністю (зручність виконання) і правильним голосоведенням.

Список використаних джерел:

1. Грищенко В. І., Козлін В. Й. П'ятипальцева аплікатура як закономірний етап розвитку техніки гри на гітарі. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум. 2007. Вип. XIX. С. 242–248.

2. Доценко В. І. Методика підготовки гітариста-виконавця : навч. посіб. Харків : СПДФО Мосякін В. М., 2005. 164 с.

3. Матвєєва О. О., Мартем'янова А. В. Формування професійної компетентності випускників факультетів мистецтв університетів засобами гітарного мистецтва. *Збірник наукових праць Херсонського державного університету. Сер. : Педагогічні науки.* Херсон : ХДУ, 2017. Вип. LXXVII, т. 2. С. 95–99.

4. Михайленко М. П. Методика викладання гри на шестиструнній гітарі. Київ: Книга, 2003. 248 с.

УДК 37.041

ГАЛИНА КУЗИК,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри інструментального виконавства,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
Науковий керівник: канд. пед. наук, доцент Тетяна ОЛІЙНИК
м. Умань, Україна

© Кузик Г., 2024

ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ РЕФЛЕКСИВНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ

Стаття присвячена проблемі професійно-інструментальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. У даному аспекті автор досліджує специфічні педагогічні принципи, які покликані сприяти інтенсифікації означеного процесу: принцип врахування специфіки професійної діяльності вчителя музичного мистецтва та індивідуальних якостей його особистості; принцип рефлексивно-творчої спрямованості; принцип структурно-функціональної цілісності; принцип змістовно-логічної відповідності етапів розвитку.

Ключові слова: рефлексивні уміння, педагогічні принципи, інструментальна підготовка, майбутні учителі музичного мистецтва.

Принципи педагогічного процесу (лат. *principium* – основа, початок) – система основних вимог до навчання і виховання, дотримання яких дозволяє ефективно вирішувати проблеми всебічного розвитку особистості. В українському педагогічному словнику педагогічні принципи визначаються як важливі нормативні акти, що відображають загальні закономірності навчально-виховного процесу та визначають вимоги до змісту, організації та методів навчально-виховної діяльності. Вони являють собою узагальнену систему вимог, яка охоплює всі сторони цього процесу і відображає його результати [1, с. 187].

Незважаючи на існуючу різноманітність загальних та специфічних принципів навчання, що виходять із самої специфіки музичного мистецтва, сучасна педагогічна практика пропонує і нові принципи, нові шляхи для досягнення цілей та завдань формування рефлексивних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Це необхідно у зв'язку з тим, що умови сучасного світу стрімко змінюються. Сама кількість принципів, які

викладач застосовує на заняттях в закладі вищої освіти, має бути чималою, щоб, виходячи з запропонованих умов, специфіки матеріалу, що вивчається, індивідуальних особливостей студентів, вибрати найдієвіший, тобто такий, який максимально сприятиме досягненню запланованих цілей та завдань з формування рефлексивних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійно-інструментальної підготовки.

Застосовувані нами принципи спрямовані на активізацію процесу пізнання, саморозвитку, здатності педагога займати аналітичну позицію відносно до себе та своєї професійної діяльності, оптимізацію творчої діяльності. Серед них: *принцип врахування специфіки професійної діяльності вчителя музичного мистецтва та індивідуальних якостей його особистості; принцип рефлексивно-творчої спрямованості; принцип структурно-функціональної цілісності; принцип змістовно-логічної відповідності етапів розвитку.*

Принцип врахування специфіки професійної діяльності вчителя музичного мистецтва та індивідуальних якостей його особистості обумовлюється як власне психолого-педагогічними вимогами необхідності виведення форм і методів роботи з урахуванням змісту предмета, а й актуальними соціокультурними потребами, де на перший план висунута теза про необхідність розвитку індивідуально-творчої, неповторної особистості.

Зміст і процес розвитку рефлексивних умінь лише тоді сприятиме виконанню даного принципу, коли у всіх своїх аспектах збережеться притаманна музично-педагогічній діяльності єдність «художнього» та «наукового», «раціонально-конструктивного» та «емоційно-інтуїтивного», спрямована на виявлення та розвиток індивідуально-творчих можливостей майбутнього спеціаліста. Особливе значення має відбиток специфіки самого музичного мистецтва – його емоційно-естетичної природи [3]. В ім'я пробудження ставлення до музики, до навколишньої музично-педагогічної дійсності, включаючи в неї самого себе, майбутньому фахівцю якраз і необхідний такий важливий і своєрідний «душевний інструмент» як рефлексивні уміння. Сам процес їх становлення і творчого збагачення, згідно з зазначеним принципом, повинен будуватися шляхом набуття майбутніми вчителями музичного мистецтва здібності саме духовно-рефлексивного «входження» у складний світ музики. Цьому послужить насамперед таке експанування самої музики та форм художньо-педагогічного спілкування з нею, яке прагнутиме збереження цілісності, до розуміння її духовно-енергійного сенсу.

Сутність та роль принципу *рефлексивно-творчої спрямованості* навчання обумовлюються його специфічним змістом, а також вимогою сучасної загальної та музичної педагогіки ЗВО про необхідність центрації цього процесу на особистості, про переведення його в русло рефлексивно-творчого спілкування, діалогізування, яке передбачає зміну відносин між його учасниками – перехід від субординованості до вільної взаємодії між собою. Важливим аспектом обрання даного принципу стала думка про пріоритет особистісно-ціннісного підходу до викладу та засвоєння змісту того чи іншого предмета, про стимулювання власного

способу буття майбутнього фахівця у професійній діяльності. Необхідність включення даного принципу до провідних, ґрунтується на визнанні сучасною психолого-педагогічною наукою та практикою особливої ролі евристичного досвіду, накопичення якого майбутнім учителем музичного мистецтва має стати основою його духовно-творчого вдосконалення та самореалізації.

Згідно з означеним принципом саме рефлексивно-особистісне ставлення вчителя музичного мистецтва до музично-педагогічної дійсності, до себе дозволяє йому долати нормативний стиль діяльності, йти у своїй практиці від шаблонів і прагматичних цілей, удосконалювати зсередини свою авторську методичну концепцію, більш глибоко усвідомлювати у собі (ідентифікувати) роль зовнішніх (соціокультурних) та внутрішніх (індивідуально-особистісних) факторів у збагаченні власної професійної творчості. У цьому плані показовим є те, як відбувається засвоєння знання про сутність професійної рефлексії. Загальна логічна схема цього засвоєння передбачає: стимулювання у майбутніх фахівців критичного ставлення до власних уявлень про сутність такого феномена як рефлексія; співвіднесення цих уявлень з найважливішими її дефініціями у різних наукових та мистецьких галузях; виявлення протиріччя (розриву між своїми судженнями та наявним з цього питання науковим досвідом), висування здогадів та альтернативних думок-доповнень до особистісних уявлень про професійну рефлексію; додавання нових уявлень про неї до ширшого спектру ситуацій музично-педагогічної дійсності.

Принцип *структурно-функціональної цілісності* необхідний тому, що ці засвоювані знання, вміння і навички ми розглядаємо як систему, а в системі всі компоненти мають бути пов'язані.

Принцип *змістовно-логічної відповідності етапів розвитку* передбачає вибудовування процесу оволодіння рефлексією відповідно до логіки навчально-виховного процесу. На кожному щаблі студент опановує вміння, які поступово утворюють систему рефлексивних умінь. Таким чином забезпечується наповнюваність цієї системи. Для цього необхідно визначити зміст кожного етапу розвитку рефлексії відповідно до логіки формування навчальних знань, умінь та навичок.

Список використаних джерел:

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. Київ : Либідь, 1997. 373 с.
2. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ : Освіта України, 2010. 274 с.
3. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: навч.-метод. посіб. Київ : б/в, 1997. 234 с.

УДК 37.016:78]:793.7](06)

ВІКТОР КУЧЕРЕНКО,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
Науковий керівник: канд. пед. наук, доцент Владислав ГУСАК
м. Умань, Україна

© Кучеренко В., 2024

КЛАСИФІКАЦІЯ ДИДАКТИЧНИХ ІГОР НА УРОКАХ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПОЧАТКОВИХ КЛАСАХ

У статті висвітлено сутність, особливості класифікації, мету і практичне значення використання дидактичних ігор на уроках музичного мистецтва у початкових класах. Представлено таблицю класифікації музично-дидактичних ігор. Доведено, що дидактичні ігри у початкові школі вирішують комплексні і надзвичайно функціональні завдання – впливають на загальний і музичний розвиток дитини. Виконавські, творчі, слухацькі й теоретичні дидактичні ігри дозволяють зробити урок музичного мистецтва максимально цікавим, насиченим і змістовним.

Ключові слова: урок, учитель, школяр, педагогіка, гра, діяльність, музичне мистецтво, навчання, розвиток, здібності.

Урок музичного мистецтва покликаний задовольнити потреби дитини в емоційних враженнях, переживанні задоволення, насолоди і радості від спілкування зі справжнім мистецтвом. Це сприяє ефективному вихованню емоційної культури молодшого школяра. Підготовка і проведення уроку музичного мистецтва потребує значних ресурсних затрат – часто під кінець навчального року «вчитель психологічно й енергетично виснажується і з метою запобігання перевтомі використовує на уроці музики нехарактерні, «чужорідні» види діяльності, як-от: запис текстів пісень і біографій композиторів, переписування нот і виконання далеких від музики теоретичних вправ, опитування текстів вокальних творів тощо. Як знайти баланс – зберегти сили вчителя й водночас зробити урок насиченим і динамічним? Безумовно, допоможе гра» [4, с. 19].

Чільне місце в житті молодших школярів займає музично-дидактична гра, за допомогою якої у дитини розвивається уява, увага, інтелект, а також формуються комунікаційні навички, музичні і творчі здібності. Відомий педагог, доктор педагогічних наук О. Усова називає музично-дидактичні ігри провідним засобом музичного виховання. Через них дитина вчиться розрізняти характер музики, її

жанри, розвиває ладове сприйняття, відчуття ритму, тембру, звуковисотний слух. У музичній педагогіці термін «музично-дидактична гра» належить Н. Ветлугіній, яка ввела її як окремий та обов'язковий компонент музичного заняття в дошкільних закладах і створила спеціальний «Музичний буквар». Головна мета музично-дидактичних ігор – розвиток сенсорних і музичних здібностей дітей, а також ознайомлення, поглиблення і закріплення елементарних знань про засоби музичної виразності [5, с. 14].

На сучасному етапі розвитку музично-педагогічної наукової думки (Т. Дорошенко, Н. Кононова, О. Лобач, О. Пермяков, Л. Ходонович та ін.) існують різні дослідницькі підходи щодо класифікації музично-дидактичних ігор. Так Л. Ходонович розробляє музичні сюжетно-ігрові комплекси і сюжетні музично-дидактичні ігри – таку форму організації музично-творчого процесу, за якої ефект і навчально-розвивальний вплив досягається непрямим шляхом, змінюючись через ігровий сюжет, ігровий образ, ігрову проблемну емоційно-образну ситуацію, музичний репертуар, дидактичне або творче завдання, ігрову дію, ігрові правила [4, с. 20].

Як зазначає О. Пермяков, у літературі окремо розглядається поняття «музично-дидактичні ігри», тим самим акцентуючи увагу на тому, що такі дидактичні ігри відбивають специфіку музичного виховання й уроків музики у загальноосвітній школі. Аналіз підходів до класифікації ігор дозволив педагогу дійти висновку, за яким на уроках музики використовується різнопланова ігрова діяльність. На основі результатів досліджень Л. Артемової, В. Крутій, Д. Менджерицької, О. Сорокіної, Є. Удальцової, О. Усової науковець стверджує, що «дидактична гра – це групова чи індивідуальна практична діяльність школярів, в якій навчальне завдання пропонують дітям у вигляді ігрового завдання, що зумовлюється і контролюється ігровими правилами. Огляд особливостей музичної діяльності учнів дозволив О. Пермякову об'єднати під поняттям «дидактична гра» музично-дидактичні, художні, сюжетно-рольові і проблемно-моделюючі ігри» [7, с. 60].

Т. Дорошенко поділяє ігри, які використовуються на уроках музики на три види, а саме: музично-дидактичні, сюжетно-рольові і проблемно-моделюючі. Музично-дидактичні ігри, на думку педагога, можуть бути різноманітними за завданням і змістом. Так ігри-загадки й ігри-змагання сприяють засвоєнню і закріпленню знань, оволодінню способами пізнавальної діяльності, позитивно впливають на формування у дітей навичок музичного сприймання, вміння розрізняти висоту, тембр, силу і тривалість звуку, планомірно розвивають висотний, динамічний, ритмічний і тембровий слух. Ігри «Голосно-тихо», «Швидко-повільно», «Вгору-вниз», «Луна», «Дзеркало», «Веселі діалоги» та ін. доцільно проводити під час ознайомлення дітей з елементами музичної грамоти, організації процесу спостереження за розвитком музики, розширення емоційного й інтонаційного досвіду, лексичного запасу [1].

Н. Кононова диференціює ігри за видами музичної діяльності на музичному занятті, а саме: ігри, що використовуються під час слухання музики; ігри, що використовуються під час співу; ігри, що використовуються в музично-ритмічній діяльності. Іншу групу ігор можна віднести до розвиваючих, які спрямовані на

розвиток музичних здібностей дитини – ігри для розвитку тембрового слуху, ігри для розвитку мелодичного слуху і т. ін. [5, с. 14].

Особливістю дидактичних ігор, на думку О. Лобач, є те, що вони не потребують від учителя й учнів тривалої підготовки, виготовлення складного реквізиту, наявності сучасного технічного обладнання. Насамперед ігри виконують завдання активізувати музично-комунікативну діяльність учнів, підвищити їхній інтерес до художньо-мистецького й музично-дидактичного матеріалу, запобігають утомі, а головне – створюють і підтримують емоційно-позитивну творчу атмосферу на уроці мистецтва [5, с. 7]. З погляду О. Лобач [4, с. 20], для практиків найбільш доцільною є класифікація Н. Кононової, в якій для зручності слід скоротити назви музично-дидактичних ігор, як-от: виконавські, слухацькі, творчі, теоретичні, – а також додати види дидактичних ігор, які розрізняє В. Семенов. Є сенс спиратися на запропоновану класифікацію, що відкриє необмежені перспективи для ігрової творчості (див. таблицю 1) [5, с. 15].

Таблиця 1.

Музично-дидактичні ігри

Виконавські	Слухацькі	Творчі	Теоретичні
Вокально-хорові	Ймовірнісні	Комбінаторні	Метро-ритмічні
Інструментальні	Рольові	Розвиваючі	Звуковисотні
Рухливі	Ігри-драматизації	Імпровізаційні	Музикознавчі

Таким чином, у творчій діяльності вчителя музичного мистецтва у процесі проектування, підготовки і проведення музично-дидактичних ігор на уроках музичного мистецтва у початкових класах є сенс спиратися на запропоновану класифікацію О. Лобач. Вона відкриє необмежені перспективи для ігрової творчості кожного вчителя-практика. Педагог зауважує, що «всі музично-дидактичні ігри мають комплексний характер (позитивно впливають на різні аспекти музикальності дитини, розвиток її музичної культури, сприяють засвоєнню, контролю і корекції музичних знань, умінь і навичок тощо), тому їх класифікація умовна» [5, с. 15].

Ряд науковців (І. Власенко, І. Дубровіна, О. Лаврентьєва, Д. Мазоха, Н. Опанасенко, О. Пермяков, О. Савченко та ін.) висвітлюють особливості і практичне значення використання музично-дидактичних ігор на уроках музичного мистецтва у початкових класах. Так О. Савченко наголошує, що дидактична гра в усіх своїх видах виконує різні функції, але домінує мотиваційна [8, с. 196], адже мотив гри – у самому її процесі, а не в результаті: «Не виграти, а грати – така загальна формула мотивації гри» [3, с. 79].

І. Дубровіна зазначає, що музично-дидактичні ігри характеризує наявність правил, які визначають напрямок розвитку гри, організовують її хід, забезпечують виконання навчальної мети. Вони допомагають у цікавій формі почути, розрізнити, порівняти й оперувати засобами музичної виразності: співвідносити звуки за висотою, розвивати від-

чуття ритму, тембровий і динамічний слух тощо. Прикладами таких ігор є музично-дидактичні ігри «Швидко-повільно», «Вгору-вниз», «Луна», «Дзеркало», «Веселі діалоги» та ін. [2, с. 16].

Д. Мазоха й Н. Опанасенко вважають, що музично-дидактичні ігри – це засіб активізації мислення, розумових і творчих здібностей молодших школярів. Їх доцільно використовувати на уроках музичного мистецтва при повторенні й закріпленні навчального матеріалу, перевірці знань. Залежно від віку учнів, рівня їх музичного розвитку, мети уроку і складності завдань, вони можуть бути розв'язані школярами самостійно або за допомогою вчителя. Перевагу треба надавати таким іграм, які передбачають участь у них більшості дітей класу, швидку відповідь, зосередження довільної уваги [6, с. 88].

З погляду О. Пермякова, основне призначення музично-дидактичних ігор – розвивати у дітей музичні здібності в доступній ігровій формі, допомогти їм розібратися у співвідношенні звуків за висотою, розвивати в них відчуття ритму, тембровий і динамічний слух, прагнення до самостійних дій із застосуванням знань, отриманих на музичних заняттях. Музично-дидактичні ігри збагачують дітей новими враженнями, розвивають у них ініціативу, самостійність, здатність до сприйняття і розрізнення основних властивостей музичного звуку. Музично-дидактичні ігри допомагають дитині у цікавій формі почути, відрізнити та порівняти деякі властивості музики, а потім діяти з ними. Музично-дидактичні ігри повинні бути прості і доступні, цікаві і привабливі. Тільки в такому випадку вони стають своєрідним збудником бажання дітей співати, слухати музику і танцювати [7, с. 58–59].

Дидактичні ігри, як стверджує О. Пермяков, дуже добре поєднуються із «серйозним» навчанням. Включення в урок дидактичних ігор та ігрових моментів робить процес навчання цікавим і привабливим, створює в дітей бадьорий робочий настрій, полегшує подолання труднощів у засвоєнні навчального матеріалу. Використання на уроках музики дидактичних ігор сприяє формуванню у школярів вмінь швидко міркувати, послідовно, логічно й чітко висловлювати свої думки [7, с. 12].

Отже, музично-дидактичні ігри вирішують у початкові школі комплексні і надзвичайно функціональні завдання – йдеться і про загальний, і про музичний розвиток дитини. Види музично-дидактичних ігор – виконавські, творчі, слухацькі й теоретичні – дозволяють зробити урок музичного мистецтва максимально цікавим, насиченим і змістовним. Вони організовують і спрямовують активну діяльність учнів початкових класів. Це створює атмосферу радості і впливає на мотивацію молодших школярів у пізнанні музичного мистецтва.

Список використаних джерел:

1. Дорошенко Т. В. Ігри у навчанні музики Початкова школа. 1996. № 9. С. 38–41.
2. Дубровіна І. В. Проблемно-моделюючі ігри у музичному навчанні молодших школярів *Мистецтво та освіта.* 2017. № 1. С. 15–19.

3. Занюк С. С. Психологія мотивації : Навч. посібник. Київ, Либідь, 2002. 304 с.
4. Лобач О. О. Музично-дидактичні ігри в початковій школі *Мистецтво та освіта*. 2017. № 2. С. 18–24.
5. Лобач О. О. Музично-дидактичні ігри в школі : Методичні рекомендації. Полтава : Видавництво Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, 2004. 70 с.
6. Мазоха Д. С., Опанасенко Н. І. Педагогіка : Навч. посіб. Київ : Центр навч. літ., 2005. С. 86–88.
7. Пермяков О. А. Дидактичні ігри на уроках музики : науково-методичний посібник / О. А. Пермяков, І. М. Власенко, О. О. Лаврентьєва. Кривий Ріг : Видавничий дім, 2009. 210 с.
8. Савченко О. Я. Дидактика початкової школи : Підручник для студентів педагогічних факультетів. Київ : Генеза, 2002. 368 с.

УДК 78(477)-047.37](045)

ОЛЕНА МАЗУРЕНКО,
старший викладач відділу струнних інструментів,
Уманська дитяча школа мистецтв «Антарес»
м. Умань, Україна

© Мазуренко О., 2024

МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВОЗНАВСТВА

Дослідження пов'язане з виявленням нових аспектів розуміння музично-виконавського мистецтва, яке розглядається як феномен культури і привертає увагу науковців у визначенні його особливостей у художньо-творчій практиці та діяльності музиканта-виконавця.

Ключові слова: музичне виконавство, музично-виконавське мистецтво, музична культура, мистецтвознавство.

Сутність та специфіка музично-виконавського мистецтва як об'єкта досліджень залежать від широкого спектра фактів, конкретних прикладів індивідуальної виконавської діяльності, а також теоретичних надбань. Комплексний підхід до осмислення специфіки академічного музично-виконавського мистецтва передбачає визначення сутності понять у відображенні всього музично-виконавського процесу; виявлення особливостей функціонування

музично-виконавської школи та організацію музично-виконавської практики.

Поняття «музично-виконавське мистецтво» можна аналізувати за двома напрямами: як процес створення нових елементів музичної культури (безпосередньо варіантів музичного виконання композиторських творів, функціонування музичної освіти, що забезпечує концертну практику виконавськими кадрами, наукових праць з даної сфери діяльності); як явище художньої культури, що включає до свого складу сукупність музично-творчих продуктів, створених за певний період часу в рамках окремої культури країни, суспільства.

Музично-виконавське мистецтво як явище культури виступає складовою художньої культури, тобто системою стосунків, що виникають у процесі сприйняття музики, створення, відтворення, аналізу та оцінки музичних творів. Інакше кажучи, поняття музично-виконавського мистецтва як системного утворення у сфері художньої культури, окрім музично-виконавської діяльності як такої, містить ще і широкий спектр таких явищ як музична освіта і виховання; музично-концертне життя; музична критика і теоретико-методологічний аналіз; музичний інструментарій; засоби відтворення музики та носії музичної інформації тощо.

Аналіз останніх досліджень. Сучасні мистецтвознавчі дослідження в галузі музично- виконавського мистецтва спрямовані, зокрема, на розв'язання проблем виконавської практики певної музичної спеціалізації. Майже всі спеціалізації більш-менш знаходяться в полі зору вітчизняних мистецтвознавців. Відомі музиканти-виконавці стали знаними засновниками наукових шкіл фахових галузей: І. Андрієвський, В. Апатський, М. Давидов, І. Котляревський, М. Колесса, Г. Курковський, А. Лащенко, В. Посвалюк, В. Рожок, В. Шульгіна та інші.

Процес інтерпретації музичного твору, творче побудування музичної образності висвітлюються в наукових працях Є. Губенко, О. Маркової, В. Москаленка, Л. Опарик, О. Пилатюк, Т. Сирятської, О. Фекете, О. Чайки, О. Чеботаренка; теорія артикуляції відповідно до мелодійно-мовних, моторних, сонорних типів інтонування та їх проявів в інструментальному виконавстві в наукових розвідках Т. Вєркіної, О. Сокола, І. Юдкіна-Ріпуна; дослідження щодо стилю, творчих засад, художньо-виражальних аспектів у працях Б. Деменко – темпо-ритм як системне явище, Л. Касьяненко – семантика музично-виконавської фактури, І. Ботвінової – символіка в образному полі вокального циклу, В. Бєлікової – музичне виконавство як вид художньо-творчої діяльності, О. Катрич – музично-виконавське стилетворення та значення музично-виконавського архетипу в розумінні явищ музичного виконавства, М. Кононової – ідеальне та еталонне в системі категорій музично-виконавського мистецтва, В. Білоус, Ю. Некрасова – формування виконавської художньої майстерності. Музичне виконавство в історичному процесі представлене у дослідженнях Н. Жайворонок – ґенеза та еволюція музичного виконавства, П. Круля – духове та ударне інструментальне виконавство, І. Чернової – музичне виконавство в ситуації постмодернізму. Проблематика змісту та організації мистецької освіти в Україні розглядається у працях таких науковців як: С. Волков,

Г. Падалка, І. Полякова, Н. Гуральник, Л. Тарапата-Більченко, І. Ляшенко, І. Зязюн, О. Тимошенко, О. Рудницька.

Успішна активізація фестивально-конкурсної практики в Україні спонукає до вивчення особливостей їх функціонування у контексті розвитку вітчизняної музичної культури. Оптимістичним є той факт, що музичні фестивалі та конкурси, які набули розповсюдження в часи української незалежності досліджуються в працях сучасних науковців, таких як О. Дячкова, К. Жигульський, С. Зуєв, О. Зінькевич, К. Давидовський, Д. Зубенко, К. Рєзнікова, І. Сікорська, А. Пискач, М. Швед.

Отже, сучасний науковий доробок демонструє інтерес дослідників до проблематики художньо-творчого процесу виконавця; стильових, жанрових, техніко-виконавських аспектів різних видів виконавського мистецтва; специфіки інтерпретаторського мислення; історії розвитку певних виконавських шкіл та музично-виконавської практики тощо.

Слід зазначити, що в сучасному науковому середовищі мистецтвознавство контактує з широким колом наук, здійснює виходи в далекі від нього наукові сфери, розвиваючи позанаукові аспекти духовного опанування світу. Рівень інтегрованості сучасної культури відкриває потенційно безмежні можливості для взаємодії українського мистецтвознавства із зовнішніми стосовно нього науковими і соціальними контекстами. У межах становлення подібних синтетичних напрямів воно торкається сьогодні проблем важливих для сучасної України, наприклад, осягає музичні аспекти єдності української нації, без чого наша держава не може розкритися як суб'єкт світового історичного процесу. Побудова банку даних національної музичної культури є частиною відповідного завдання, що постає сьогодні перед вітчизняною гуманітарною наукою й без виконання якого також не можна гідно репрезентувати національну культуру як рівноправну складову світової культурної скарбниці [8, с. 489].

Аналітика наукових досліджень в галузі теорії музичного виконавства, в сучасному українському мистецтвознавстві та музикознавстві звертає увагу на те, що сьогодні виокремлюються певні науково-теоретичні школи, які створюють базис для подальших наукових розробок в галузі теорії та історії музичного виконавства.

Інтерес представляє теоретико-науковий підхід філософсько-культурологічного спрямування, який знайшов втілення в оригінальній та прогресивній науковій школі, фундатором якої є доктор мистецтвознавства, професор Олена Маркова. Науковець створила власну методологічну концепцію дослідження проблематики теорії музичного виконавства, на якій слід зупинитися більш детально.

Так, теорію музичного виконавства вона усвідомлює як автономію сфери мистецтвознавства, що узагальнює творчо-продуктивну позицію виконавства в індивідуальному художньому акті та у музично-історичному процесі. Відома тріада «композиторський текст – виконання твору – слухацька публіка» традиційно розглядає виконання твору як середню ланку, де першість надається композиторському задуму, а слухацька публіка – на останньому місці і залежить від впливу перших двох компонентів. Однак О. Маркова доводить правильність іншого трактування факту публічного музичного

виступу, згідно з яким першочергова роль відводиться саме виконавцю .

Теорія виконавства є принципово відмінною від «теорії композиції», де висхідне поняття («композиція») базується на уявленні про суб'єктивно-вольовий імпульс, що реалізується в композиторській діяльності. Однак ця остання є вторинною в людському бутті стосовно того, що народжує і цей імпульс, і цю волю, і цілісний їх зв'язок, який у творчості називають натхненням.

Отже, такий принцип розуміння співвідношень «композиторського» та «виконавського» виявляє ґрунтовність філософсько-естетичної бази для мистецтвознавства, в центрі якої знаходиться цінність композиторської творчості.

Водночас в українському мистецтвознавстві проведені дослідження з проблематики щодо виявлення особливостей функціонування та розвитку виконавської школи певної спеціалізації: фортепіанної (Н. Гуральник, Ж. Дедусенко, Т. Медведнікова); вокальної (В. Антонюк, Н. Гребенюк, М. Жишкович); народних інструментів (В. Князєв, І. Панасюк, Н. Костенко); хорової (П. Ковалик, І. Шатова); духових інструментів (В. Посвалюк). Вивчення виконавської школи як цілісної системи є пріоритетним здобутком сучасних наукових досліджень в історичному та теоретичному аспектах на рівні особливих її елементів та їх зв'язків, типологічних рис, як системне утворення. Зазначене спонукає до узагальнення мистецтвознавчих винаходів виконавських шкіл певного фаху чи регіону та до виявлення особливостей української музично-виконавської школи, яка має власний національний стиль.

Сучасний рівень музичної науки ілюструє посилення інтересу до музично-виконавського стилю (В. Медушевський, О. Катрич, Л. Кияновська, О. Козаренко, І. Коханик, С. Тишко). Предмет наукових пошуків дослідників – проблеми інтерпретації, історія виконавських стилів минулого, виконавство як культурний феномен та самостійний вид художньої діяльності тощо.

Найчастіше національний стиль пов'язується з властивостями національного характеру. На думку мистецтвознавців, типові риси українського менталітету або національного характеру становить романтичне світовідчуття. Під «романтизмом» в даному випадку узагальнено розуміють першочергове значення емоцій та почуттів як інструменту пізнання навколишнього світу та самого себе. Романтизм як тип художнього мислення найбільше відповідає тому зрізові національного феномена, в якому виявляється український національний характер. Якщо у композиторській творчості прояви національного виступають більш-менш наочно, то у музичному виконавстві «національна своєрідність випливає з емоційного переживання акту творчості – того, що закладене в глибинах національного характеру» .Специфічною для української національної психології є меланхолійність «типу українця, миролюбного й глибокого характером, палкого і пристрасного від природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним».

Щоб зрозуміти, що містить в собі поняття музично-виконавського мистецтва, необхідно зрозуміти його системну складову. Як відомо, щоб відбувся будь-який акт виконання музичного твору, необхідні сам виконавець, музичний твір і

відповідний музичний інструмент як засіб реалізації виконавської діяльності. Отже, відразу виникають поняття: «виконавець», «музичний текст», «виконання», «виконавська практика», «музичний інструмент», «виконавські принципи», «виконавські засоби виразності» та інші, які є елементами, в даному контексті, виконавської системи, тобто являють собою певні категорії, що визначають і пов'язані з виконавською діяльністю, тобто функціональні утворення зі складною структурою та одночасно системою внутрішньо функціональних стосунків.

Отже, музично-виконавське мистецтво є багатоскладним об'єктом мистецтвознавчого дослідження, який припускає різноманітні принципи аналізу, причому його сутність не зводиться до жодної з них, тому що на кожній окремій стадії пізнання конкретна виконавська система постає як комплекс досліджуваних об'єктів з тією чи іншою ієрархічною побудовою з властивими їм зв'язками, стосунками й складною внутрішньою структурою. Елементи системи музично-виконавського мистецтва – «виконавець», «музичний твір», «музично-виконавська школа», «музично-виконавська діяльність», «музично-виконавська творчість», «музично-концертна практика» – одночасно є відповідними функціональними виконавськими структурами.

Відтак, музично-виконавське мистецтво – це складне системне явище, що функціонує у взаємодії музично-виконавської освіти, музично-творчої діяльності та музично-концертної практики як постійного процесу створення, презентації, оцінки музично-мистецького продукту у духовному житті суспільства, визначаючи певною мірою, його соціокультурний простір.

Музичне виконавство є складовою музично-виконавського мистецтва і виступає як цілісне утворення творчої духовної практики, що забезпечує звукообразну реалізацію музичного твору через музично-творчу діяльність виконавця, його виконавську майстерність та музично-комунікативну взаємодію всіх учасників музично-виконавського процесу.

Природна якість музично-виконавського мистецтва виявляється у його репрезентації способу існування і виявлення музики як мистецтва, що відображає реальну дійсність, людські почуття та емоції у звукових образах. Пізнання об'єктів дослідження – фактично нескінченний процес, оскільки кожний елемент перебуває у численних зв'язках і сам може стати окремим об'єктом. Специфіка музично-виконавського мистецтва виявляється в тому, що воно розглядається, з одного боку, як процес створення нових художніх цінностей, з іншого – як явище культури певної країни та суспільства в цілому.

Список використаних джерел:

1. Давидов М. А. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2010. 400 с.

2. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : дис… канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 191 с.

3. Катрич О. Стильова ієрархія та стильова концентричність – два погляди на проблему дослідження музично-виконавського стилю. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.* Вип. 18. Кн. 7 : Музичне виконавство. Київ, 2001. С. 115–122.

УДК 378.018.8:373.5.011.3-051:7]:378.147](045)

МАРІЯ МАРЧЕНКО,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
Науковий керівник: канд. пед. наук, доцент Ольга КОЗІЙ
м. Умань, Україна

© Марченко М., 2024

СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ ЯК ОСНОВНІ РУШІЇ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН НАПРИКІНЦІ XVIII СТОЛІТТЯ

У статті проаналізовано принципи роботи різних видів сучасних технологій у мистецьких дисциплінах, які допомагають у становленні майбутнім викладачам. Основними завданнями роботи стали пошук та аналіз наукових джерел з метою з'ясування методів та прийомів якими користуються на сьогоднішній день суспільство для вирішення даної ситуації.

Ключові слова: професійна підготовка, інноваційні засоби, потенціал, заклад вищої освіти, мистецтво, когнітивні завдання, художньо-творча діяльність.

Українська система вищої освіти в значній мірі відображає суперечливий характер сучасної епохи. Технологічні, комунікативні, моральні, соціальні та інші зміни, які відбуваються в наш час, а також пов'язаний з ними розмаїття і динамізм інформації вимагають інтенсивного та оперативного засвоєння нових видів діяльності фахівцями, а також підвищення кваліфікації педагогічних працівників. Відповідно, й вища педагогічна освіта в галузі мистецьких дисциплін має бути спрямована на формування умов для розвитку здатності майбутніх фахівців самостійно вирішувати професійні й життєві проблеми, забезпечення їх професійного зростання.

Очевидно, що вузькопрофесійна підготовка педагогів перестала відповідати вимогам часу, а важливим чинником їхнього професійного зростання стає висока освіченість, що змушує шукати нові шляхи удосконалення процесу навчання [1; 2; 3; 7]. Наразі перед українською освітою поставлено важливі управлінські та організаційні завдання відносно вирішення проблеми підготовки майстрів педагогічної справи, спроможних своєчасно реагувати на нові культурно-історичні та

суспільно-політичні виклики й здатних створювати інноваційні засоби, форми і методи виховання і навчання молодого покоління [1, с. 26].

На сьогоднішній день розвиток творчого потенціалу особистості є одним із найбільш актуальних завдань суспільства, що знаходиться на стадії глобальних перетворень в системі української освіти, її інтеграції в європейський освітній простір. Саме якості творчої особистості можуть посприяти появі в системі мистецької освіти зацікавлених у власній справі, мотивованих педагогів, а також здійсненню успішного входження молодих фахівців у мистецьку діяльність [7, с. 70].

Так як робота викладача мистецьких дисциплін направлена на формування в учнях естетичних смаків і почуттів засобами мистецтва, то логічним буде припустити, що освіченість фокусується в галузі мистецтва і направляється на розвиток вміння порівнювати і аналізувати мистецькі явища, формування відповідного світогляду. Одночасно із цим, їм, окрім набутих знань, потрібно проявляти ініціативність та творчу активність, мати художнє мислення, а також вміти координувати власні дії із урахуванням певних педагогічних умов. Скеровуючись інтересами особистості, адекватними сучасним тенденціям розвитку суспільства, можна виділити такі завдання у фаховій мистецькій освіті:

• стимулювати емоційний розвиток і художнє мислення, активізувати творчий потенціал шляхом засвоєння різноманітних видів художньої діяльності;

• оволодіти системою поглядів, відповідно до яких фахові знання направляються на формування ціннісної свідомості, особистісної культури, моральності;

• створювати умови розширення базової освіти, що дасть змогу досить швидко переключатися серед суміжних галузей професійної діяльності [2, с. 13].

Звісно, вирішення вищезазначених завдань вимагає не просто вдосконалення організації і змісту процесу навчання у закладах вищої освіти, а й запровадження інновацій, що об'єктивно б відповідали новим вимогам. Теоретичне осмислення закономірності характеру взаємозв'язку мистецької культури і освіченості, їх певної тотожності, а також врахування сьогоднішніх реалій відносно розширення сфери діяльності викладачів мистецьких дисциплін, дає змогу стверджувати про продуктивність аксіологічного, культурологічного, герменевтичного і синергетичного підходів у їхній фаховій підготовці.

Аксіологічний підхід у підготовці майбутніх учителів мистецьких дисциплін за допомогою своєрідних засобів акцентує увагу на загальнолюдському і національному досвіді емоційно-ціннісного відношення до світу. Сформованість системи цінностей у викладачів мистецьких дисциплін дає змогу визначати емоційно-психологічні стани сучасного мистецтва, адекватно оцінювати його явища, вибірково ставитись до наявних соціокультурних процесів. Даний підхід також дає можливість розвинути емоційну палітру переживань майбутніх педагогів, транслювати їм цілісну систему суспільно значущих національних і загальнолюдських цінностей, регулювати їхній розвиток, спрямовувати і реалізовувати емоційну підтримку творчої активності в

педагогічній діяльності [5, с. 59]

Культурологічний підхід базується на позиції, згідно з якою культуру розглядають як цілісність, яка функціонує і розвивається за власними особливими законами. Він є універсальним засобом поєднання мистецтвознавства з музикознавством, філософією, психологією, теологією, семіотикою, лінгвістикою й іншими науками. Його можна застосовувати в змісті професійної підготовки майбутніх педагогів на кількох рівнях:

• на рівні фахового міжпредметного знання, що дає можливість осягнути особливості певного виду мистецтва в його взаємодії з іншими видами. Наприклад, при визначенні стильових закономірностей музики, обґрунтуванні періодизації її історії;

• на рівні загальнотеоретичного знання про феномен культури, її розвиток в історичному вимірі, типологічні особливості різних національних культур. Наприклад, при виявленні особливостей культури Сходу і Заходу;

• на рівні фахового внутрішнього знання, що дає змогу аналізувати проблеми культури в межах спеціалізованого вивчення певних дисциплін. Наприклад, аналізувати видатні картини, виявляти засоби виразності, що характеризують творчий метод художника [3, с. 29].

Застосування герменевтичного підходу у підготовці майбутніх учителів мистецьких дисциплін дає можливість перекодовувати мистецтвознавчі знання в педагогічну площину з ціллю виявлення їх моральних якостей і духовних цінностей, створювати синтетичні моделі інтерпретації мистецьких творів, що, відповідно, викликають і певні способи сприйняття: емоційний та раціональний [5, с. 60].

Синергетичний підхід у підготовці майбутніх учителів мистецьких дисциплін можна охарактеризувати застосуванням методів, направлених на відкриття нових істин, пошуки нового знання, що має евристичний характер і спирається не лише на правила, а й на творчість, уяву та інтуїцію. Прикладом подібної роботи з майбутніми педагогами може бути створення творчих проектів для проведення уроків різних типів. Отже, синергетика виступає для педагогіки мистецтва в якості важливого методологічного принципу, так як саме в межах цілеспрямованого взаємного впливу в педагогічному процесі спостерігаються ефекти, які вивчає нова галузь знань [6, с. 33].

Застосування проаналізованих підходів допоможе сформувати у майбутніх педагогів систему методичних навичок, умінь і знань, результативність якої перевіряється готовністю до майбутньої педагогічної діяльності. В зв'язку із цим можемо виокремити наступні перспективні методи навчання у підготовці майбутніх учителів мистецьких дисциплін:

• методи асоціативних зв'язків між видами мистецтва (зіставлення, порівняння). Дана група методів базується на твердженні сучасного мистецтвознавства, відповідно до якого художні мови різних видів мистецтва є виразними і інтонаційними, так як люди з їх духовним світом завжди стоять в центрі мистецтва. В сукупності вони являють собою єдину спільну мову, в основі якої лежить рух і інтонація - способи спілкування, що найбільш притаманні людям. Художні інтонації в кожну епоху асоціативно пов'язані

з різностороннім досвідом людини цієї епохи. Аби інтерпретувати та зрозуміти ці художні інтонації, потрібно відчути їхні особливості, набути особистого досвіду спілкування з ними [8, с. 243];

• в навчально-виховному процесі використовуються пластична, музична (вокальна, інструментальна), вербальна, живописна імпровізація. Вона може бути на задану або на вільну тему і, як правило, виконується разом з педагогом. Для майбутніх викладачів засвоєння даного виду художньо-творчої діяльності передбачає поетапну підготовку із розширенням способів відтворення навчально-творчих завдань та їх послідовним ускладненням. Майбутнім учителям мистецьких дисциплін варто розробити варіанти цих завдань із врахуванням навчальних тем і особливостей їх опанування на уроках різних форм [4, с. 16];

• стимулюючи асоціативне мислення майбутніх педагогів, ці методи використовуються при вирішенні художньо-естетичних завдань. В їхній основі лежить створення проблемних ситуацій, що мають певні особливості. По-перше, вони мають бути цікавими для студентів, а по-друге, вимагають застосування різних видів когнітивних операцій (узагальнення, аналіз, порівняння, та ін.), за допомогою яких вони вирішують художні завдання, знаходять для себе щось нове;

• в основі таких методів знаходиться система зв'язків художнього твору з художнім і життєвим досвідом майбутніх учителів. Отже, навчання будують на варіативному моделюванні кожного елементу в художньо-комунікативній ланці. Викладач ставить майбутніх педагогів у позицію виконавців, творців, слухачів, читачів або глядачів, опираючись на смислову багатозначущість образів і варіативність вирішення художніх завдань, шукаючи разом з ними відмінність, схожість або доцільність у застосуванні художніх засобів [8, с. 244].

В мистецтвознавстві доведено, що усі види мистецтва існують за законами варіативної множинності художнього образу. Він може бути створений композитором, художником, режисером, письменником і вступає в діалог з індивідуальною свідомістю не лише виконавця, а й глядача, слухача й читача. Можна стверджувати, що інтерпретація є творчим результатом тлумачення і сприйняття художнього образу, в основі якого знаходяться операції художнього узагальнення, синтезу і аналізу. В результаті методичної підготовки студенти мають розуміти, що кожен урок - це багатоголосна складна комбінація художніх образів, що спрямовується на пізнання мистецтва [4, с. 17].

Підсумовуючи матеріал викладений вище, виділені підходи в мистецько-педагогічній освіті як галузі гуманістичного знання дають можливість аналізувати всю суму освітніх проблем і встановлювати їхню ієрархію, вивчати головні завдання та визначити основні засоби і стратегію їхнього розв'язання, у загальному вигляді здійснювати прогнозування подальшого розвитку освіти з урахуванням сучасних вимог суспільства.

Список використаних джерел:

1. Бодрова Т. О. Методична підготовка майбутніх учителів музики в контексті універсальних принципів загальної та мистецької освіти. *Innovative processes in education:* Collective monograph. AMEET Sp. z o.o., Lodz, Poland, 2017. С. 26–39.

2. Газман О. С. Педагогіка свободи: шлях у гуманістичну цивілізацію XXI століття. *Нові цінності освіти.* 2016. № 6. С. 10–37.

3. Крилова Н. Б. Культурологія освіти. *Нові цінності освіти.* 2020. № 10. С. 27–31.

4. Петько Л. В. Виховний і професійний аспекти музично-педагогічної спрямованості навчання іноземної мови студентів ВНЗ у системі музично-педагогічної освіти. *Музика та освіта*. 2013. № 3. С. 14–18.

5. Петько Л. В. Шляхи формування іншомовної соціокультурної компетенції студентів мистецьких спеціальностей ВНЗ у процесі фахової підготовки. *Проблеми підготовки сучасного вчителя.* 2012. Вип. 6. Ч. 3. С. 57–62.

6. Таланчук Н. М. Системно-синергетична філософія як методологія сучасної педагогіки. Магістр. СВ. С 2017. № 3. С. 32–41.

7. Чень І., Чжан С. Підготовка до творчої самореалізації майбутніх вчителів музичного мистецтва в теорії вокальної педагогіки. *Час мистецької освіти «Мистецька освіта: пошуки та відкриття»:* зб. статей VIII Всеукраїнської наук. практ. конф., (22–23 жовтня, 2020). Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2020. Ч. ІІ. С. 69–73.

8. Щолокова О. П. Новітні підходи та технології у професійній підготовці вчителя мистецьких дисциплін. *Innovative processes in education:* Collective monograph. AMEET Sp. z o.o., Lodz, Poland, 2017. С. 238–256.

УДК 159.9.792

ТЕТЯНА ОЛІЙНИК,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
м. Умань, Україна

© Олійник Т., 2024

СЦЕНІЧНЕ ХВИЛЮВАННЯ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ МИСТЕЦЬКОГО СПРЯМУВАННЯ: СПЕЦИФІКА ТА ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ

Стаття присвячена питанню психологічної підготовки студентів до концертної діяльності. Наголошується, що частиною музичного досвіду є здатність адаптувати психіку до сценічних емоцій. Автор зосереджується на методах, які дозволяють досягти певного стану фізичної та психологічної стабільності, що дозволяє протистояти стресу, пов'язаному з концертним виступом.

Ключові слова: психологічна підготовка, естрадне хвилювання, публічний виступ, концертно-виконавська підготовка, виконавський задум.

Проблема страху перед сценою є однією з найбільш важливих і болючих для музикантів-виконавців. Представники сценічного мистецтва, які вперше зустрілися з ним у юному віці, відчувають його гостроту до кінця сценічної кар'єри. Усі види сценічних виступів вимагають серйозної підготовки, навичок і володіння методами, щоб максимально розкрити потенціал виконавця.

Цікавий аспект хвилювання відзначають О. і Ю. Кириченко. На думку дослідників, молодих виконавців потрібно готувати до виступу на сцені не лише професійно, а й морально. Їхні спостереження показують, що самоконтроль у школярів, як правило, розвинений недостатньо. Хоча більшість з них знають, як виходити на сцену, як правильно сидіти, які внутрішні прийоми використовувати для заспокоєння, вони не завжди знають, як поводитися під час тривалого виступу, що робити з перервами, паузами у виступі тощо. Зрештою, має значення одяг виконавців на сцені – він може мати заспокійливий ефект або, навпаки, викликати стан емоційного дискомфорту [1, с. 202].

Для того, щоб виступити на сцені, музикант повинен перебувати в стані оптимальної концертної готовності. Вчені порівнюють оптимальний концертний стан за психологічними параметрами з оптимальним бойовим станом спортсменів. Тому ми пропонуємо розглядати цей стан, як у спорті, за трьома найважливішими параметрами – фізичним, емоційним і розумовим.

Відомо, що хороша фізична підготовка дає відчуття здоров'я, сили, витривалості, гарного настрою та покращує емоційний стан під час публічних виступів. Благотворно впливає на психічні процеси, пов'язані з концентрацією, мисленням і пам'яттю, які дуже важливі під час концертних виступів. Коли музикант почувається добре і готовий грати, у нього з'являється особливе фізичне відчуття в руках і пальцях, яке характеризується певним відчуттям клавіш. Ці почуття потрібно запам'ятати, записати та висловити, щоб їх можна було згадати та відтворити під час репетицій та живих публічних виступів.

Відомо багато випадків, коли відомі виконавці виходили на сцену в поганій фізичній формі, але виступали блискуче. Такі можливості сучасники помічали у С. Рахманінова, Е. Гілельса та Х. Караяна. Коли ці артисти вийшли на сцену, вони почувалися краще фізично, адже стрес від концерту запускав захисні механізми організму і допомагав музикантові подолати будь-які недуги. Для юних виконавців підтримка фізичної форми є важливим фактором набуття професійних навичок.

Емоційний стан. Є багато способів емоційно підготуватися до живого виступу, і кожен виконавець має свої прийоми, які допомагають зосередитися. Сучасна психологічна наука рекомендує для підвищення працездатності використовувати аутогенне тренування — метод самонавіювання, який передбачає розслаблення м'язів, концентрацію, силу волі, уміння контролювати розумову діяль-

ність. Спочатку за допомогою самонавіювання досягається стан розслаблення, а потім у цьому стані здійснюється самонавіювання, тобто створюється уявний образ концертного виступу.

Ці вправи можна робити за кілька днів до виступу. Так спочатку досягається стан релаксації або розслаблення м'язів тіла. Коли мимовільно розслабляємо м'язи свого тіла за допомогою образів, кора головного мозку рефлекторно переходить у проміжний стан між сном і неспанням. Цю фазу фізіологи називають проміжним станом. У цьому стані здатність людини до самонавіювання значно підвищується, а процеси одужання протікають у півтора-два рази швидше, ніж уві сні. Наприклад, відомий піаніст і педагог К. Ігумнов, за спогадами його близьких друзів, часто використовував цей прийом перед концертом або під час напружених занять зі студентами.

Щоб увійти в цей стан, потрібно сісти прямо, дихання має бути спокійним. Закрити очі. Для початку зосередити свої внутрішні відчуття на руках і промовити про себе наступні фрази: мої руки стають теплішими, м'язи, пальці і кисті розслаблені... Тепло піднімається по плечам, плечі розслаблені. Тепер моя увага переходить на ноги. Я уявляю, що м'язи моїх ніг занурені в теплу воду і приємно розслабляються. М'язи мого живота розслабляються.... Я відчуваю приємне тепло в області сонячного сплетіння..... Тепер моя увага переключається на обличчя.... Його м'язи розслабляються.... Дихання легке і спокійне, а серце б'ється рівномірно. Ця фаза може тривати від 5 до 10 хвилин, після чого слідує самонавіювання з наступними фразами: зараз я бачу кімнату, в якій я виступаю. Я чітко уявляю собі сцену, рояль, аудиторію, перед якою я маю виступати..... Я спокійний, зібраний і зосереджений..... Я починаю грати з упевненістю і радістю. Я отримую задоволення від гри... Я граю кожен звук із задоволенням. Все звучить добре, у мене чудова техніка..... Я граю так само добре, як і в класі. Я добре бачу і контролюю всі свої дії.... Я можу швидко переходити від одного твору до іншого.... Я можу легко тримати в голові цілу програму.... Я легко позбуваюся негативної тривоги і замінюю її радісним передчуттям виступу.... Такі техніки самонавіювання допомагають запрограмувати свідомість на позитивний результат [2, с. 165].

Ще один ефективний прийом – виступ перед уявною аудиторією. Використовується на завершальному етапі роботи, коли робота вже завершена. В ході такого виступу важливо бути готовим до можливих несподіванок і, зіткнувшись з ними, не переривати, а продовжувати гру.

Ця техніка допоможе вам перевірити, наскільки сценічний страх впливає на якість вашого виступу, і заздалегідь виявити слабкі місця, які з'являться, коли сценічний страх наростає. Повторне відтворення творів за допомогою цієї техніки зменшує тривогу під час виконання.

Також можна використовувати техніку рольового тренінгу. Його специфіка полягає в тому, що виконавець, який боїться публічних виступів, абстрагується від своїх особистісних якостей, приймає образ відомого музиканта і починає

грати як інша людина. У психотерапії ця методика називається терапією за допомогою образів.

Останній прийом – обігравання. На цьому етапі музикант-виконавець поступово наближається до ситуації публічного виступу, починаючи з індивідуальних вправ, а потім граючи в групі друзів. При цьому, програма повинна відтворюватись якомога частіше, щоб важке стало знайомим, знайоме стало легким, а легке стало приємним [3].

З точки зору психічної підготовки слід зазначити, що будь-які прийоми будуть марними, якщо текст виконуваного репертуару недостатньо вивчений. Музиканти з багатим досвідом виконання доводять, що головною причиною сценічного страху є страх забути текст. Провали в пам'яті на сцені – це завжди результат недостатнього знання тексту. Тому потрібно знати свою програму не на 100%, а на 150%.

Відтак, лише поєднання фізичних, емоційних і розумових елементів підготовки до виступу на сцені сприятиме підвищенню рівня виконавської майстерності студентів, їх впевненості, та допоможе отримати максимальне задоволення від виступу перед слухацькою аудиторією.

Список використаних джерел:

1. Кириченко О. А., Кириченко Ю. М. Сценічне хвилювання: причини виникнення і способи подолання. *Вісник Закарпатської академії мистецтв*. 2019. Вип. 13. С. 202–207.

2. Люй Цзін. Формування концертно-виконавської компетентності іноземних студентів магістратури у процесі фахової (фортепіанної) підготовки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. Суми, 2019. 281 с.

3. Соколова Г. Виконавська надійність музиканта-інструменталіста у контексті формування сценічно-виконавської культури. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі.* 2022. №7. С. 32–37.

УДК 37:78]:004.8](06)

ВАСИЛЬ СЕМЕНЧУК,
заслужений працівник культури України, доцент,
завідувач кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
м. Умань, Україна

© Семенчук В., 2024

ШТУЧНИЙ ІНТЕЛЕКТ У МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ

У статті висвітлюються питання сучасних інтелектуальних технологій в музиці, які використовуються для створення нових звуків, ритмів і мелодій. Вони допомагають музикантам аналізувати та обробляти великі обсяги даних, що дозволяє їм знаходити нові способи вираження своєї творчості. Наголошено на значенні ШІ, де музика стає більш доступною та різноманітною, вносячи нові інновації у світ музичного мистецтва. Постають питання щодо позитивної якості впливу ШІ на музично-педагогічну освіту та ризиків і потенційних небезпек.

Ключові слова: технології штучного інтелекту, штучний інтелект, місія штучного інтелекту, експериментальна музика, творчий процес, звукові ефекти, стиль, жанр.

Інтенсивний розвиток наукової думки і технологічні досягнення XXI століття кардинально змінили всі сфери суспільного життя, зумовили глибокі зміни в системі вітчизняної освіти. Переваги технологізації, нові можливості оперативного управління найскладнішими процесами, включно з моделюванням, подібно до розумових процесів людини, впровадження штучного інтелекту, розроблені алгоритми справили сильний вплив і на музичну освіту, так само як і на музичне мистецтво – невід'ємну частину духовного життя людини. Технології штучного інтелекту (далі – ШІ), створені силою людського розуму, можуть створювати, контролювати й аналізувати, відтворювати і редагувати музичні твори, оцінювати, давати рекомендації тощо.

ШІ швидко перетворився на один з найвпливовіших технологічних інструментів сучасності, що трансформує способи роботи, спілкування і, зокрема, навчання. Якщо раніше ШІ асоціювався переважно з науковою фантастикою, то сьогодні його можливості активно впроваджуються у найрізноманітніші сфери, від охорони здоров'я до фінансів. В освіті, яка історично характеризувалася відносною стабільністю та інерційністю, ШІ виявляється здатним стати рушійною силою інновацій, надаючи нові можливості для навчання [5].

Вважається, що ШІ: стає ключовим рушієм прогресу у досягненні цілей ста-

лого розвитку завдяки:

– широкому впровадженню результатів «четвертої промислової революції», в контексті глибокої цифрової трансформації [2, 24];

– має потенціал, щоб допомогти суспільству подолати деякі з найстрашніших викликів, наприклад; зменшення бідності та покращення освіти, забезпечення охорони здоров'я та викорінення хвороб, вирішення світових проблем сталого розвитку тощо [1];

– надто динамічно впливає на наше повсякденне життя, а також на нашу роботу, що створює величезний виклик для нашої економіки, суспільства та системи освіти [3].

Місія штучного інтелекту – це створення певних умов для значного підвищення ефективності всієї соціальної та виробничої діяльності у суспільстві шляхом забезпечення незалежності процесу прийняття якісних (оптимальних) рішень від негативного впливу людського фактору[4].

Таким чином, технології штучного інтелекту сприймаються як високоефективний засіб вирішення багатьох проблем, які сьогодні стоять на порядку денному розвитку світової цивілізації.

Творчість, зокрема музична, не є винятком. Однією з таких новацій є ШІ, який дозволяє створювати унікальну музику, що раніше було неможливо.

ШІ змінює підхід до композиції та виконання музики. Він допомагає музикантам знайти нові звуки, мелодії та ритми, які раніше були недоступні. Завдяки технологіям ШІ, музика стає більш експериментальною та виразною.

Технології ШІ також допомагають музикантам у процесі творчості. Вони можуть аналізувати велику кількість музичних матеріалів та надавати рекомендації щодо покращення композицій. Крім того, ШІ може створювати музику на основі заданих параметрів, що дає можливість музикантам експериментувати та розвивати свій унікальний стиль.

Нові інтелектуальні технології інноваційно впливають на музику, забезпечуючи нові можливості для творчості. ШІ використовується для розробки розумних інструментів, які допомагають музикантам та композиторам у створенні музичних шедеврів.

Інтелектуальні технології в музиці використовуються для створення нових звуків, ритмів і мелодій. Вони допомагають музикантам аналізувати та обробляти великі обсяги даних, що дозволяє їм знаходити нові способи вираження своєї творчості. ШІ допомагає у створенні унікальних звукових ефектів, які раніше були недосяжні для людського виконавця.

Інтелектуальні технології також допомагають в автоматичному генеруванні музики. За допомогою алгоритмів машинного навчання, ШІ може аналізувати імпровізації музикантів та створювати нові музичні композиції в їх стилі. Це відкриває нові можливості для музикантів у створенні музики, а також дозволяє експериментувати з новими жанрами та стилями.

У сучасному світі, музика та ШІ є нерозривною частиною один одного. Інтелектуальні технології допомагають музикантам у підвищенні їхньої продуктивності та креативності, а також створюють нові можливості для музичного вираження. Завдяки новим технологіям, музика стає більш доступною та різноманітною, вносячи нові інновації у світ музичного мистецтва.

При розгляді процесу музичної освіти слід наголосити на безумовних перевагах і цінності ШІ як інструменту допомоги, підтримки та супроводу, але при цьому повинні бути безпосереднє творче спілкування, обмін думками і враженнями, особистісна взаємодія з викладачами, здобувачами тощо.

Як позитивну якість впливу ШІ на музично-педагогічну освіту, слід відзначити розробку, безперервне оновлення програмного забезпечення з безліччю функцій для вдосконалення якісних, тембральних характеристик музичного звуку, застосування різних ефектів звучання. Тут же і затребуваність та зростаюча популярність технологій ШІ – для урізноманітнення культурного дозвілля, застосування в композиціях, знайомства зі стилями та жанрами – серед слухачів і виконавців.

Створення музики за допомогою ШІ, на нашу думку, може певною мірою привнести різноманіття в захопливий процес творчості, звільнити від «рутинних завдань»: наприклад, співвіднести і порівняти складене автором і ШІ, моделювати, комбінувати звучання, підключаючи і вимикаючи різні музичні інструменти тощо. Як позитивний факт – це поява нових спеціальностей у зв'язку зі стрімким розвитком технологій ШІ в музиці.

Щодо ризиків і потенційних небезпек етичних аспектів та порушення академічної доброчесності, на нашу думку, насамперед, ШІ в музичному мистецтві та будь-якому іншому виді творчої діяльності пов'язаний з проблемами авторського права. З'являються також питання про реальну цінність «творчості» ШІ в порівнянні зі справжнім мистецтвом як втіленням духовно-морального досвіду всього людства; певно, необхідно порушити проблему емоційного впливу на слухачів музичних творів, згенерованих ШІ і, не залишати осторонь саму можливість широкого використання технологій, доступності згенерованої музики для всіх; йдеться про довгострокову, не завжди передбачувану дію ШІ на розвиток музичного мистецтва та справжньої творчості людини загалом.

ШІ, в сукупності пропонованих можливостей і різноманітних переваг, не зможе замінити людину, «оскільки всі отримані нею результати є наслідком компіляції (за принципом «чорного ящика») величезної кількості прикладів, створених людиною».

Керованість штучним інтелектом – доцільне, реальне та перспективне застосування таких технологій з метою досягнення ефективності та сучасної якості музичної освіти; відбір і вибір, допустимість та інтенсивність визначаються тим, хто навчається, відповідно до рівня освіти, підготовки і музичного розвитку

здобувачів.

Одним із концептів таких моделей є провідна роль (або функція пріоритету) музичного мистецтва, створеного людиною, і допоміжна роль (або функція забезпечення пріоритету) технологій ШІ.

З урахуванням того, що сучасними вченими вже розроблено теорія художньо-естетичної віртуалістики в царині кінематографа, вбачається своєчасним і необхідним оновлення теоретико-методологічних засад музичної освіти всіх рівнів і розробка новітньої теорії з безумовним переважанням вітчизняних та кращих світових традицій за підтримки технологій штучного інтелекту.

Список використаних джерел:

1. Evolvous, 2020. «Artificial Intelligence and its role in society». URL: http://surl.li/uicekc (дата звернення: 10.09.2024).

2. Kemp, R. 2021. Legal Aspects of Artificial Intelligence (v. 3.0). URL: http://surl.li/zrnsry (дата звернення: 09.09.2024).

3. Steinbauer, G. et al. 2021. «Education in Artificial Intelligence K–12». Künstl Intell 35, 127–129.

4. Баранов О.А. Визначення терміну «штучний інтелект». Інформація і право. № 1 (44) / 2023. URL: http://surl.li/vjzxfx (дата звернення: 12.09.2024).

5. Штучний інтелект в освіті: перспективи та виклики майбутнього. Mediacom. URL: http://surl.li/jgbpzg (дата звернення 11.09.2024).

УДК 780.616.432:78.02](06)

ОЛЕКСАНДРА СЕМЕНЧУК,
викладач кафедри інструментального виконавства,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини
м. Умань, Україна

© Семенчук О., 2024

«РОЗШИРЕНІ ТЕХНІКИ» У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

У статті висвітлюються питання музики Новітнього часу підлягає переосмисленню: змінюється уявлення про її сутність, з'являються нові жанри, форми презентації, композиторські техніки. Розглянуті тлумачення «розширеної» техніки гри, що проілюстровані на прикладах творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів. Проаналізовано, що «розширені» способи фортепіанного звуковидобування є дуже актуальними для українських композиторів, починаючи з другої половини XX століття.

Ключові слова: фортепіанна техніка, «розширені техніки», «розширені» способи гри на фортепіано, «розширене» фортепіано, «препароване» фортепіано, авангардні способи гри на фортепіано.

Здавна музика була спрямована на вираження певних емоційних станів. Ліричні й драматичні образи підкреслювала мінорна тональність, галантність виявляла себе в танці, стан піднесення втілювався в хоровому співі тощо. Навіть зараз, через століття, музика є незмінною сферою справдження різноманітних образів, явних чи зашифрованих послань. Відмінними є лише відчуття людей, зокрема композиторів й виконавців, що живуть на планеті Земля. Стикаючись із новою реальністю сьогодення, вони знаходять та випробовують нові шляхи звукового зображення дійсності.

Відтепер шум міста, машин, побутових пристроїв є музичним елементом – звуком. Орієнтиром пошуку стають незвичні засоби виразності, які найяскравіше можуть відтворити процес трансформації мислення людства та стрімкий науково-технічний прогрес.

Музика Новітнього часу підлягає переосмисленню: змінюється уявлення про її сутність, з'являються нові жанри, форми презентації, композиторські техніки.

З появою у XX столітті Першої, а згодом і Другої хвилі авангарду, докорінно трансформується уявлення композиторів про типовість та традиційність способів звуковидобування, а отже і специфіку гри на музичних інструментах.

В музично-методичній літературі багато уваги приділяється питанням вдосконалення технічних навичок гри на інструменті. Зокрема, в методичних розробках Г. Падалки, О. Рудницької, О. Щолокової, Г. Ніколаї наголошується на важливості технічної підготовки у структурі професійного музичного виховання.

Що ж таке фортепіанна техніка? Є техніка в широкому (естетичному) і у вузькому (виконавському) сенсі слова. Техніка в широкому розумінні – це уміння виконавця виразити те, що він хоче, його здатність втілити задумане у звуках. У вузькому розумінні - це швидкість і точність пальців, їх побіжність і спритність. У своєму дослідженні ми спираємось на трактування фортепіанної техніки у вузькому розумінні [4].

До початку XX століття кожен музичний інструмент розглядався митцями, виконавцями та слухачами з позиції властивої лише йому тембрової палітри звучання. Також, усталені традиції звуковидобування на інструментах сформували загальне сприйняття функціонального навантаження кожного «класичного» способу гри.

Серед новацій XX сторіччя значущою подією в професійному житті музикантів стало введення extended techniques («розширені техніки»). Цей термін науковці визначають як набір методів, що використовуються в музиці з метою реалізації нетрадиційних або «неправильних» звучань у співі або грі на музичних інструментах. «Розширеними» способами гри на фортепіано вважаються такі, що виходять за межі використання лише клавіатури інструмента, внаслідок чого відбувається збагачення колористичної палітри інструмента [6]. Шляхом «розширеного» фортепіано пішло багато композиторів. Наприклад, Джордж Крам (1929 р. н.) у циклі «Макрокосмос» для фортепіано соло поєднує традиційні методи звуковидобування з нестандартними способами гри на фортепіано, які притаманні струнним, ударним інструментам та голосу. Софія Губайдуліна (1931 р. н.) у першій частині Сонати для фортепіано окрім звичних прийомів гри використовує глісандо бамбуковою паличкою на струнах, кластер на клавішах, затискання певних струн лівою рукою в момент гри на клавіатурі правою (silently depressed keys). Подібних творів у фортепіанній літературі другої половини XX – початку XXI сторіч можна знайти величезну кількість.

Серед найяскравіших композиторів, котрі активно працювали в цьому напрямку, можемо назвати імена Генрі Кауелла, Джона Кейджа, Джорджа Крама, Дьордя Лігеті, Дьордя Куртага, Лучано Беріо, П'єра Булеза, Мауріціо Кагеля, Софії Губайдуліної, Карлгайнца Штокгаузена, Гельмута Лахенмана та багатьох інших.

Відомо, що «розширені техніки» гри на фортепіано з'явилися на початку XX століття в Сполучених Штатах. Винахідником цього напрямку вважається лідер американського музичного «ультрамодернізму», композитор, піаніст, теоретик й дослідник музики Генрі Кауелл (1897–1965), котрий досліджував феномен «нового звучання» та використав «розширені» способи гри у своїх творах.

Порівнюючи «розширене» фортепіано з препарованим, що у 1938 році винайшов Кейдж, (Препароване (підготовлене) фортепіано (англ. Prepared piano) – це таке фортепіано, між струнами та поверх молоточків якого ставлять різні дрібні предмети (наприклад монети, цвяхи), внаслідок чого відбувається зміна звучання, яке нагадує перкусійні інструменти. Таке звучання є неповторним, і залежить від препарації (підготування фортепіано), яке займає багато часу. Партитура для такого фортепіано записується традиційним способом, де включена схема препарації. Винахідником вважається Джон Кейдж, який винайшов його в 1940 році) [5] можемо зазначити, що жодних змін в конструкції або внутрішньому наповненні «розширеного» інструмента не відбувається.

Отже, «розширені» способи фортепіанного звуковидобування давно вкоренилися в композиторській творчості. Ця тема висвітлюється насамперед у працях американських, та європейських науковців.

Так, наприклад, у «Педагогічному путівнику до розширених фортепіанних технік» Жана-Франсуа Проулкса [1] зазначено наступні види «розширених технік»: cluster на клавіатурі, glissando на струнах, pizzicato на струнах, mute струн, harmonics. Ішія Рейко у праці «Розвиток розширених фортепіанних технік в американській музиці XX століття» [2] зазначає, що cluster на клавіатурі, silently depressed keys (беззвучно натиснуті клавіші), plucking (щипок), striking (удар), stroking (погладжування вздовж) струни, glissandi на струнах, tremolo струн, muting (затискання) струн та harmonics входять в систему extended piano techniques та активно використовуються композиторами. Люк Ваес у дисертації «Розширені фортепіанні техніки в теорії, історії та виконавській практиці» [9] до «розширених» способів гри відносить: glissando на струнах та клавішах, cluster на струнах та клавіатурі, pizzicato на струнах та mute. Бачимо, що кількість вищеназваних способів звуковидобування досить велика. Майже всі вони викликають асоціативний зв'язок і приблизне розуміння семантичних і теоретичних засад їх використання. У подальшому викладі запропоновано базові тлумачення вказаних способів фортепіанного звуковидобування, що узагальнюють різноманітні першоджерела. У європейській, американській та українській сучасній музиці найрозповсюдженішими з нестандартних способів фортепіанного звуковидобування є: glissando, cluster, pizzicato, mute, silently depressed keys, tremolo струн, knocking дерев'яних поверхонь фортепіано.

У європейській, американській та українській сучасній музиці найрозповсюдженішими з нестандартних способів фортепіанного звуковидобування є: glissando, cluster, pizzicato, mute, silently depressed keys, tremolo струн, knocking дерев'яних поверхонь фортепіано.

Отже, спираючись на класифікацію американського дослідника, були знайдені, опрацьовані, перекладені та оформлені в більш лаконічному вигляді наступні тлумачення «розширених» способів гри, що проілюстровані на прикладах творів

для фортепіано соло сучасних українських композиторів.

Спираючись на приклади творів сучасних українських композиторів, описані «розширені» прийоми фортепіанного звуковидобування за технікою виконання можемо віднести до трьох груп:

• на клавішах;

• на струнах;

• одночасне застосування струн та клавіатури інструмента.

До першої групи з висвітлених технік звуковидобування належать: glissando, cluster, mute.

До другої – glissando, cluster, mute та pizzicato.

Третя група включає в себе glissando, cluster, mute й pizzicato та є найбільш плодючою платформою для знаходження різноманітних тембрів, звуків, емоційних станів тощо.

«Розширені» способи фортепіанного звуковидобування є дуже актуальними для українських композиторів, починаючи з другої половини XX століття. Більшість творів, у яких вони використовуються, є ансамблевими. Відсоток композицій для фортепіано соло є невеликим.

Сучасні українські композитори використовують «розширені» способи гри на фортепіано в різноманітних жанрах. Серед них знаходимо такі визначення, як Концертна фантазія, Соната, П'єса, Клавірштюк, Інтермецо, Мазурка тощо.

Різноманітність жанрів та фантазійність представлених назв творів справді очевидна. Це дає можливість виявити у творах для фортепіано соло певну закономірність використання «розширених» способів фортепіанного звуковидобування.

Таким чином, твори для фортепіано соло, де використано «розширені» способи гри, можливо систематизувати за трьома ознаками:

1. за кількістю прийомів:

• використання одного прийому (Клавірштюк № 3 Б. Кривопуста);

• використання сукупності прийомів («Shadows and ghosts» Л. Юріної).

2. за мірою використання: «розширені» способи гри застосовуються фрагментарно, • переважають традиційні фортепіанні прийоми звуковидобування (Соната № 2 С. Луньова);

• традиційні та розширені прийоми звуковидобування задіяні композитором на рівних правах у відсотковому та функціональному співвідношенні («Піна» О. Шмурака);

• твори побудовані виключно на роботі з «розширеними» способами гри («Ось так!» С. Зажитька).

3. за кількістю виконавців:

• соліст («13 pieces» В. Кияниці);

• соліст та асистент («De(zember)» А. Кобзар) [6].

Авангардні способи гри мають відрізнятися від типових, звичних прийомів, тому досягнення небуденного звука відбуватиметься за допомогою залучення оригінальних методів звуковидобування. Окрім застосування клавіатури фортепіано, увагу композиторів привертають до себе струни, педальний механізм, кришка, бокові деки тощо. Адже, використання «розширених» способів звуковидобування націлене на збагачення колористичної

й тембрової палітри інструмента. Таким чином, композитори можуть задіювати лише один, універсальний інструмент, який може змагатися за кількістю тембрів з цілим симфонічним оркестром.

Список використаних джерел:

1. Proulx J.-F. A pedagogical guide to extended piano techniques : a monograph submitted to the Temple University graduate board in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of musical arts. Philadelphia : Temple University, 2009. 138 p.

2. Reiko I. The Development of extended piano techniques in twentieth-century American music : A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music. Tallahassee : Florida State University College of Music, 2005. 127 p.

3. Vaes L. Extended Piano Techniques in Theory, History and Performance Practice. Leiden : Leiden University, 2009. 1081 p.

4. О. П. Прищепа. Питання технічного розвитку студентів на заняттях з музичного інструменту (фортепіано) URL: https://epub.chnpu.edu.ua/jspui/ (дата звернення 22.09.2024 р.).

5. Препароване фортепіано. Вікіпедія. Вільна енциклопедія. URL: http://surl.li/bqkszc (дата звернення 24.09.2024 р.).

6. Шаріна А. «Розширені» способи фортепіанного звуковидобування: досвід класифікації (на прикладі творів для фортепіано соло сучасних українських композиторів) / А. Шаріна // Київське музикознавство. 2019. Вип. 58. С. 31–42. URL: http://surl.li/cefsvt (дата звернення 24.09.2024 р.).

УДК 78.087.68.03(477):316.7](06)

КАТЕРИНА СЕРБІН,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини,
Науковий керівник: канд. пед. наук, доцент Петро ВОЛОШИН
м. Умань, Україна

© Сербін К., 2024

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ ЯК БАГАТОРІВНЕВИЙ СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН В КОНТЕКСТІ ІСТОРИЧНОГО ПРОЦЕСУ

Хорове мистецтво України є важливим складником національної культури, що відображає багатогранність історичних, соціальних та етнічних процесів, які формували українську ідентичність протягом століть. Від витоків церковної музики до сучасних хорових колективів, українське хорове мистецтво втілює в собі глибокі традиції, культурну спадщину та прагнення до самовираження. Ця стаття розглядає хорове мистецтво як багаторівневий соціокультурний феномен, що впливає на формування національної свідомості та взаємодію з іншими жанрами мистецтва в контексті історичного процесу.

Ключові слова: хорове мистецтво, Україна, соціокультурний феномен, історичний процес, національна ідентичність, традиції, культурна спадщина, музика, виконавство, сучасні тенденції.

Хорове мистецтво України є феноменом, що наслідує співочий етнокультурний архетип, реалізований в полікультурних діалогах, тому його наукове осмислення має очевидні перспективи на майбутнє. Хорове мистецтво України є динамічним художнім явищем, яке успішно розвивається, посідаючи все більш вагоме місце в національній культурі.

Хорове мистецтво України формує емоційно-ціннісні основи, ідеали, моральні принципи, спосіб життя. Воно як невід'ємна складова художньої культури здатне відображати динаміку культури, всі суспільно-політичні й моральні погляди суспільства в конкретний історичний період, на тому чи іншому етапі існування суспільства.

Українське хорове виконавство на теренах України має давні традиції. Витоки хорового мистецтва на території, яку займає сучасна Україна, сягають сивої давнини й розвиток його не переривався.

Хоровий жанр на теренах України існував до початку XVI ст. Так звані вищі верстви суспільства під впливом польського шляхетства в Україні тяжіли до поль-

ської шляхетної культури та її інтересів.

Прийняття християнства надало українському фольклорно-хоровому мистецтву іншого змісту. Поступово язичницькі обрядові співи переплелися з християнськими віруваннями й історичними ремінісценціями з княжої доби. Магічно-обрядові та міфологічні елементи в обрядових піснях втрачають своє культове призначення, наповнюються новим історичним змістом і вливаються у фольклорну практику.

Вагому роль у становленні українського хорового мистецтва відіграли пасіонарії-диригенти, відкрили Україну для світу – А. Авдієвський, М. Антонович, Л. Венедиктов, В. Верховинець, Г. Верьовка, О. Гнатишин, Н. Городовенко, Є. Дольний, В. Іконник, Н. Колесса, Д. Котко, О. Кошиць, М. Леонтович, М. Лисенко, П. Муравський, К. Стеценко, К. Пігров та ін. Також митці, що працювали у діаспорах – О. Кошиць, І. Соневицький, Я. Бабуняк, В. Климків, Л. Туркевич та ін.

Біля витоків формування вітчизняного хорознавства стояли видатні хормейстери-практики П. Чесноков, Г. Дмитревський, К. Птиця, О. Єгоров, К. Пігров, М. Колесса [2].

У 1973 році закінчилася «епоха великого хору» – хору громадянського звучання. Добробут і політичний спокій 1970-х років стимулював «камерний хоровий ренесанс». Поряд з популярною камерною музикою, характерною своєю внутрішньою тонкістю, гнучкістю, виразністю, в країні існувало багато нових, порівняно невеликих аматорських гуртків «західного» типу. Не втрачаючи традицій вітчизняної хорової школи, ці хори прагнули не стільки потужності звука, скільки різнобарв'я його тонів, максимальну єдність звуковідтворення.

Здобута на початку 90-х років незалежність України надала мистецтву нової якості. Починається криза хорового мистецтва. Колективи втратили колишню державну підтримку; хоровий спів став асоціюватися з чимось державно-офіційним. Водночас хорові колективи продовжували розвивати культурно-просвітницькі традиції, які набули яскраво національного характеру [1]. Український хоровий спів XX ст. репрезентують капели «Думка», «Трембіта», хор Дмитра Котка, чоловіча хорова капела ім. Л. Ревуцького, камерні хори імені Б. Лятошинського, «Київ». В Україні, регіонах, окремих містах діють 58 хорових колективів, які мають своє творче обличчя, представляють регіональну культуру. Серед них – Буковинський ансамбль пісні та танцю, Закарпатський народний хор, Гуцульський ансамбль пісні та танцю, Волинський народний хор, Черкаський народний хор, Поліський народний хор «Льонок», Подільський народний хор.

Отже, історична ретроспектива виявила суттєві факти й дозволила зробити висновки, серед яких, зокрема, те, що хорове мистецтво України є динамічним художнім явищем, яке успішно розвивається, посідаючи все більш вагоме місце в національній культурі. Хорове мистецтво України формує емоційно-ціннісні

основи, ідеали, моральні принципи, спосіб життя. Хорове мистецтво України як невід'ємна складова художньої культури здатне відображати динаміку культури, всі суспільно-політичні й моральні погляди суспільства в конкретний історичний період, на тому чи іншому етапі існування суспільства. Специфіка розвитку українського хорового виконавства на теренах України свідчить про те, що соціальні умови вирішальним чином впливають на розвиток музичного мистецтва. Періоди становлення нових суспільних відносин відкривають шлях руху мистецтва, а періоди громадського занепаду й історичної депресії гальмують творчі потяги. Втім, творчій особистості завжди притаманний особливий психологічний стан піднесення, пошуку нового та незвіданого. Жага до творчості, особлива «мова почуттів» завжди незгасима і є тим живим коренем етносу, через який віками струмує генетичний код духовності українського суспільства. Цей лад почуттів не може зникнути з життя навіть у періоди значних соціальних потрясінь. У цьому цілісному ставленні до природного світу іде формування духовно-моральної сутності художньої культури України. Світ пізнається таким, як його переживає кожна окрема людина. Хорове мистецтво України завжди розкриває єдність людського й природного, висловлюючи з безпосередністю й простотою народну мудрість, в основі якої лежать одвічні закони людського буття.

Список використаних джерел:

1. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років XX століття: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ: Київський національний ун-т культури і мистецтв, 2007. 241 с.

2. Михалець В. В. Вокальна основа хорового мистецтва: історичний та теоретичний аспекти : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2004. 195 с.

3. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX-XX століття) : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2005. 208 с.

УДК 378:37.011.3-051:784:808.5(043.2)

ВІТАЛІЙ СИМОНЯН,
доктор філософії, асистент кафедри музичного мистецтва,
Мукачівський державний університет
м. Мукачево, Україна

© Симонян В., 2024

ФОРМУВАННЯ РИТОРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ПРОЦЕСІ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ВОКАЛУ У ЗАКЛАДАХ ВИЩОЇ ОСВІТИ

У сучасному світі важливість риторичної культури для викладачів вокалу не можна переоцінити, адже вона є ключовим чинником у забезпеченні ефективної комунікації з учнями, колегами та аудиторією. Формування риторичної культури у процесі підготовки майбутніх викладачів вокалу в закладах вищої освіти має на меті не лише розвиток комунікативних навичок, але й підвищення рівня емоційного інтелекту, впевненості та здатності до критичного мислення.

Проблема риторичної культури, розвитку вмінь і навичок красномовства в системі професійної підготовки порушується в дослідженнях вітчизняних мовознавців (Н. Бабич, Л. Мацько, Л. Струганець та ін.), педагогів (І. Зязюна, А. Капської, Г. Сагач та ін.), психологів (І. Беха, В. Моляко, О. Музики та ін.), учених-методистів (І. Дроздової, С. Карамана, А. Нікітіної, С. Омельчука, М. Пентилюк, А. Усатого, О. Семеног та ін.).

Провідні наукині педагогіки О. Фенцик та М. Кинів вважають, що «уміння мислити, говорити, доповідати, переконувати – це першооснова риторичної культури вчителя, вагомий показник його фахової майстерності» [4]. Риторичну культуру розглядають, як якісну характеристику особистості та показник її духовного розвитку; як діяльнісну категорію, що сприяє формуванню багатогранних відношень, забезпечує самопізнання, саморозвиток, самовиховання через володіння риторичним досвідом [2, 3]. На думку В. Герман, риторична культура вчителя – складне ціле, основу якого становлять високий рівень освіченості й професійні знання, культура мислення, мовлення і спілкування, невербальна й зовнішня культури, талант, натхнення й майстерність [1, с.19].

У наслідок опрацювання наукових джерел, обґрунтовано ключові аспекти формування риторичної культури у процесі підготовки майбутніх викладачів вокалу у закладах вищої освіти: *«Ефективна комунікація»* – Викладачі повинні вміти чітко та зрозуміло передавати знання. Добре розвинена риторика допомагає формулювати складні поняття у доступній формі, що полегшує сприйняття інформації учнями. *«Залучення та зацікавленість здобувачів вищої освіти»* – Викладач, який вміє майстерно використовувати риторичні прийоми (наприклад, метафори, запитання, наративи, може значно підвищити мотивацію здобувачів. Інтригуюча подача матеріалу стимулює інтерес та активну участь у навчальному процесі. *«Вміння вести діалог»* – Риторика сприяє розвитку навичок ведення діалогу, що є важливим для створення комфортної атмосфери у аудиторії. *«Розвиток критичного мислення»* – Використання риторичних прийомів, таких як аргументація та контраргументація, допомагає здобувачам розвивати критичне мислення. Це дозволяє їм аналізувати інформацію, оцінювати різні точки зору і формувати власні переконання. *«Емоційна складова навчання»* – Риторика також включає емоційний аспект комунікації. Викладач, який вміє донести свою пристрасть до предмета, здатен викликати у здобувачів аналогічні почуття, що є важливим для формування творчого підходу до навчання.

Отже, риторика є незамінним інструментом у викладацькій діяльності, оскільки вона сприяє не лише ефективній передачі знань, але й розвитку учнів як активних учасників навчального процесу.

Формування риторичної культури у майбутніх викладачів вокалу передбачає використання різноманітних інтерактивних методів із використанням **ефективних технік:**

1. *Інтерактивні навчальні техніки до яких відносимо*: – Групові обговорення: Створення умов для обміну думками дозволяє студентам практикувати висловлення своїх ідей і аргументів, а також навчатися слухати інших (мозковий штурм, дебати, рольові ігри). Такі ігри розвивають емоційний інтелект і навички адаптації до різних ситуацій. 2. *Використання аудіовізуальних засобів:* Інтеграція відео, презентацій, аудіозаписів та інших медіа-ресурсів збагачує навчальний процес. 3. *Презентації та публічні виступи:* Регулярні практики публічних виступів допомагають студентам набувати досвіду в презентації своїх ідей, формуванні виступів та управлінні емоціями під час виступів. 4. *Критичний аналіз:* Здобувачі можуть аналізувати власні та чужі виступи, оцінюючи риторичні прийоми, структуру аргументації та емоційну складову.

Застосування цих методів формує риторичну культуру майбутніх викладачів вокалу, готуючи їх до ефективного спілкування із здобувачами, колегами та аудиторією.

Виходячи із ключових аспектів та використання сучасних технік формування риторичної культури у процесі фахової підготовки майбутніх викладачів вокалу ЗВО підкреслили, що риторичні навички

відіграють важливу роль у професійній діяльності викладачів вокалу, впливаючи не лише на їхню ефективність, але й на успіхи студентів та розвиток їхньої творчої особистості.

Забезпечення чіткості і зрозумілості: викладач, який вміє ефективно комунікувати, здатен донести складні вокальні техніки та концепції у зрозумілій формі. Це підвищує успішність учнів, адже вони легше сприймають і засвоюють матеріал. *Створення мотивуючого середовища:* викладачі, що володіють риторичними навичками, можуть надихати учнів своїм ентузіазмом та пристрастю до предмета. Це сприяє формуванню позитивної навчальної атмосфери, що стимулює творчість і бажання експериментувати. *Розвиток критичного мислення:* ефективна комунікація передбачає не лише викладення матеріалу, але й активне залучення студентів до обговорення. Це сприяє розвитку критичного мислення, допомагаючи учням аналізувати різні точки зору і формувати власні думки. *Підвищення впевненості:* здобувачі, які регулярно практикують публічні виступи та отримують конструктивний фідбек від викладача, стають більш впевненими у своїх силах. Це важливо не лише для їхньої вокальної кар'єри, але й для особистісного розвитку. *Розвиток емоційного інтелекту:* викладачі, які вміють спілкуватися з учнями на емоційному рівні, допомагають їм зрозуміти важливість емоцій у виконанні музики.

Таким чином, риторичні навички не лише підвищують професійну ефективність викладачів, але й сприяють всебічному розвитку здобувачів, допомагаючи їм досягати успіхів у вокальному мистецтві та формувати свої творчі особистості.

Інтеграція риторичних практик у навчальний процес для підготовки викладачів вокалу може відбуватися через різноманітні кейси та програми: *Курс «Комунікація у викладанні вокалу»:* у рамках цього курсу студенти вивчають основи риторики, структуру ефективного виступу та методи переконання. Курс включає практичні заняття, де студенти підготовлюють і проводять уроки, отримуючи зворотний зв'язок від викладача та одногрупників. *Майстер-класи з відомими спікерами:* запрошення професійних спікерів або викладачів, які успішно використовують риторичні прийоми, дозволяє студентам спостерігати за їхніми методами. Після майстер-класів проводяться обговорення, на яких студенти аналізують виступи та обговорюють використані техніки. *Проєкт «Творче вираження через вокал»:* здобувачі працюють над створенням коротких концертних програм, які включають вокальні номери та риторичні елементи (наприклад, вступи, пояснення вибору пісень). Це дозволяє їм практикувати публічні виступи та комунікацію з аудиторією. *Семінари з дебатів у мистецтві:* організація семінарів, де здобувачі беруть участь у дебатах на теми, пов'язані з вокальним мистецтвом, такими як «Класична музика проти сучасної» або «Роль емоцій у виконанні». Це допомагає розвивати аргументацію та критичне

мислення. *Рольові ігри в навчальному процесі:* здобувачі беруть участь у рольових іграх, де кожен виступає у ролі викладача або учня. Це створює умови для практики комунікаційних навичок та управління класом, а також дозволяє обговорити різні педагогічні підходи. *Аналіз відеозаписів виступів:* викладачі можуть використовувати відеозаписи виступів видатних вокалістів для аналізу риторичних технік, що використовуються під час виконання. Здобувачі обговорюють, як емоційна подача, мова тіла та ритміка впливають на сприйняття. *Публічні виступи та конкурси:* організація конкурсів, де студенти мають можливість презентувати свої роботи перед публікою, допомагає їм набути досвіду спілкування та роботи з аудиторією. Конкурси можуть включати як вокальні, так і риторичні компоненти.

Безперечно, риторична культура майбутнього викладача вокалу у закладах вищої освіти потребує усвідомлене й мотивоване використання ним риторичних аспектів, засобів, технік у поєднанні з його інтелектуальними, духовними, моральними якостями з метою переконання, емоційного впливу на слухачів, створення діалогової взаємодії. Вона охоплює знання правил стратегії і тактики спілкування, побудови конструктивного діалогу, прийомів аргументації тощо. Взаємодіючи з різними суб'єктами освітньої діяльності, майбутній викладач вокалу повинен зрозуміло і чітко викладати інформацію з метою отримання продуктивного результату, результативно розв'язувати педагогічні ситуації в професійній діяльності, володіти тонкощами мистецтва впливу, запобігати і вирішувати конфліктні ситуації.

Список використаних джерел:

1. Герман В. В. Риторична культура вчителя в академічному просторі : навчальний посібник: Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2018. 190 с.

2. Грицаєнко Л. М. Основи красномовства: навчальний посібник. Київ : КНУТД, 2013. 244 с.

3. Мацько Л. І., Мацько О. М. Риторика : навчальний посібник. Київ : Вища школа, 2003.

4. Фенцик О., Кинів М. Риторична культура вчителя початкових класів: сутність та особливості удосконалення. *Актуальні проблеми навчання і виховання в умовах інтеграційних процесів в освітньому та науковому просторі:* збірник тез доповідей VI Всеукраїнської науково-практичної Інтернет-конференції (03 листопада 2023 р., м. Мукачево). Мукачево : МДУ, 2023. С 88–90.

УДК 78.083.6.011.26-021.414(06)

ВОЛОДИМИР ТОРЧИНСЬКИЙ,
здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти
кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини,
Науковий керівник: канд. мистецтвознавства, доцент Інна ЩЕРБІНА
м. Умань, Україна

© Торчинський В., 2024

МІСЦЕ ТА РОЛЬ ШЛЯГЕРА В ЕСТРАДНОМУ ВОКАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ

Ця стаття розглядає шлягер як важливий феномен естрадного вокального мистецтва, що відіграє ключову роль у формуванні музичних смаків слухачів та популяризації виконавців. У статті аналізуються особливості шлягеру, його функції та вплив на сучасну музичну культуру. Дослідження шлягеру дозволяє краще зрозуміти розвиток естрадного вокального мистецтва та перспективи його подальших досліджень у контексті глобалізації та нових технологій.

Ключові слова: шлягер, естрадне вокальне мистецтво, музична культура, популяризація, глобалізація, нові технології. популярна музика, музичні стилі.

Шлягер є невід'ємним феноменом естрадного вокального мистецтва, що відіграє важливу роль у формуванні музичних смаків слухачів та популяризації виконавців. Дослідження особливостей шлягеру та його функціонування в сучасній музичній культурі є актуальним завданням. Шлягер як явище культури та мистецтва постійно привертає увагу науковців, адже його вивчення дозволяє глибше зрозуміти закономірності розвитку естрадного вокального мистецтва.

Мета – проаналізувати місце та значення шлягеру в естрадному вокальному мистецтві, визначити його характерні особливості, функції та вплив на розвиток музичної культури.

Завдання дослідження:

• Розкрити поняття «шлягер» та простежити історію його виникнення й еволюції.

• Охарактеризувати основні функції шлягеру в естрадному вокальному мистецтві.

• Визначити вплив шлягерів на формування музичного смаку слухачів та популяризацію естрадних виконавців.

• Виявити сучасні тенденції в розвитку шлягеру під впливом глобалізації та нових технологій.

• Окреслити перспективи подальших досліджень шлягеру в контексті естрадного вокального мистецтва.

1. Шлягер як феномен естрадного вокального мистецтва

Сутність поняття «шлягер» неодноразово визначалася вченими. Зокрема, Г. Коган трактує шлягер як «популярну, широко відому пісню, яка приносить славу своєму виконавцю» [5, с. 17]. Подібне визначення шлягеру можна знайти й в інших дослідженнях: «Шлягер - це твір, який завдяки своїй мелодійності, ритмічній чіткості та емоційності здобуває масову популярність» [8, с. 35].

Перші зразки шлягерів з'являються наприкінці XIX століття у касових мюзик-холах Європи та Америки, де вони швидко ставали улюбленими композиціями публіки [1, с. 145]. Б. Асаф'єв зазначав, що саме в цей період «шлягер набуває статусу популярної пісні, яка приносить славу своєму виконавцю» [1, с. 149]. Згодом шлягери активно поширюються в естрадно-розважальній сфері, стаючи важливим елементом музичної культури.

Характерними рисами шлягеру, за спостереженням М. Михайлова, є запам'ятовувана мелодія, прості та емоційно забарвлені тексти, ритмічна чіткість, що забезпечують їх популярність серед слухачів [7, с. 41]. Саме ці особливості дозволяють шлягерам встановлювати міцний емоційний контакт з аудиторією та ставати «брендами» відомих виконавців.

2. Функції шлягера в естрадному вокальному мистецтві

Шлягер виконує низку важливих функцій, які зумовлюють його значущість для естрадного вокального мистецтва. Передусім, шлягер реалізує комунікативну функцію, тобто здатність встановлювати емоційний контакт між виконавцем та аудиторією. С. Горбенко слушно зазначає, що «шлягер виступає посередником у спілкуванні музиканта і слухача, сприяючи розумінню та єднанню публіки» [3, с. 5].

Не менш важливою є розважальна функція шлягеру. За словами О. Самойленка, шлягери «задовольняють потребу публіки в легкому, доступному та приємному для сприйняття мистецтві» [10, с. 134]. Шлягери сприймаються як «музика для відпочинку», що дарує слухачам естетичне задоволення і емоційну розрядку.

Л. Коваленко акцентує увагу на рекреативній функції шлягеру, яка полягає в здатності відновлювати сили та емоційний стан людини [4, с. 204]. Завдяки яскравим мелодіям, танцювальним ритмам та терапевтичному впливу шлягери дозволяють слухачам емоційно розрядитися та отримати задоволення.

Таким чином, шлягер виконує комунікативну, розважальну та рекреативну функції, забезпечуючи зв'язок між виконавцями естрадної музики та слухацькою аудиторією, задовольняючи їхні художньо-естетичні потреби.

3. Вплив шлягерів на розвиток естрадного вокального мистецтва

Успішний шлягер може стати важливим чинником зростання популярності виконавця. За словами Н. Королькової, «успіх шлягера, який приносить виконавцеві славу, нерідко визначає його подальшу кар'єру» [6, с. 109]. Шлягер стає своєрідною «візитівкою» артиста, сприяючи його комерційному успіху та розширенню аудиторії.

Крім того, шлягери є важливою скла-

довою комерційної успішності естрадної музики загалом. Л. Коваленко зазначає, що «шлягери відіграють ключову роль у забезпеченні комерційного успіху музичної індустрії, впливаючи на продажі, ротацію на радіо та телебаченні» [12, с. 78]. Таким чином, шлягери є невід'ємним елементом індустріальної моделі функціонування естрадного вокального мистецтва.

4. Сучасні тенденції в розвитку шлягеру

Під впливом глобалізаційних процесів у сучасному світі відбувається певна трансформація традиційних ознак шлягеру. О. Берегова слушно зазначає, що «глобалізація призводить до стирання національних особливостей у створенні шлягерів, підкріплюючи їхній транснаціональний характер» [2, с. 11]. Уніфікація музичної мови, поширення англомовної творчості, використання уніфікованих музичних стилів - усе це впливає на зміну традиційного «обличчя» шлягеру.

Водночас сучасні технології відкривають нові можливості для створення та просування шлягерів. О. Берегова наголошує, що «цифрові платформи дозволяють ефективніше популяризувати пісні-шлягери, сприяючи їхньому швидкому поширенню серед слухацької аудиторії» [2, с. 273]. Інтернет-канали, соціальні мережі, стрімінгові сервіси стають ключовими майданчиками для презентації та розповсюдження нових шлягерів.

Важливо відзначити, що ставлення до шлягеру в сучасній культурі також зазнає певних трансформацій. С. Горбенко слушно зауважує, що «шлягери все частіше сприймаються не лише як «легка музика», а як важливий елемент музичної культури, що відображає актуальні художні тенденції» [3, с. 5]. Таким чином, відбувається переосмислення ролі шлягеру, який поступово набуває статусу повноцінного культурного феномена.

5. Перспективи дослідження шлягеру в контексті естрадного вокального мистецтва

Незважаючи на значний інтерес науковців до проблематики шлягеру, його всебічне вивчення потребує подальшого розвитку. Т. Сідельникова наголошує на необхідності «комплексного дослідження феномену шлягеру з позицій музикознавства, культурології, соціології та інших суміжних наук» [10, с. 87]. Лише такий міждисциплінарний підхід, на думку вченої, дозволить всебічно розкрити природу та особливості функціонування шлягеру в сучасній музичній культурі.

О. Михайлова підкреслює, що «вивчення шлягеру вимагає застосування спеціальних методологій, які поєднують музикознавчі, соціологічні, культурологічні та інші аналітичні стратегії» [8, с. 198]. Розробка таких методик дослідження шлягерів та їхньої ролі в музичній культурі є важливим завданням для науковців.

С. Поплавський наголошує на необхідності «створення дієвих методик аналізу сучасних естрадних шлягерів, їхньої художньої структури, виражальних засобів та комунікативного потенціалу» [11, с. 116]. Лише на основі такого системного вивчення можливе повноцінне осмислення місця та значення шлягеру в контексті розвитку

естрадного вокального мистецтва.

Отже, шлягер є невід'ємним феноменом естрадного вокального мистецтва, що виконує комунікативну, розважальну та рекреативну функції. Шлягери справляють значний вплив на формування музичних уподобань слухачів, популяризацію виконавців та комерційний успіх музичної індустрії.

Сучасні тенденції розвитку шлягеру, зокрема під впливом глобалізації та технологій, свідчать про динамічні трансформації його традиційних ознак. Разом із тим відбувається поступове визнання шлягеру як важливого культурного феномена, а не лише «легкої музики».

Перспективи подальших досліджень полягають у необхідності комплексного міждисциплінарного вивчення шлягеру, розробці дієвих методик його аналізу та осмислення ролі в сучасній музичній культурі. Такий підхід дозволить глибше зрозуміти специфіку функціонування шлягеру в естрадному вокальному мистецтві.

Список використаних джерел:

1. Асаф'єв Б. В. Музична форма як процес. Київ : Музична Україна, 1977. 376 с.
2. Берегова О. М. Трансформація музичної культури України в глобальному вимірі : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 392 с.
3. Горбенко С. С. Проблеми комунікативної функції музики в сучасному соціокультурному просторі. *Мистецтвознавчі записки.* 2015. Вип. 27. С. 3–10.
4. Коваленко Л. А. Рекреативна функція музики в сучасній культурі. *Культура України.* 2016. Вип. 52. С. 201–209.
5. Коган Г. М. Естрадна пісня : монографія. Київ : Музична Україна, 1989. 245 с.
6. Королькова Н. І. Популярність виконавців естрадної музики: соціокультурний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.* 2019. № 4. С. 108–113.
7. Михайлов М. О. Естрадний вокал: навчальний посібник. Харків : ХНУРЕ, 2008. 108 с.
8. Михайлова О. В. Міждисциплінарні підходи в музикознавстві: теорія та практика. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2015. 320 с.
9. Самойленко О. І. Музикознавство як культурологія: історичний досвід і перспективи. Одеса : Астропринт, 2002. 244 с.
10. Сідельникова Т. Т. Феномен шлягеру в контексті сучасної музичної культури. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії.* 2018. Вип. 18. С. 86–93.
11. Поплавський С. М. Методи аналізу сучасної естрадної музики. *Проблеми музичної науки*. 2013. № 2.

УДК 378.015.31:159.954-047.22]:[378.016:7](045)

ОКСАНА УМРИХІНА,
кандидат педагогічних наук, доцент,
доцент кафедри інструментального виконавства,
Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини,
м. Умань, Україна

© Умрихіна О., 2024

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ТВОРЧОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ НА ЗАНЯТТЯХ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

У статті проаналізовано науково-педагогічні підходи сучасних науковців щодо розвитку творчої компетентності різними засобами та методами в освітньому середовищі.

Розкрито сутність понять «творча особистість», «творчі здібності», «творчий потенціал», «творча компетентність».

Доведено, що творча самореалізація й самоствердження особистості здобувача освіти можливі у співтворчості та співробітництві всіх учасників освітнього процесу насамперед на основі педагогіки партнерства.

Розглянуті шляхи розвитку творчої компетентності здобувачів освіти різного віку на заняттях з художньої культури.

Ключові слова: творча особистість, творчі здібності, творчий потенціал, творча компетентність, педагогіка партнерства, освітній простір, художня культура, здобувач освіти.

Проблема творчого розвитку особистості в сучасному світі стоїть гостро. Для сучасної стратегії розвитку закладу освіти характерним є зростання уваги до особистості здобувача освіти, максимального розкриття його обдарування, інтелектуального розвитку, що забезпечує пріоритетність розвитку творчих рис.

Останнім часом інтерес до проблеми творчості значно зріс, а в умовах навчальних закладів він є особливо актуальним.

Зростаючий об'єм інформації вимагають, щоб школа готувала учнів, які зможуть самостійно здобувати знання, виділяти головне, швидко орієнтуватися у конкретній ситуації, здатні приймати нестандартні рішення, творчо мислити. Результатами навчання на сьогодні вважається рівень навчальних досягнень учнів та їх компетенції. Вивчення навчальних досягнень учнів є особливо важливим з огляду на те, що навчальна діяльність у кінцевому підсумку повинна не просто дати людині суму знань, умінь і навичок,

а сформувати її компетенції.

Компетентнісний підхід в освіті – це відповідь на вимоги часу. Динамічні зміни життя, постійне оновлення інформації та колосальні темпи її накопичення зумовлюють потребу в таких фахівцях та членах суспільства, які здатні гнучко та оперативно адаптуватися до вимог часу, адекватно реагувати на нові виклики, навчатися протягом усього життя, розвиватися та творити.

Питання компетентності особистості висвітлювали такі вчені, як В. О. Кальней, В. Ландшеєр, Дж. Равен, С. Є. Шишов, М. А. Чошанов та інші.

Власне компетентність розглядається вченими – педагогами як готовність і здатність реалізувати знання і досвід в проблемній ситуації. Компетентність особистості нерозривно пов'язана не лише з продуктивною діяльністю з метою розв'язування теоретичних і практичних завдань, а й з відповідальністю за свої дії.

Варто звернути увагу і на дослідження педагогів-новаторів Є. Ільїна, В. Сухомлинського, В. Шаталова, С. Шацького та інших, що відстоювали думку про те, що в основі педагогічної діяльності мають лежати ідеї взаємодовіри, взаєморозуміння, співтворчості між учителями і учнями. Зазначений вище науковий аспект також досліджували сучасні науковці Ю. Азаров, Ю. Бабанський, Н. Гузій, та інші.

Отже, аналіз науково-психологічної літератури свідчить, що творчість – це надзвичайно складне питання, яке не має однозначного визначення. Творчість пов'язана з компетентністю особистості в певній сфері діяльності. Під творчістю слід розуміти вищу форму психічної активності, самостійності, яка породжує нове і відрізняється своєю неповторністю і оригінальністю.

Тому і можна стверджувати, що творча компетентність – це здатність особистості творчо(нестандартно сформувати і розв'язати поставлені завдання, тобто спроектувати творчу діяльність [4]

Освітній простір нової української школи – це комфортне освітнє середовище довіри та ціннісних дискусій, у якому учень формується як компетентна творча особистість учня, свідомий і відповідальний громадянин. Місія Нової української школи – допомогти розкрити й розвинути здібності, таланти та можливості кожної дитини на основі партнерства між учителем, учнем і батьками.

У філософії, психології, педагогіці у тлумаченні творчості людини послуговуються усталеними поняттями «творчість», «творчі здібності», «творче мислення», «творча діяльність», «творча особистість», «творчий потенціал», «креативність» тощо. Розглянемо тлумачення цих понять. Зазвичай, творчість виявляється в діяльності особистості, яку називають творчою [1, с. 28]. Так, В. Сухомлинський [6, с. 103] називав творчість сутністю життя у світі знань і краси. І хоча він не давав у своїх працях визначення творчості, але творчість розглядав як діяльність, у якій розкривається духовний світ особистості, як своєрідний магніт, що притягує людину до людини.

Науковці [7] розглядають сутність поняття «творча особистість» як цілісну людську індивідуальність, яка виявляє розвинені творчі здібності, творчу мотивацію, творчі вміння, що забезпечують їй здатність породжувати якісно нові матеріали, технології та духовні цінності, що в більшій чи меншій мірі змінюють на краще життя людини.

В. Моляко [3, с. 6] наголошує, що творчий потенціал – це саме та система, яка абсолютно прихована від будь-якого зовнішнього спостереження; більше того, сам носій творчого потенціалу іноді мало або й зовсім не знає про свої творчі можливості. Про справжні творчі можливості людини можна говорити лише на основі здійсненої діяльності, отриманих результатів.

Ефективне формування творчої особистості учня в освітньому процесі закладу загальної середньої освіти передбачає створення комфортних освітніх умов, зокрема:

• реалізацію особистісно-зорієнтованого підходу;

• забезпечення поглибленої індивідуалізації освітнього процесу;

• співпрацю між учасниками освітнього простору;

• педагогічний патронаж саморозвитку творчої особистості [2].

В процесі вивчення художньої культури на першому (бакалаврському) рівні здобувачі вищої освіти, майбутні фахівці мистецьких дисциплін, знайомляться з художньою культурою світу та України, матеріальними та духовними надбаннями певної нації від стародавності до сучасності. Також виконують різні креативні та творчі завдання і проєкти.

На другому (магістерському) рівні здобувачі вивчають методику викладання художньої культури. Адже, вони мають розуміти, що діти різного віку, по різному будуть сприймати різні витвори мистецтва. Тому і вивчають різні методи та прийоми, на основі яких розробляють план уроків відповідно до тематики.

Важливим фактором впливу на розвиток творчого потенціалу є художній образ.

Збагачуючи художній образ своїми специфічними особливостями, взаємодійні мистецтва допомагають створювати таку ситуацію, яка стає значущою для суб'єкта художнього спілкування. Думки, спогади, почуття стають співзвучними твору, починають неначебто «жити» на рівні вищих потенцій переживання і мислення. Вступаючи у взаємодію, різновиди мистецтва залучають суб'єкт мистецької емпатії до «чужої» життєдіяльності, активізують його внутрішні сили, створюють можливість перевтілення і перенесення активності індивіда на більш широку галузь, ніж мистецтво, тобто в реальну дійсність.

Забезпечуючи процес повноцінного емпатійного проникнення в сутність твору, взаємодія мистецтв уможливлює: поглибити й посилити процес художнього спілкування, надати пізнанню й оцінці онтологічного статусу, осягнути надзавдання твору, розкрити художню концепцію світу; забезпечити глибоке

співпереживання і співчуття, здійснити повноцінний внутрішній діалог з автором твору, зрозуміти його внутрішній світ, почуття і світобачення [5].

Підсумовуючи, все вище сказане, можемо зробити висновок, що вивчення художньої культури має великий вплив на розвиток творчого потенціалу як у здобувачів вищої освіти, так і в школярів. Також цей процес потребує подальшого дослідження для ефективного розвитку творчого мислення та потенціалу особистості.

Список використаних джерел:

1. Калошин В. Ф. Розвиток творчості учнів: методичний посібник. Харків : Основа, 2008. Вип. 8 (68). 112 с.

2. Коптіла Ю. М. Розвиток творчої особистості учня в сучасному освітньому просторі закладу загальної середньої освіти. URL: https://www.narodnaosvita.kiev.ua/?page_id=5810 (дата звернення: 23.10.2024)

3. Моляко В. О. Психологічна теорія творчості. Обдарована дитина. 2004. № 6. С. 2–9.

4. Мордовцева Т. В. Розвиток творчої компетентності молодших URL: https://vseosvita.ua/library/embed/000jah-e382.docx.html (дата звернення: 23.10.2024)

5. Стратан-Артишкова Т. Взаємодія мистецтв у процесі художнього пізнання. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/53036296.pdf (дата звернення: 23.10.2024)

6. Сухомлинський В. О. Розумове виховання і освіта підлітка. Київ, 1977. Т. 3. 670 с.

7. Творча особистість – головна мета виховання URL: http://osvita.ua/school/method /upbring/1476/ (дата звернення: 23.10.2024)

.

УДК 780.616.131.071.5(477+365)

АНАСТАСІЯ ШНИРЬОВА,
викладач кафедри народних інструментів України,
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
м. Харків, Україна

© Шнирьова А., 2024

ОСОБЛИВОСТІ ПІДГОТОВКИ ГІТАРИСТІВ В МИСТЕЦЬКИХ ЗАКЛАДАХ ОСВІТИ: ВІТЧИЗНЯНИЙ ТА ЗАРУБІЖНИЙ ДОСВІД

Новітні глобалізаційні тенденції сучасного світу значною мірою впливають на еволюційні процеси розвитку як музичного мистецтва в цілому, так і гітарної практики, зокрема. Актуальними є ці питання сьогодні і для підготовки спеціалістів в галузі гітарного виконавства. В даній публікації проаналізовано основні тенденції розвитку гітариста в Україні та Іспанії, ґрунтуючись на власному практичному досвіді навчання у мистецьких закладах вищої освіти України та Іспанії. Систематизовано основні репертуарні вимоги з фаху «класична гітара».

Ключові слова: гітарний репертуар, музично-професійна освіта гітаристів в Україні та Іспанії, сольне гітарне виконавство.

Музична професійна освіта переживає сьогодні процес стрімкого оновлення, пов'язаного як із факторами зовнішнього впливу-«виклику» (діджиталізація, посилення медіа засобів передачі інформації), так і з закономірностями внутрішнього розвитку будь-якої системи, яка з часом потребує критичного переосмислення вже існуючих засад, запровадження новітніх підходів та методик.

Отриманий досвід навчання з фаху «класична гітара» у ХНУМ імені І. П. Котляревського (другий – магістерський рівень) та у вищій консерваторії м. Віго, Іспанія (навчання за програмою міжнародної мобільності "Erasmus+"), надає можливості виокремити найважливіші аспекти у формуванні гітариста-інтерпретатора, порівнявши сучасні підходи та систему організації мистецької освіти у ЗВО України та Іспанії.

Новітня практика виховання гітариста за останні десять років, у порівнянні, навіть, з ситуацією кінця XX – початку XXI століття, характеризується посиленням інтенсивності еволюційних процесів, своєрідним «стрибком» в розвитку гітарного мистецтва. Цьому сприяє вільний доступ до міжнародного відеохостингу "YouTube" з великою різноманітністю інтерпретацій музичних творів, лекцій вітчизняних та закордонних колег. Активно створюються гітарні онлайн-платфор-

ми. Розробником однієї з них – "Kordiuk Guitar Platform", є випускник ХНУМ імені І. П. Котляревського Ігор Кордюк, який наразі працює в Німеччині. Розмаїття конференцій, майстер-класів від викладачів з усіх куточків світу, що проводяться із застосуванням "Zoom", "Google Meet" дає доступ до додаткових дидактичних матеріалів всесвітньо відомих гітаристів, надає можливості брати участь у конкурсах та, навіть, концертах.

Аналіз навчального плану з фаху «Класична гітара» у вищій консерваторії музики міста Віго (Іспанія), дозволяє виокремити основний перелік творчих предметів, що вивчаються здобувачами протягом отримання першого (бакалаврського) рівня освіти. Обрані лекції можна систематизувати за наступними напрямами: ***сольне та ансамблеве виконавство***: Instrument (фах), Improvisation and accompaniment (імпровізація та акомпанемент), Repertoire with keyboard instrument accompaniment (репертуар з фортепіанним акомпанементом), XXI Centuries repertoire (репертуар XXI століття), Chamber Music (камерна музика), Ensemble (ансамбль); ***теоретично-практичні дисципліни:*** Sightreading and Transposition (читання з листа та транспозиція), Notation and Tablature (нотація та табулатура), Transcription (транскрипція), які доповнюються суто ***теоретичними дисциплінами.***

Звернемо увагу на те, що в консерваторіях Іспанії кафедра гітари є окремою, на відміну від вітчизняної моделі освіти, де цей інструмент входить до структури кафедри народних інструментів України. Вагомим є і початковий рівень молодого виконавця при вступі до університету/консерваторії. Значна увага наших закордонних колег сконцентрована саме на виконавській діяльності молодого спеціаліста, невід'ємною складовою якої є заняття з фаху. Під час індивідуальних занять в класі гітари, викладач, більшою мірою, використовує логічний контроль, звертає увагу, на технічну складову інтерпретаційного процесу. Детально опрацьовується аплікатура в правій та лівій руці, пропонуються різноманітні варіанти та засоби вирішення складних технічних місць у творах. Плідна робота проводиться і над роз'ясненням та закріпленням техніки виконання іспанських прийомів гри, таких як: rasgueado, golpe, pulgar (Х. Родріго концерт для гітари з оркестром «Аранхуес» I частина).

Одною з важливих складових концертного виконавця, разом з технічною оснащеністю та музичною обдарованістю є і вміння керувати своїм емоційним станом під час виступу. Молоді музиканти на ранніх етапах навчання не завжди можуть підкорити собі власні емоції, що виникають перед та під час виступу. Звідси і проблеми із втратою нотного тексту твору під час виступу, відволікання на зовнішні фактори, що в цілому не дає ідеального варіанту виконання. Тому, цікавою є методика вирішення проблеми емоційної підготовки до концертних виступів, переважно до виступів на конкурсах. Вона передбачає постійні прослуховування серед студентів-гітаристів, але особливою є

підготовка саме з індивідуальних занять в класі. Під час контрольного прослуховування викладач звертається до певних методів «втручання» в інтерпретаційний процес здобувача, що втілюється у розладнанні струн інструменту в процесі гри, різноманітних ударах по грифу та корпусу інструменту з боку викладача, акцентуванні уваги на різноманітних зовнішніх шумах. На нашу думку, цей досвід є дуже корисним саме в процесі підготовки до публічних виступів, тим самим впливаючи на формування стійкого емоційного стану молодого музиканта.

При порівняльному аналізі з навчальним планом ХНУМ імені І. П. Котляревського є очевидною певна схожість у творчому вихованні гітариста. Проте, виокремлюються і вагомі відмінності. Достатню увагу у двох закладах освіти приділено історії музики, аналізу творів, та гармонії. Разом з тим хотілося б підкреслити наявність поглибленого вивчення історії інструменту, виконавських аспектів, транскрипцій, табулатур в іспанській консерваторії. Його доповненням стають і такі навчальні дисципліни як камерний ансамбль та гра репертуару з фортепіано. Зі свого досвіду можемо додати, що практичні предмети є достатньо важливими при формуванні майбутнього концертного виконавця, завдяки не лише розширенню репертуарного кругозору, але й систематичному опрацюванню творів в класі (концерти для гітари з оркестром, квартети, квінтети, дуети), що вигідно вирізняє європейський заклад освіти з точки зору націленості на виконавський аспект у вихованні гітариста.

Репертуарні вимоги сьогодення дещо відрізняються від періоду початку XX століття (розквіту творчості А. Сеговії), коли гітара тільки набувала статусу концертного інструменту. Активна виконавська діяльність провідних гітаристів того часу призводила і до появи все більшої кількості творів. Зі слів Г. Вейда, автора праці «Традиції класичної гітари», концертні виступи А. Сеговії включали в програму твори: Ф. Сора, М. Джулліані, Д. Агуадо і його сучасника Ф. Тарреги, а також деякі композиції М. Льобета [1, с. 152]. Великий внесок вищезазначених композиторів в гітарне мистецтво полягає у поліпшенні рівня виконавства свого часу, складанні нових творів та написання транскрипцій для гітари. Вражені майстерністю видатного виконавця А. Сеговії та незвичайними тембральними фарбами інструменту, композитори його доби створювали все більше опусів, завдяки чому почала зростати і нова плеяда віртуозних виконавців. Таким чином, рівень гітари як професійного музичного інструмента не тільки зберігався, а й підвищувався. Невід'ємною складовою гітарного репертуару було втілення, перш за все, іспанського колориту через характерну ритміку, стилістичних прийомів фламенко, танцювальних жанрів різних регіонів – Фанданго (Андалусія), Хоти (Арагонія).

Цікавим постає питання, чи змінилась репертуарна політика зараз? Які твори залишаються основними в репертуарі гітариста? Спираючись на практичний досвід навчання в українському мистець-

кому ЗВО та іспанській консерваторії, можливою стає констатація факту, що позиції «іспанської» тематики залишаються незмінними в репертуарі обох країн. Перш за все це твори Ф. Тарреги, Х. Родріго, Ф. Морено-Торроби, М. де Фальї.

Так, студенти іспанської консерваторії в перші два роки повинні виконати твори періоду бароко (А. Мударра, Л. Наварез, Е. Даза, Л. Мілан, Дж. Доуленд, Й. С. Бах, С. Л. Вейс), зробити власну транскрипцію та виконати одну з сонат Д. Скарлатті. Також, обов'язковими до виконання є твори наступних композиторів: Д. Агуадо, Й. К. Мертц, М. Понсе, С. Кастро, Ф. Сор, М. Джулліані, Н. Паганіні, Ф. Таррега, Х. Туріна, Л. Брауер. В останні два роки навчання (III та IV курси) здобувачу пропонується зробити одне з перекладань сюїти для лютні Й. С. Баха. Паряд з цим, репертуар гітариста повинен складатися вже з творів підвищеної складності: А. Тансман «Каватіна»; Ф. М. Торроба «Сонатіна»; Ф. Сор «Гранд соло»; М. Джулліані «Россініана» Ор. 119 та 124, «Гранд увертюра»; Л. Леньяні «Інтродукція, тема з варіаціями та фінал»; виконання власних транскрипції творів І. Альбеніса та Е. Гранадоса, а також твори сучасних композиторів: Л. Брауер «Кубинський пейзаж з дзвіночками», Х. Хенце "Tres Tientos", В. Мартін «Чотири коротких п'єси». Таким чином, спостерігаємо певну закономірність у вимогах до програми здобувача: обов'язковим є опанування музики епохи бароко; разом з творами композиторів епохи бароко виконуються і твори епохи класицизму, романтизму, а також, опуси сучасних композиторів; кожен здобувач має зробити власну транскрипцію одного твору за учбовий семестр (Д. Скарлатті, Й. С. Бах) та презентувати її у публічному концертному виступі.

На відміну від іспанської моделі, українська підпорядкована вихованню музиканта універсальної спрямованості: гітариста-виконавця, гітариста-ансамбліста, гітариста-педагога та, навіть, диригента. Сукупність навчальних предметів, що вивчають здобувачі, базується на поєднанні курсів загальної підготовки, професійної, практичної та фахової. Це дозволяє отримати спектр необхідних компетентностей сучасного професійного та ерудованого митця. Слід приділити увагу і заняттям з фаху в класі. Викладачем пропонується звернути увагу більше на художню складову виконання: фразування, агогіка, образне наповнення твору. В класі робота проходить не лише над технічним аспектом інтерпретації твору, але й над змістовним. Достатньо заглиблено в українській та іспанській школах опрацьовуються технології роботи правої та лівої руки, їх точна постановка, туше, та робота над свободою виконавського апарату.

Акумулюючи вищесказане, можемо зробити висновок, що такої практичної складової (табулатура та транскрипція, імпровізація, камерний ансамбль, гра репертуару з фортепіано, читання з листа) у процесі навчання не вистачає в музичній освіті нашої країни, де даний напрямок практичної підготовки сучасного ви-

конавця відіграє надважливу складову у процесі творчого зростання. Втім, система нашої вітчизняної освіти, здебільшого, розрахована на комплексний розвиток здобувача. Наявність таких дисциплін як оркестр, диригування, інструментування, аранжування надає можливості отримати не тільки кваліфікацію та знання з конкретної дисципліни (фах), але й оволодіти професійними навичками ще декількох професій. Тому, закінчивши ХНУМ імені І. П. Котляревського випускники мають змогу та бажання розвиватись далі та отримувати не одну вищу музичну освіту.

Список використаних джерел:

1. Wade, G. (2018). Tradition of the classic guitar. Alma Books.

УДК 78.03+78.071+787.61

АНТОН ЯЛОЗА,
доктор філософії, доцент кафедри «Народні інструменти»,
Комунальний заклад вищої освіти «Дніпровська академія музики»
Дніпропетровської обласної ради»
м. Дніпро, Україна

© Ялоза А., 2024

СПОРІДНЕНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ТА ЄВРОПЕЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЧЕРЕЗ КЕЛЬТСЬКИЙ АРЕАЛ

У статті розглянуто спорідненість європейського та українського музичного мистецтва через етнічно-генетично-історичні розвідки щодо переміщення кельтських племен територіями України та Європи на підґрунті досліджень науковців XIX–XXI століть. На прикладі культурно-музичного надбання України від часів барокової «золотої» козацької доби до впливу Віденських класиків, а також бідермаєрской естетики Західної Європи XIX ст. на становлення української композиторської школи.

Ключові слова: кельти, музичне мистецтво, бароко, класичний стиль, бідермаєр, гітарне мистецтво, барокові інструменти, музичні форми, фольклоризм, танцювальність в музиці.

Вихід зі складу Радянського Союзу та проголошення акту незалежності України 1991 року XX ст., жахливі події воєнного вторгнення Росії на територію України у 2022 році XXI ст. – все це сприяє до перезавантаження аналізу щодо розвитку культури і музичного мистецтва країни сучасними науковцями та дослідниками, спираючись на скриті факти і новітні відкриття сьогодення.

Дотичність до європейського музичного мистецтва в Україні починається ще за часів барокової «золотої» Козацької доби часів Богдана Хмельницького. Того часу до Січі долучались шукачі вільного та справедливого мислення з території Польщі, Франції, Іспанії, Німеччини, Ірландії, Британії та ін. – тоді вже починаються фолко-етнічні перетини та поява нового інструментарію (напр. лютня-торбан, бандурія-бандура та ін.).

Більшість ключових українських діячів отримали європейську освіту з історії, філософії та музики. Наприклад – Тимофій Білоградський лютняр, бандурист-кобзар навчався грі на лютні у Сільвіуса Леопольда Вайса (Дрезден початок XVIII ст.), де також вивчав вокальну оперну школу. Його твори входять до збірки Львівської лютневої табулатури. В свою чергу він навчав європейців української пісенності та танцю, за дослідженням історика Ольги Сущенко тодішні німецьки газети писали як Білоградський демонстрував український танок «Козак».

Семен Климовський козак-філософ (навчався у Києво-Могилянській академії заснованою у 1632 р. Петром Могилою) написав пісню «Їхав козак за Дунай» і ця пісня стала настілки популярна, що Бетховен неодноразово використовував її у своїй творчості (також і у італійського композитора гітариста-віртуоза XVIII ст. Мауро Джуліані є варіації на цю тему). Тарас Шевченко грав не тільки на бандурі, а ще на торбані (різновид лютні) та гітарі.

Михайло Вербицький народився практично на території Польщі, в родині греко-католицького священника, музичну освіту здобув у чеського композитора та диригента Алоїза Нанке. Формування музичного смаку композитора Вербицького, пов’язане по-перше з репертуаром перемишльського хору в якому він перебував у юні роки, а це твори австрійських Віденських класиків (Й. Гайдна, Л. Бетховена, В. Моцарта), італійських (Буранелло Галуппі, Д. Росінні), західно-європейських (К. Вебер, Д. Обер, Ф. Шуберт), не забуваємо про вплив видатних композиторів «золотої доби» української музики М. Березовського та Д. Бортнянського, якого Вербицький називав «українським Моцартом».

Є думка, що саме Михайло Вербицький запровадив інтерес до професійно-академічного музикування на гітарі в Галичині, а згодом й по всій Україні та завдяки йому з’явилася перша гітарна українська література – «Поученіє Хітари ведле Михайло Вербицького» і його рукописна збірка творів для гітари «Guitarre № 16». І ця подія дуже логічна, через культурні перетини з Польщею та Австрією, де гіта-

ра вже посіла аристократично-академічне місце доби бідермаєра – учень італійця Джуліані польский гітарист-композитор Ян Бобрович (названий Ф. Листом «Шопеном гітари»), австро-угорський Гаспар Мерц та інші.

З середини XIX століття народжується творча плеяда українських композиторів-фолкльористів – М. Лисенко, М. Леонтович та М. Скорик.

Микола Лисенко походив з козацько-старшинського роду, а перша жінка Ольга О'Коннор була ірландського походження. Дуже цікавий його твір Сюїта у старинному стилі на теми українських пісень – як поєднання традицій музики бароко (танців) та українського фолку.

Сергій Шелухін, учень М. Грушевського, у своїй праці «Звідкіля походить Русь. Теорія кельтського походження Київської Русі» (виданої у 1929 р. У Празі), стверджував, що Русь виникла внаслідок змішання антів і кельтів, а кельтське плем'я рутенів прийшло в північне Причорномор'я з Аквітанської Галії (Франції) і це підтверджується матеріалами археологічних розкопок. На сьогодні маємо дослідження і сучасних вчених, наприклад доктор історичних наук Генадій Казакевич та його книга «Кельти на землях України: археологічна, мовна та культурна спадщина» (вид. КНУ ім. Тараса Шевченко, 2010 р.); Ольга Муравська, професор Одеської академії музики у своїй докторській монографії теж звертає увагу на православний келтизм споріднений зі слов'янським українським.

Науковці на підґрунті геологічних та етнічних досліджень, стверджують, що Кельти – група племен індоєвропейського походження, котрі у 2-ій половині 1-го тисячоліття до н. е. мешкали на територіях від сучасної Північної і Західної Іспанії до Малої Азії, Угорщини, Румунії та на Британських островах (і це є сучасні Франція, Німеччина, Швейцарія, Австрія, Чехія, Іспанія, Північна Італія, Велика Британія, Ірландія, частина Балкан та захід України), та під впливом культури стародавньої Греції, кельти утворили свою власну високу культуру.

Кельтський культурний слід бачимо і в бароковій музиці. Звернемо увагу на лютневу музику Й. С. Баха, в його лютневих сюїтах переважають французькі танці, сакральність яких була очевидною для Баха та його оточення (Г. Гендель, вище згаданий лютніст-композитор С. Л. Вайс), такий німецький тип вираження є показаний в аспектах спорідненості із галльсько-французьким надбанням (галли-кельти).

Барокові сюїти складались з танців і більшість з них мали кельтську ідентичність, наприклад:

– *Алеманда* походить від фр. allemande, що перекладають – «німецька», хоча назва йде від алеманів-швабів (Баварія, німецький Південь і Захід), тобто тієї частини німецьких племен, які безпосередньо контактували із кельтами-візантійцями. А останні були у часи Середньовіччя втіленням освіченості (легенда про Трістана та Ізольду, остання була ірландською принцесою, освіченою і розумною поряд з гарним і чесним, але

не спритним розумом Трістаном). Тому французи галли-кельти добре знали алеманів, не помічаючи інших германців. Танець відомий був у Франції з XVI століття, хоча вже після першої половини XVII століття він в побуті не затребувався, залишаючись символом німецького світу, контактного з кельтським культурним оточенням;

– *Куранта* від. фр. courant – текучий, бігучий. Первісно представляв собою швидкий танець з підскоками (ознака зв'язку із хореографією греків – воїнів і прекрасних танцюристів, тим відзначений і український гопак, сольний лицарський танець, що передбачав неабияку хореографічну, бойову у генезі, підготовку). Згодом куранта стала придворним танцем, як і інші національні генетично народно-селянські танці у Франції та своєрідним символом придворної культури;

– *Буре* від фр. bourree – робити несподівані стрибки (знов-таки, зв'язок із греко-візантійським лицарським танцем, розрахованим на здатність «злетіти», «відірватися від землі»). З XVII ст. – придворний танець з характерним парним розміром, швидким темпом, чітким ритмом, затактом в одну тактову частку. У середині XVII століття увійшов в інструментальну сюїту як передостанню частину;

– *Жига* – старовинний англійський загалом, але за уточненням – ірландський народний танець, що расово-етнічно споріднено із галльсько-кельтським. Очевидно, запозичує свою назву від назви «jig» – старовинний струнний смичковий інструмент. В жигах багато гумору та здорового духу, взагалі бойової моці (ірландці і до сьогодні не приймають насильства англійців, завжди були прекрасними воїнами і мандрівниками, у тому числі водними шляхами, проповідниками-поетами, лицарями);

– *Менует* від фр. menuet – маленький, дрібний. Став придворним танцем з часів «короля-сонця» Людовика XIV, прекрасного танцюриста і воїна, організатора контактів із Запорізькою Січчю і він зазначив національним героєм Франції видатного полководця і козака-характерника Івана Сірка;

– *Гавот* – старовинний французький народний танець. З XVII століття стає придворним танцем, набуваючи граціозного характеру.

У контексті нашого дослідження, не забуваємо про «кельтську хвилю» та ідеї Оксфордського руху, що базувались на відродженні історичної пам'яті про Древльозахідне Православ'я, сформоване на основі довіри до нього високоосвічених кельтських жерців-друїдів. І за описами той «кельтський феномен» склав епіцентр інтелектуальних та моральних пошуків європейців. На рубежі XVIII – XIX ст. Європу захлеснула сама справжня «кельтоманія». Цей сплеск кельтоманії був визваний публікацією знаменитих «Поем Оссіана» Дж. Макферсона – твору, що заволодів розумами читачів спочатку в Британії, а за тим і во всій Європі, також В. Шекспір захоплювався міфологією кельтів.

Італійський композитор та вико-

навець гітарист-віртуоз XVIII ст. Мауро Джуліані теж звертав свою увагу до кельтського мелосу – ор. 108 «Попурі на теми старовинних італійських пісень», ор. 125 «6-ть ірландських народних пісень», варіації на тему народного танцю-пісні «Фолія» (іберійського походження, кельто-ібери). Також до «Фолії» звертався іспанський гітарист Фернандо Сор, сучасник Джуліані (зацікавленість композиторів до цієї теми, спостерігаємо ще з епохи Ренесансу).

Аналізуючи музику Михайла Вербицького на слова Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна», котру він написав на гітарі як супровід до пісні, звернемо увагу на мелодійну лінію першої фрази, та порівняємо з «Ода до радості» Бетховена (з 9-ої симфонії). Мелодії дуже схожі. До речі «Оду до радості» на вірші Ф. Шиллера, Бетховен присвятив королю Пруссії Вільгельму III (за боротьбу з Наполеоном), а з 1993 року вона стає офіційним гімном Європейського Союзу. Обидві теми співзвучні з англійською (кельтскою) мелодією «Greensleeves» (у перекладі «Зелені рукава»), створену невідомим автором у XVI ст. (з деяких джерел вона народна та має вплив італійського стилю, котрий прийшов з часів Єлизавети I).

Група визнаних міжнародних учених і експертів у галузі генетики під керівництвом Пітера Форстера (Великобританія) у 2012 році, з використанням новітніх технологій, провели масштабне генетичне дослідження ДНК жителів України. За результатами у 53% українців виявили концентрацію гаплогрупи хромосом, яку вчені ідентифікують як успадковану від аріїв (цей ген є і в інших народів Європи).

Вище згадані етнічно-генетичні та геологічно-історичні дослідження науковців, вказують на асиміляцію кельтських племен з європейськими та древльо-слов'янськими етносами. І це виводить на гіпотезу щодо спорідненості кельтської культури давньої Європи з розвитком українського музичного мистецтва через генетично-фолковий аспект мелосу.

Список використаних джерел:

1. Казакевич Г. Кельти на землях України: археологічна, мовна та культурна спадщина. Київ : КНУ імені Т. Шевченко, 2010. 304 с.

2. Шелухін С. Звідкіля походить Русь. Теорія кельтського походження Київської Русі. Прага, 1929. 124 с.

3. Ялоза А. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва: дис. … док. філ.: 17.00.03 / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023.

УДК 373.3.016:78]:37.015.3:005.32]-043.86](06)

FENG ZIYUAN,
Master's degree student
of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts,
Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University
Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor Vladyslav HUSAK
Uman, Ukraine

© FENG Ziyuan, 2024

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF DEVELOPING MOTIVATION TO LEARN OF PRIMARY SCHOOL PUPILS BY MEANS OF MUSICAL ART

The article highlights the methodological foundations of developing motivation to learn for primary school students by means of musical art, suggests methods of stimulating and motivating educational and cognitive activity, outlines key guidelines and actions for forming educational motivation. It is proved that the use of methods and techniques for activating pupils' creative abilities contributes to the development of their motivation to learn. It has been found that the formation of motivation to learn music and to communicate is impossible without creating an atmosphere of enthusiasm, optimism and faith in children's musical abilities and creative capabilities in the classroom.

Key words: motivation, school, pupil, music, lesson, learning, method, technology, activity, music teacher.

Modern school education is focused on humanistic ideas and the formation of a personality with high moral and spiritual qualities, capable of creative expression and self-realisation. Undoubtedly, in today's conditions, without art as a tuning fork of human civilisation, a carrier of meaning and definitions of beauty, it is impossible to realise the global goal of personally oriented education of the cultural kind, which is associated with the formation of a cultural person. A significant role here is played by artistic and aesthetic education of students at school, which is aimed at studying a holistic artistic picture of the world through various types of art.

Motivation in pedagogy has always been and is one of the most important components of learning, the foundation for the comprehensive development of the individual. The stimulating and motivational component of the learning process is the continuation of targeted explanation, in-depth motivation, measures to stimulate cognitive interest, a sense of

duty and responsibility in students [3, p. 96]. According to S. Martynenko, it involves the need to solve educational, upbringing and developmental tasks, to develop cognitive activity. According to V. Lozova and H. Troiko, an important stimulating and motivational stage in the teacher's work is aimed at forming a positive attitude of students to their educational and cognitive activities.

In the conditions of modern school, the problem of forming the motivation of primary school students to study and artistic activity in particular is quite relevant. After all, according to V. Zhludko, the leading characteristic of an artistically gifted child is motivation, interest in artistic activity, and the motivational component plays the role of a kind of centre that organises artistic and creative abilities into a single structure on the basis of personal self-movement [1]. For one student, the process of learning music is important and significant. He or she is motivated to learn music (although the motives may be different: self-actualisation, motivation for high achievement, goal orientation, avoidance of failures and defeats). For another student, music is a heavy burden that he is forced to carry. He does not hide his boredom, yawns and just waits for the end of the lesson. Every teacher faces a similar situation. Motivation of modern schoolchildren is one of the most difficult pedagogical problems. It plays an important role in the organisation of the modern educational process. The ability to motivate students is a key skill of a teacher.

There are many ways to encourage students to learn music. One of the most powerful motives is interest. It should be borne in mind that «interest» (according to I. Herbert) is synonymous with learning motivation. If we consider all learning as a chain: «I want to – I can – I do it with interest – personally – meaningful to everyone» (I. Yakimanska), we see that interest is at the centre of this structure. So how do we form it in a child? Through independence and activity, through search activities in class and at home, creating problem situations, using a variety of teaching methods, novelty of educational material, emotional colouring of the lesson, etc.

A music lesson as an art lesson should bring students the joy of creative expression and the joy of learning new things. The following methods of stimulating and motivating learning and cognitive activity are aimed at this:

– brainstorming (search for ideas, ways to solve a creative task);

– the method of thinking about music;

– the method of running ahead and returning to the past;

– method of musical generalisations;

– method of emotional drama;

– method of problematic presentation of material;

– method of intonation;

– method of modelling the artistic process;

– method of intonation and style analysis;

– method of improvisation;

– method of creative tasks.

There are various ways to activate positive motivation in music lessons. Creating motivation to learn music and to communicate is impossible without creating an atmosphere of enthusiasm, optimism and belief in children's musical abilities and creative possibilities in the classroom. It is

necessary to foster a sense of optimism in children, which is a consequence of realistic thinking. To do this, the music teacher should be a living example of an optimistic personality to students and colleagues.

It is extremely important and necessary to set realistic goals and challenges for children, and to model the learning process required to achieve these goals. This provides the necessary reference points to predict a successful outcome. It is necessary to pay attention to the perseverance and effort spent by children to complete a task, rather than the final result in itself. It is necessary to instil in the child that success is built on failure. It is important to teach children to value not only their own, but also corporate achievements.

The use of new information technologies in teaching music is one of the most important aspects of improving and optimising the educational process, enriching the arsenal of methodological tools and techniques that allow you to diversify the forms of work and make the lesson interesting and memorable for students. A modern teacher should effectively use information and communication technologies in the educational process. Some technologies are used by almost all music teachers.

Extracurricular activities help to overcome difficulties in learning and self-affirmation of students, as they enable them to discover their potential and abilities. Extracurricular activities increase the space in which students can develop their creative and cognitive activity, realise their best personal qualities, i.e. demonstrate those abilities that often go unused in the classroom. All of this creates a favourable atmosphere for success, which in turn has a positive impact on learning.

Children's art competitions are an effective mechanism for developing students' creative abilities. They contribute to the development of children's artistic creativity, raise the level of artistic and aesthetic education of schoolchildren, and enable students to demonstrate their creative results. Participation in competitions inspires positive motivation in students. They develop an active life position, increase their interest in studying the subject, and develop artistic and creative thinking. They learn how to present the results of their work and receive a critical assessment. Participation and victories in competitions leave an unforgettable impression and provide an incentive for further improvement. Children like it when they see the results of their work and consider their successes to be meaningful to them.

Play is the strongest motivating factor that satisfies the need of younger students for novelty of the material being studied and variety of exercises. Play, in particular, role-playing, provides ample opportunities to intensify the learning process. Role play is a methodological technique that belongs to the group of active learning methods. It motivates speech activity, as pupils find themselves in a situation where the need to say something, ask, find out, prove, share something with the interlocutor is actualised. Students are convinced that music can be used as a means of communication. The game activates children's desire for contact with each other and the teacher, creates conditions of equality in the speech partnership, and breaks down the barrier between teacher and student. The game enables timid, insecure pupils to speak and thus overcome the barrier of uncertainty. In a role-playing game, everyone gets a role

and has to be an active partner.

Modern psychological and pedagogical science identifies the following key guidelines and actions for the formation of learning motivation:

– working together with children to understand and accept the purpose of future activities and setting learning objectives;

– creating a friendly atmosphere, mutual understanding and cooperation in the classroom;

– creating a situation of success;

– use of group and individual forms of organising learning activities;

– non-standard forms of lesson delivery;

– a flexible system of encouragement and reprimand;

– use of information technologies;

– application of game technologies.

The formation of positive motivation of primary school students in music lessons takes place through various types of musical activities, namely: listening to music (conscious perception of it); choral, ensemble, solo singing; musical and rhythmic movements, plastic intonation, conducting; improvisation (speech, vocal, rhythmic); playing elementary musical instruments; staging songs; musical games.

The use of methods and techniques for activating students' creative manifestations (abilities) contributes to the development of their motivation to learn. Among them are the following: writing a mini-essay, reflections on music; presenting reports, abstracts; describing an artistic image after listening to music, coming up with a title for a piece of music; writing tests, crosswords about the composer's work; «drawing music» – depicting a musical image, visuals for songs; making puzzles to test knowledge of music notation; conducting a musical quiz on the studied musical works and music-didactic games, staging songs, their theatricalisation; composing instrumental accompaniment to songs on children's musical instruments; «interesting music» – tasks that promote the development of creative imagination (poems, fairy tales, games); rhythmic plasticity (to come up with movements that correspond to the nature of the music, the main character); mysterious creativity (guess, compose); project activities.

In the process of moving towards the goal, as S. Lipska emphasises, it is important to record all intermediate results so that the student understands what he or she already knows and what needs to be done, what to learn. In addition, the main task of the teacher should be to preserve the learning outcomes achieved earlier, so it is appropriate to develop tasks to support and consolidate the acquired skills. It is important to provide children with freedom of choice, the opportunity to show their initiative as much as possible, as well as to teach them to analyse their activities, compare the results of their work with their previous successes [2, p. 53].

A creative, inquisitive music teacher who is constantly in search of new and interesting things, finding ways to children's hearts and souls. And a lot of what is now presented as a guide to action has always been the norm for a teacher, because pedagogy and creativity go hand in hand, because children are a very delicate substance: you can light up or extinguish the fire in their eyes.

References:

1. Motivation of artistic and creative activity of junior schoolchildren *Theoretical and methodological problems of preparing students for aesthetic education of primary school students.* Issue 7. Chernihiv: CHDPU, 2010. P. 36–39.
2. Lipska Svitlana. Motivation for Music Education of Art School Students in the Context of Today's Challenges *Theory and Practice of Art Education in the Civilisational Challenges of Today*: Proceedings of the VII International Scientific and Practical Conference: Collection of Ivan Franko State Pedagogical University, V. Hnatiuk TNPU, Jan Kochanowski University (Poland) and others; edited by Z. Hnativ, T. Medvid. Drohobych : Ivan Franko State Pedagogical University, 2023. P. 348–354.
3. Maksymiuk S. P. Pedagogy: Study guide. Kyiv: Condor, 2005. 667 p.

УДК 378.018.8:373.5.011.3-051:78]:[004.9:316.77-027](06)

LIN FAN,
Master's degree student
of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts,
Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University
Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor Petro VOLOSHYN
Uman, Ukraine

© LIN Fan, 2024

THE USE OF INFORMATION AND COMMUNICATION TECHNOLOGIES IN THE PROFESSIONAL TRAINING OF MUSIC TEACHERS

The use of information and communication technologies (ICT) in the professional training of music teachers is highly relevant in the context of the demands of the New Ukrainian School. This research examines methods that contribute to the development of professional competence in future music education teachers through the use of ICT. It particularly focuses on the role of digital technologies in enhancing the quality of the educational process, fostering digital competence, and stimulating students' creative activity. A key aspect is the integration of advanced multimedia technologies, which allow future music teachers to develop their professional skills and showcase their creative achievements through digital platforms.

Key words: professional competence, information and communication technologies, music education, teacher training, digital competence, multimedia technologies, self-presentation.

The demands of the New Ukrainian School require a significant revision of the tasks of higher professional pedagogical education. One of the most important is the formation of a new type of teacher who possesses high scientific and methodological potential.

In the field of art education, certain issues regarding the formation of professional competence of future specialists in art education were considered in the works of A. Bolgarsky, O. Gorbenko, O. Grebenyuk, S. Grozan, Yu. Kalinina, L. Labintseva, O. Lyashenko, O. Kuznetsova, M. Mikhaskova, L. Pastushenko, O. Shcholokova, and many others. Educators studied such problems as: the formation of professional and pedagogical competence of music teachers; involving students of art-pedagogical universities in the process of artistic self-education as a condition for the development of their professional competence; formation of self-development competence of future specialists in the field of art education; formation of professional competence of future music teachers in the process of performing activities, etc.

A review of the latest foreign works, which highlight the probable ways of implementing ICT in the field of musical art, as well as in the system of training future specialists in this field, indicates that the stated problem is more resonant abroad than in Ukraine.

From the standpoint of the functional approach, professional competence is characterized as the performance of activities at a high professional level, which is due to the presence of thorough professional knowledge in the individual and their skillful use in practice. The above gives grounds to consider the professional competence of a future teacher of musical art as an integrative quality, which is a characteristic of acquired professional knowledge, skills, abilities, and personal qualities formed during professional training within the art-pedagogical university for quality performance of professional activities.

The specifics of training future specialists in the field of art education have been studied by many educators in the field of art education, including: O. Andreyko, I. Grinchuk, N. Guziy, A. Kozyr, O. Otych, G. Padalka, O. Rostovsky, O. Rudnitska, N. Segeda, O. Khizhna, O. Khlebnikova, N. Tsyulyupa and others. In the scientific research of these researchers, it is noted that art-pedagogical training is a complex process aimed at acquiring a complex of professional competencies by higher education students. In the context of our study, we define key professional competencies as those used in all types of professional activities of a music teacher. This is the complex of knowledge, skills, abilities, qualities, and practical experience that a higher education student should master during the formation of professional competence for quality performance of future professional activities.

ICT can be considered as new ways of transmitting knowledge that correspond to the new content of higher art education. These technologies not only significantly increase the effectiveness of mastering artistic and educational material by future specialists, stimulate interest in professional activities, allow innovative forms of presenting artistic-educational and performance-creative tasks to students, help to solve them in a non-standard and creative way, but also contribute to the formation of digital competence.

The modern change in the educational paradigm has led to the fact that the professional activity of a music teacher becomes more multifaceted, in particular, new functions appear in it, as electronic learning tools software and methodological support (information carriers, learning activity tools) that promote modern and effective mastering of educational material by students - begin to actively integrate into the process of musical education of the new generation. Therefore, today, the art-pedagogical university faces a new task of optimizing the relationship between professional and digital competencies of future music teachers.

Creating multimedia self-presentations and digital portfolios, as well as their use in the educational process, will allow learning to become more flexible, increase motivation and interest of higher education students in studying professional disciplines, and will also contribute to the formation of information and communication competence. Involving future music teachers in the independent creation of multimedia self-presentations will encourage them to diagnose and present their professional and creative potentials in the professional field. Such self-presentations are a combination of text, graphics, video and sound, and therefore will allow future specialists to maximally reveal their artistic-educational and creative possibilities, emotionality, demonstrate professional literacy and erudition, and model their own professional image.

The formation of professional competence of a future music teacher is a purposeful, continuous, and gradual process of their personal progressive transformation and improvement in accordance with the requirements of professional music-pedagogical activity.

References:

1. Gavrylova L., Fedoryshyn V. «The problem of forming professional competence of future music teachers by means of computer technologies in the theory of domestic art education», Professionalism of the teacher: theoretical and methodological aspects: collection of scientific works, Issue 5, Part 1, SHEI. Donbas State Pedagogical University, Slovyansk, 2017, pp. 213–225.

2. Pashchenko I. «Computer technologies in the system of training future teachers of musical art», Bulletin of Cherkasy University, No. 3, pp. 100–104, 2017.

3. Filippenko N. «Information and communication technologies of teaching musical art: the experience of Poland», Comparative-pedagogical studies, No. 2, pp. 22–27, 2012.

УДК 378.018.8:373.5.011.3-051:78]:331.54-047.22](06)

LIU JINGJING,
Master's degree student
of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts,
Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University
Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor Petro VOLOSHYN
Uman, Ukraine

© LIU Jingjing, 2024

THE ESSENCE AND STRUCTURE OF PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE MUSIC TEACHERS

The concept of professional competence in the training of future music teachers is multifaceted and involves a combination of knowledge, skills, abilities, and personal qualities. This study explores the essence and structure of professional competence, emphasizing its importance for future music educators. Drawing on various definitions and approaches from modern educational research, the document discusses how motivational, cognitive, and practical components contribute to the development of professional competence. The role of value orientations and the integration of national and cultural traditions are highlighted as crucial in shaping effective and self-motivated educators.

Key words: professional competence, music education, teacher training, motivational orientations, value orientations, national artistic heritage, educational process, self-development.

Modern scientists and innovative educators have created numerous original concepts and studies that offer their own vision of the problem of forming professionally competent teachers. Analysis of scientific research allows us to note that the interpretation of professional competence of a music teacher in domestic pedagogical theory is mainly based on the general pedagogical interpretation of this phenomenon and is specified by the tasks of music education activities. We observe different definitions of the studied concept: from more narrow, specialized definitions reduced only to the possession of specific musical performance skills (such as professional competence as accompanist (T. Karpenko), vocal-choral (A. Rastrygina), orchestral-methodical (T. Plyachenko), a complex of musical-didactic knowledge and skills (L. Afonchenko), etc.) to broader ones that cover various aspects of professional training of future music teachers (L. Aristova, O. Gorbenko, V. Lozovetska, L. Masol, M. Mikhaskova, L. Pastushenko, I. Poluboyarina, R. Savchenko, S. Svitailo, O. Shcholokova, and others). However,

most authors interpret this concept as a systemic, integrative phenomenon, a synthesis of knowledge, skills and abilities (including musical-didactic ones), personal characteristics and experience that allows a person to creatively use their potential in the process of professional activity and is the basis for continuous self-development throughout life.

Taking into account the views of leading scientists conducting scientific and methodological research in the field of professional art education, we interpret the professional competence of a music teacher as a system of professional and personal characteristics based on a complex of theoretical knowledge, practical skills, experience in the psychological-pedagogical field as well as in the field of art, personal value orientations, and is an indicator of the ability for creative innovative pedagogical activity on integrative and ethno-cultural foundations. The component structure of the studied concept is determined by the peculiarities and specifics of the professional activity of a music teacher and represents a multi-level reality, the structure of which is formed by goal-motivational, personal, cognitive, activity-based, and evaluative-generalizing components.

The main task of professional training of a future music teacher is the formation of their professional competence, which will contribute to qualification, competitiveness in the labor market, the presence of an appropriate professional level, readiness for constant professional growth, social and professional mobility of the future specialist. In order to teach and educate someone (schoolchildren, students, etc.), to carry out practical music-pedagogical activities, the teacher must possess certain personal characteristics necessary in the work of a teacher. First of all, we highlight such characteristics as professionally significant personal qualities, communicative abilities, and value-motivational beliefs, which imply understanding the need for professional development, clear awareness of professional purpose, understanding one's place in the educational space, and having a goal for one's own activities. It is due to the formation of clear value orientations and conscious motivation for educational activities that the future music teacher will strive for effective assimilation of theoretical knowledge, formation of a system of practical skills and abilities, which will contribute to the formation of their professional competence and will become the foundation for their further professional activities.

Value-motivational orientations of higher education students - future music teachers are of fundamental importance in the formation of their professional competence, as they contribute to the conscious assimilation of knowledge and skills by students in the process of professional training. Analysis of scientific research in the field of motivation shows that authors define motives as an internal desire of an individual for one or another type of activity - cognitive, cultural, social, economic (E. Ilyin, V. Sharikov). The motivational sphere of personality represents a set of stable, dynamically changing motives. Teachers of higher education institutions should understand the peculiarities of the entire motivational sphere of students future music teachers and take into account that the motivational system of future specialists

correlates with the system of their personal ideals and values. Special attention should be paid to the cognitive and professional motives of students, which influence the formation of a holistic motivational sphere of the specialist's personality.

The system-forming factor, that is, the driving force, the cause that determines the nature of manifestation and formation of motivation, is the value orientations of the personality. Professional-pedagogical orientation is expressed in the value attitude towards the pedagogical profession, stable interest, and the need to engage in it. A value attitude towards the future profession allows for prospective planning of the content of professional activity and one's development in it. A number of sources highlight the following values of pedagogical activity of a modern teacher: values recognized in society or the immediate social environment (social significance of the teacher's work, prestige of their professional activity, recognition by relatives, friends, acquaintances, etc.) [1]; values associated with satisfying the need for communication (constant work with children, children's love and affection, opportunities to communicate with interesting people, parents, colleagues, exchange of spiritual values, etc.) [3]; values associated with self-improvement (opportunity to develop creative abilities, involvement in spiritual culture, engaging in favorite activities, subjects, opportunity to constantly replenish one's knowledge, etc.); values associated with self-expression (creative nature of the teacher's work, correspondence of pedagogical activity to the interests and abilities of the individual, etc.); values associated with pragmatic requests (opportunities for self-affirmation, interpersonal communication, professional growth, career advancement, etc.)

As the analysis of scientific and pedagogical research shows, most modern scientists, substantiating the formation of professional competence of future music teachers, practically leave out of attention the current trend of introducing national and regional artistic traditions into the process of professional training of students. In our opinion, it is the involvement of students in national artistic heritage that contributes to the formation of national consciousness of students, strengthening the impact on their patriotic education, which, undoubtedly, a modern music teacher should instill in schoolchildren through art in the process of their own musical-pedagogical activity.

References:

1. Bodnaruk I. M. Methodical preparation of the future music teacher in the system of university education. Scientific Bulletin of Chernivtsi University (series «Pedagogy and Psychology»): Collection of scientific works. Issue 99. Chernivtsi: Ruta. pp. 23–26. 2000.

2. Maslak L. P. Results of formation of professional foreign language competence of future officers. Collection of works of the State Border Guard Service of Ukraine. Khmelnytskyi: NADPSU. Part II. No. 45. pp. 93–97. 2008.

3. Masol, L. M. Aestheticization of the educational process in secondary school. Theoretical and methodological problems of education of children and student youth. Kirovograd. issue 14. book I. pp. 240–251. 2010.

УДК 373/.5.016:78(510):[37.017:7](045)

LIU JUN,
Master's degree student
of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts,
Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University
Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor Dmytro BALDYNIUK
Uman, Ukraine

© LIU Jun, 2024

EDUCATING PEOPLE WITH BEAUTY – A BRIEF DISCUSSION ON THE CURRENT STATUS OF MUSIC TEACHING METHODS IN CHINESE MIDDLE SCHOOLS

With the gradual deepening of the teaching methods of music in China, the teaching pattern and teaching methods of music class in primary and secondary schools in China are constantly enriched. The teaching method named by the three music educators of Orrf, Kodaly, and Dalkloz has been widely used and spread by scholars and people from all over the world. School education is the developmental carrier of music education. Students' ability to respond in music embodies the intelligent of the physiological and psychological needs, the original nature music, posture rhythm, singing games, solfeggio are integral parts of the three teaching methods, students' hearing, motion perception, visual produce such cognition, learning, analysis, comprehension, memory, personality cultivation .The scientific nature, rationality of the spreadig and promotion of the three teaching methods have been accepted by school education in our country, the folk organization. Social training from all walks of life, forming a blossoming situation.

Keywords: foreign music teaching method; Music education; Junior high school.

In the past decade, the Central Conservatory of Music, the highest teaching and research institution of music education in China, has vigorously promoted a new system of Chinese quality-oriented school music education that is different from the traditional primary and secondary school music education model. The core idea of the new system is to adhere to the aesthetic education policy of «education-oriented», comprehensively improve students' comprehensive music literacy, highlight the musical characteristics of music education «touching people with emotion» and «moving people with beauty», take into account the balance of perceptual education, emotional education and aesthetic education in music education, adhere to emotional experience as the main line, perceptual cognition as the basis, and music aesthetics as the guide in the process of music teaching, highlighting the function

and value of general music education in educating people in an all-round way.

The new system absorbs the three major international music education systems

Dalcroze Music Education System in Switzerland.

The Dalcroze system is a music education system created by Swiss music educator Dalcroze. Dalcroze believed that music is the art of rhythm and music cannot be separated from rhythm. Music rhythm is closely linked to human body rhythm. Through their own movements, people transform music rhythm into body rhythm and feel it as emotional rhythm. Human body rhythm can also transform inner emotions into music rhythm. Dalcroze believed that the human body itself is a musical instrument. It is not enough to train ears, voices and fingers in music teaching. It is also necessary to train people's posture, posture and body movements to reflect the sense of music. Body rhythm can easily lead students into the emotions of the music and transform the emotions of the music into perceptible, audible and visible movements, rhythms and sounds to arouse the instinct of experience. Cultivate the sense of rhythm, harmony and image necessary for music learning.

The main features of Dalcroze's music education system are:

- expressing emotions through rhythm;
- human body rhythm is the physical manifestation of music;
- body rhythm can more intuitively inspire children to enter into the emotions of music.

The Orff music education system starts from the origin of music, opposes «music-based», and proposes the music education concept of «appealing to sensibility and people-oriented». Orff pointed out that expressing thoughts and emotions is the instinct of human nature, and naturally expresses the original ability of human beings through comprehensive forms such as language, singing, dancing, and playing. Orff believes that the primary task of music education is to develop and enhance this instinctive expressiveness. Instinctive music activities are in line with human nature, can get different degrees of satisfaction and promote improvisational creativity, which is the best psychological state for students to learn music skills and exert their musical abilities. The teaching characteristics of the Orff system are the close combination of music, language, and action, and emphasize comprehensiveness, improvisation, and participation in the teaching process. The Orff instruments used in this system expand the scope of music practice activities, give play to the improvisational imagination and creativity of oneself or the group, thereby arousing children's great interest in making music, so that children can fully enjoy music and achieve the effect of pleasing the body and mind and learning art.

The main features of the Orff music education system are: (1) developing and enhancing people's instinct for expression; (2) rhythmic singing that combines music, language and movement, which is the core feature of Orff; (3) Orff instruments that are simple and easy to play and full of childlike fun are deeply loved by children.

The Kodály music education system was initially formed in the 1920-s. Like the Orff music education system, it has a long history and a global influence. The Kodály system opposes passive listening to music, but takes the active practice path of

«everything through singing» to raise the school music education based on singing to a new height. After the 1950s, Hungary's music education reached the most advanced level in the world and became a model for music education circles around the world.

The characteristics of the Kodály music education system are: Everything through singing, singing first [1]; The folk songs of the nation are the main singing learning content [2]; The use of tonic sol-fa and Curwen gestures [3].

Analysis of the current status of the application of foreign music teaching methods in middle school music teaching.

Through observation and analysis of middle school music classes, interviews with teachers and survey data, it is concluded that the school has just started to use this part of the teaching method, and the cognition and grasp of the relevant system needs to be deepened. In the process of applying foreign music teaching methods for teaching, most teachers did not closely combine these methods with the music in the textbooks. For example, when teaching the song «Auld Lang Syne», the teacher used the Kerwin gesture to teach students to sing the natural major scale in order to improve the students' pitch level. However, after singing the scale in class, the teacher did not add the music score of the song «Auld Lang Syne» to the Kerwin gesture and teach the students to sing it again, resulting in the students' pitch not being substantially assisted and improved while singing. In this way, the Kerwin gesture did not play a very important role in the actual operation process and did not have a particularly positive impact on the teaching effect. For another example, when teaching the lesson «The Vltava», the teacher led the students to draw the graphic scores used in the Orff music teaching method by hand following the music, allowing the students to truly experience the beauty of the music in an immersive way. However, during the class, the teacher only taught the students to use the graphic scores in this Czech work, without selecting some Chinese music works that eulogize the motherland to intersperse in the class for students to make analogies. Therefore, I believe that if teachers can try to select local, national, and ethnic music as materials when using foreign music teaching methods, it will be more conducive to our middle school students to better learn our traditional music [9].

The coverage of teachers who have systematically received foreign music teaching method training is not wide

Through the survey, it is known that the number of some middle school music teachers who have systematically received foreign music teaching method training is relatively small, only 5-6 among young teachers, and the rest of the music teachers who have knowledge of foreign music teaching methods and use foreign music teaching methods in the classroom basically obtain some relevant information through self-study of relevant books and materials and watching relevant lesson videos. It can be seen that the coverage of teachers who have systematically received foreign music teaching method training in these schools is not wide, which is also one of the important reasons why the actual situation in the process of using foreign music teaching methods in the classroom is not consistent with the expected teaching effect [5].

Based on the concept of foreign music teaching methods, the criterion for

determining excellent music teachers is not only musicians, but also excellent teachers. As a musician, I should have stronger sensory ability, musical ability, etc. As an excellent teacher, you should make students like your morality, trust the knowledge you impart, and be more interested in your teaching knowledge. You should guide the future of students [7]. As an excellent music teacher, you should not only be an excellent musician, but also an excellent teacher. From this perspective, when training teachers, in addition to strengthening the training of teachers' basic skills, they should also continuously enhance their own musical literacy.

The previous traditional music culture cannot be changed, but classroom teaching is gradually changing. Teachers must continue to work hard to organize and refine teaching methods that are more suitable for regional cultural prosperity and the physical and mental development needs of middle school students. Therefore, in the teaching process, teachers select the most suitable method for classroom teaching among the three teaching methods for the designated knowledge unit based on existing cases. For example, beat interpretation and rhythmic music are combined to guide students to gain knowledge and enjoy more fun, and then return to the textbooks to obtain the most ideal learning effect with the help of students' own abilities.

There are many different teaching methods in the three major music teaching systems abroad. In each music class, a variety of teaching methods can be used. Music teachers need to expand their horizons and teaching ideas as much as possible, and not just stick to one teaching method [4].

For example, when teaching the Chinese Xinjiang Uyghur folk song «Youth Dance», teachers can use the «momentum» teaching in the Orff music education system and the body rhythm teaching advocated in the Dalcroze system at the same time. In the introduction of teaching implementation, first create a set of 6 to 8 bars of «momentum» movements combining clapping, stomping, and shaking your head left and right according to the rhythm characteristics of «Youth Dance» and the characteristic movements of Xinjiang Uyghur folk dances. In this way, at the beginning of the course, students can be quickly brought into a teaching atmosphere full of national characteristics, and at the same time, they can also bring students a real and three-dimensional music experience. With the entry of the main part of the course, in the singing teaching link, teachers can use the Curwen gesture to lead students to sing the music score together, help correct students' pitch, and continuously deepen students' concept of the pitch of this song. Before adding the lyrics, you can also use the «rhythm reading method» to read the lyrics with the rhythm, so that students can quickly match the lyrics with the rhythm, and can appreciate the rhythm and rhyme of the dance music. In the teaching implementation and expansion phase, teachers can use percussion instruments to group students according to the type of instrument, and different musical phrases can be played with different instruments. Teachers can lead students to improvise music, so as to achieve the purpose of diverging students' innovative thinking and enriching students' emotional experience [8].

When the three major international mainstream music teaching methods enter

the music classroom of Chinese middle school students, teachers' teaching concepts should be judged according to the situation, and local language and folk customs must be implanted, and it is forbidden to copy and paste, so as to promote the healthy development of students' body and mind and make their personality more sound.

The «original» music advocated by Orff is consistent with the traditional music culture of our country; the Orff education system based on local music plays an important role in promoting the development of national music; the scientific Orff education system can effectively promote the reform of music education in my country; the low-tech Orff education system meets the standards of music education in a few regions of my country. With the continuous deepening of applying Orff and other advanced foreign music teaching methods to Chinese middle school music teaching, our teachers should not only choose and use these foreign music teaching methods according to local conditions, but also root these teaching methods in our local music teaching. When selecting teaching materials, we must first start from traditional national music and do a good job of close integration with local music.

An excellent music teacher should not only master the basic music teaching theory knowledge, basic music theory knowledge, basic teaching skills, professional skills and other necessary abilities of teachers, but also have a rigorous teaching attitude, noble moral qualities, solid cultural foundation and innovative and creative spirit. The important guarantee of learning from advanced music education concepts and teaching methods abroad also depends on this.

Dalcroze, a famous music educator, proposed that teachers should be sound people, whether psychologically, physiologically, or even artistically. Only in this way can the educated live a normal and real life. Teachers with a sound knowledge system can fully demonstrate the effect of music courses. At the moment when my country is promoting the fair development of education in an all-round way, there should be more comprehensive opportunities for them to participate in expert teaching, special training and other related activities, gradually improve their professional quality in the process of registration and induction, timely innovate and create teaching methods that adapt to the current teaching style, take root in the local area, cultivate both inside and outside, and maintain long-term vitality [6].

Teachers should combine their own strengths to overcome their weaknesses, actively demonstrate creativity, and should not limit themselves to their own musical talents. They should update our teaching methods based on the characteristics of foreign music teaching methods to make music classroom teaching more substantial and effective.

This paper summarizes the relevant literature on foreign music teaching methods, extracts their core ideas, selects Chinese middle school students as the research subjects, and conducts research and analysis on the basic situation of schools, the relevant status of teaching and the learning status of middle school students. The purpose of the key content is to use these teaching situations as a starting point to analyze the status of the application of foreign music teaching methods in these music teaching processes,

hoping to formulate corresponding strategies through the exploration of problems in this process, so as to make middle school music education more sound.

References:

1. Qi Yu. Application of Orff Music Teaching Method in Children's Piano Teaching [J]. «Drama House», 2016, No. 06 (Part 1)

2. Wu Ben. Practical Analysis of Orff Music Education System in Junior Middle School Music Singing Teaching [J]. «Basic Education», 2016.

3. Chen Wei. Main Characteristics of Dalcroze, Kodaly and Orff Music Education System - Thoughts and Suggestions on Learning and Learning from Foreign Music Teaching Methods (Part 1) [J]. Musical Instrument School.

4. Chen Wei. Main Characteristics of Dalcroze, Kodaly and Orff Music Education System - Thoughts and Suggestions on Learning and Learning from Foreign Music Teaching Methods (Part 2) [J]. Musical Instrument School.

5. Rao Wenyue. Reference and Inspiration from Foreign Music Teaching System [J]. Educational Research, 2016.

6. Lv Qiwei. Inspiration of Foreign Music Education Thoughts on my country's Music Education [J]. Journal of Shandong University of Technology (Social Science Edition), 2005-3.

7. Qin Dexiang. On the Orff system and the Kodaly system [J]. People's Music, Issue 4, 1990.

8. Yang Limei. «Music should belong to everyone» - In Memory of the 30th Anniversary of the Death of Kodaly Zoltan [J]. Chinese Music Education, Issue 4, 1997.

9. Lai Dafu. The Enlightenment of Kodaly's Teaching Method on Chinese Music Education Practice [J]. Chinese Music Education, Issue 9, 2008.

УДК 373.3.016:78]:159.937-043.86](06)

WANG XIQIAN,
Master's degree student
of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts,
Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University
Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor Vladyslav HUSAK
м. Uman, Ukraine

© WANG Xiqian, 2024

METHODOLOGICAL PRINCIPLES OF FORMATION OF MUSICAL PERCEPTION OF JUNIOR SCHOOLCHILDREN AT MUSIC LESSONS

The article highlights the methodological foundations of forming the musical perception of junior schoolchildren at music lessons, suggests methods, techniques and pedagogical technologies for its development. It is proved that this problem is one of the most important in modern general music education. It has been found that music perception in pedagogical science is understood as an aesthetic comprehension of the musical phenomenon in the unity of its content and form. The scheme of children's acquaintance with musical works in the form of a phased sonata allegro is presented.

Keywords: music, perception, musical perception, listening to music, primary school students, cognition, method, technique, technology, scheme.

Music is the result of human activity, it contains not only what is outside the human being, but also personal changes in the physical and spiritual face, or contributes to the formation of a whole world of human life that is born with a person, grows, becomes richer, more meaningful, and influences his or her character, actions and appearance. This kind of art, especially for a child, is a door to a new reality, a way into the unknown. Music is one of the most powerful means of education, giving an aesthetic colour to the entire spiritual life of a person. However, the ability to listen and hear music is not an innate quality [5, p. 234].

The process of musical education of primary school students is complex and involves solving a number of tasks, among which the development of musical perception of younger students takes a prominent place. This problem is one of the most important in modern general music education. Musical perception is the main type of musical activity, as it precedes all others. In pedagogical science, music perception is understood as

the aesthetic comprehension of a musical phenomenon in the unity of its content and form. According to E. Pecherska, this is, first of all, the comprehension of the artistic images of a musical work and the emotions and feelings expressed in it. Along with the term «perception of music», the phrase «listening to music» is used in two meanings: as a synonym for music perception and as a component of a music lesson. Perception and listening to music are not the same thing, but in the methodology of music education both concepts are used as identical [3, p. 5].

For primary school students, the flow of music is complicated by the fact that the mere fact of perception is not enough for full aesthetic perception. In order for children to comprehend the figurative content, they need to be prepared to understand music. This is because younger pupils are characterised by a kind of selectivity, when they reject unusual and difficult to comprehend musical images, ignore deep insight into the meaning of a work, and develop a superficial attitude to music.

As practice shows, it is impossible to achieve positive musical and educational results if a child does not have the skills of active musical perception, without which no activity can take place. The ability to perceive and experience music is not innate, but this ability is inherent in every human being, because it is inherent in the nature of hearing, emotionality, intelligence, ability to move, etc. These and other components of the anatomical and physiological system of the body manifest themselves individually and require pedagogical intervention and development. This shows that music perception is cognition by its very nature. Therefore, S. Horbenko refers to the process of perception as a musical and cognitive activity [2, p. 85–86].

The cognitive and creative capabilities of younger students develop in the process of «live» communication with music and its purposeful analysis. Only their own listening activity is the key to deep feelings, aesthetic pleasure and high artistic tastes. «Real, experienced and thoughtful perception is the basis of all forms of involvement in music, because it activates the inner, spiritual world of students, their feelings and thoughts, – wrote D. Kabalevsky. It is useless to talk about any influence of music on the spiritual world of children and teenagers if they have not learned to feel music as a meaningful art that carries human feelings and thoughts, life ideas and images».

The main task of listening to and analysing music is to form the listening musical culture of junior schoolchildren, because, according to V. Sukhomlynskyi, the ability to listen and understand music is one of the elementary signs of culture, without which it is impossible to imagine a full-fledged education. This musical activity is cognitive in its content and contributes to the comprehensive acquisition of knowledge about the intonational and figurative nature of music, its genre and style diversity, the work of composers, performers and much more, which in its totality reveals to primary school students the diversity and richness of musical art.

A well-known scheme for introducing children to musical works in the form of a phased sonata allegro is known among music teachers (N. Hrodzenska, E. Pecherska, O. Serdiuk): 1) introduction – the teacher's opening speech; 2) exposition – listening to the piece; 3) development – analysis, analysis; 4) reprise – listening at a new, higher level;

5) coda – repetition, consolidation of music in memory [4, p. 15].

At the present stage of development of pedagogical scientific thought, there are the following well-known basic methods of developing musical perception of junior pupils:

1. Visual and auditory method (expressive, competent, high-quality performance of music). It is necessary to enthuse children with music, to infect them with the feelings expressed by the composer, to present the work so that it is understandable to the child, to reach his/her heart (a recorded and «live» performance is also possible). It is better to listen to symphonic and choral music in a recording in order to preserve the orchestral and vocal and choral colourfulness. In addition, the teacher has the opportunity to introduce children to the instruments of a symphony orchestra and the types of singing voices.

2. The visual-visual method is used to enhance children's impressions of listening to music, to evoke visual images in their imagination (paintings, drawings, coloured cards, toys, etc.). With age, the role of game techniques and visuals gradually decreases when introducing new musical material.

3. The verbal method. Talking to children about the feelings aroused by the music they have listened to, telling them about the composer, explaining – these are the varieties of this method in musical perception. It is not about any kind of music retelling (this is pointless and harmful), but about the need to deepen children's perception of music. Through the word, a music teacher should instil in children an interest and love of music, expand and enrich their inner world, feelings, and form moral qualities.

4. Practical method. In order for the child to feel the character of the music more deeply, it is necessary to combine the perception of music (accents, dynamics, ups and downs of the melody) with practical actions. For example, a rhythmic pattern can be modelled with hand movements, tapping, clapping, and dance movements. Singing along can be used to help you understand the melody. A drum or tambourine can be used to emphasise the cheerful, solemn character of the music, and a bell or harp can be used to emphasise the gentle character.

At the same time, well-known music educators and musicologists distinguish the following methods, techniques and pedagogical technologies that contribute to the formation of musical perception in primary school students at music lessons:

– the method of comparison (B. Asafiev) of two contrasting works of the same genre (O. Serdyuk);

– method of associative search (B. Yavorsky);

– the method of musical and artistic associations (L. Shkoliar);

– method of comparison by contrast and analogy of the originality of musical works of different genres (O. Serdiuk, S. Naumenko);

– the method of guidance and observation (B. Asafiev);

– method of sound, verbal and integrated guidance (O. Serdiuk);

– method of music collections (N. Grodzenska);

– method of singing fragments from a musical piece intended for listening (N. Grodzenska);

– method of intonation and thematic analysis and artistic context (L. Horyunova);

– methods of multivariate perception of works and «destruction» (V. Beloborodova);

– method of identifying similarities and differences (E. Abdulin);

– the method of pair perception of works (Y. Aliev);

– method of choosing suitable definitions, method of variation, game method (E. Pecherska);

– method of comparing own life emotions with artistic ones (S. Davydova, N. Tagiltseva);

– artistic and pedagogical analysis of musical works (L. Voevidko);

– method of plastic intonation (T. Vendrova);

– method of perspective and retrospective (E. Abdulin);

– method of reflections on music (D. Kabalevsky, O. Rostovsky);

– method of melody improvisation (Y. Aliyev);

– method of artistic and pedagogical communication (L. Voevidko);

– technology of problem-based learning (O. Seredyuk);

– technology of «facilitated discussion» (L. Masol);

– colour-mood technique: gentle, calm character – blue, pink; gloomy, anxious character – dark brown, dark blue; solemn character – red;

– the technique of correlating two pieces of music with two paintings or poems;

– drawing a picture that conveys the character of the music. It is necessary to discuss with the children which drawings are most appropriate to the character of the music and why (children dancing and marching, a person running and walking slowly).

From a pedagogical point of view, as L. Voevidko notes, it is more appropriate to talk about groups of methods of guidance (conversation, narration, explanation, commenting) and observation (artistic and pedagogical analysis, modelling, comparison by contrast and analogy, etc.) This division is understandably conditional, since, for example, methods of modelling or comparison by contrast and analogy also serve to guide students to perceive certain content. Just as such methods of guidance as narration and explanation direct the observation of music. It is about the interconnection and unity of methods in their focus on the formation of students' musical perception [1, p. 87].

The use of the proposed methods, techniques and pedagogical technologies by the music teacher in the classroom provides younger students with opportunities for deeper empathy with music, understanding of the thoughts and feelings conveyed in it, and shapes musical perception.

References:

1. Voevidko L. M. Methods of music education: Study guide. Kamianets-Podilskyi: FOP Sysyn Y. I., 2019. 220 p.

2. Gorbenko S. S. Fundamentals of music education methods: personal discourse. Study guide. Kyiv: Dragomanov National Pedagogical University, 2024. 206 p.

3. Pecherska E. P. Music lessons in primary school: Study guide. Kyiv: Lybid, 2001. 272 p.

4. Seredyuk O. P. Methods of Forming Musical Perception in Younger Students *Theory and Methods of Art Education and Upbringing*. № 4 (78), 2015. P. 14–19.

5. Furdak T. D. The essence and peculiarities of students' musical perception at music lessons *Pedagogy of Higher and Secondary Schools.* Issue 37. 2013. P. 233–237.

УДК 373.5.011-051:78]:[331.54:159.923](06)

YAN FAN,
Master's degree student
of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts,
Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University
Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor Petro VOLOSHYN
Uman, Ukraine

© YAN Fan, 2024

PROFESSIONAL AND PERSONAL QUALITIES OF A MUSIC TEACHER

This document explores the essential professional and personal qualities of future music teachers, focusing on their role as transmitters of the nation's spiritual heritage. It emphasizes the development of high-level professional competence, creative abilities, and the ability to adapt to modern teaching technologies. Additionally, the study discusses the importance of fostering civic responsibility, social engagement, and continuous self-improvement in future educators. These qualities, combined with strong pedagogical motivation and musical-methodical skills, are crucial for the successful teaching and educational work of music teachers.

Key words: professional competence, music education, personal qualities, teacher training, civic responsibility, creativity, self-development, pedagogical motivation, musical-methodical skills.

The new status of a music teacher as a transmitter of the nation's spiritual heritage should be distinguished by a high level of professional competence and personal qualities, the ability to be creative and master new technology of professional activity in accordance with modern requirements set before teachers by the European community.

The formation of such a style of pedagogical activity in future teachers should be carried out during their studies at higher education institutions. V. Ohneviuk emphasizes the correspondence of the higher education system to society's requirements regarding the cultural dimension of personality, noting that by developing certain personal and civic qualities in its students, modern professional education should ensure a combination of training a highly qualified, competitive specialist in the labor market while nurturing an individual with inherent high culture and the ability to produce culture [2]. A new type of teacher should be characterized by the following qualities: high civic responsibility and social activity; love for children, the need and ability to give them one's heart; true intelligence, spiritual culture, desire and ability to work with others; high professionalism, innovative

style of scientific and pedagogical thinking, readiness to create new values and make creative decisions; the need for constant self-education and readiness for it; physical and mental health, professional efficiency. However, the leading role in the teacher's professiogram is played by the orientation of their personality (socio-ethical, professional-pedagogical, cognitive), which is the framework around which the main professionally significant properties of the teacher's personality are composed.

In this context, it should be noted that the high moral and ethical qualities of a music teacher, their professional and pedagogical motivation, and musical-methodical competence can ensure the success of teaching and educating students through music. It is important to remember that the teaching profession is not an immutable, monolithic «construction» in its essential content. A teacher is a person who strives for self-education and self-improvement, seeks to learn, and, most importantly, «must be a person who accompanies the process of self-knowledge and self-development of the child, directing and dynamizing it according to the specific essential inclinations of each student. Today, the educational process cannot be reduced to just the student's assimilation of a sum of knowledge, but we must teach them to learn to apply the acquired knowledge and information» [3]. A teacher is a creative, dynamic personality who walks in real-time with a constant look to the future.

High requirements for the qualities of a teacher's personality are also put forward by modern scientists V. Andrushchenko and L. Hubersky, emphasizing that a teacher can be a person who possesses the characteristics necessary for the realization of this profession «pedagogical parameters». According to researchers, these parameters are divided into two groups: innate, which characterize the teacher as a person of deep and inexhaustible cordiality, spiritual warmth, and love for their students; and acquired under the influence of environment and culture in the process of learning, education, and self-education - the teacher's ability to see a personality in each student, deep faith in the possibility of successful education of each child, the ability to penetrate the spiritual world of their student, the teacher's ability to be patient, cordial, sensitive, tolerant and other emotional-sensory qualities should be combined with high intellectual characteristics of the teacher [2].

In the study of the phenomenon of professional and personal qualities, scientists emphasize that it is the specificity of pedagogical activity that determines the formation and development of appropriate qualities of the teacher's personality. Relevant to our study are the professionally important qualities defined by A. Markova, which characterize: pedagogical activity (pedagogical erudition and goal-setting, thinking, intuition, improvisation, observation, vigilance, hearing, optimism, ingenuity, foresight, forecasting, reflection); pedagogical communication (pedagogical tact, empathy, sociability, pedagogical ethics); teacher's personality (motivation and pedagogical orientation, perceptual-

reflective and constructive-projective abilities); positive self-concept and emotionality, innovation; ability to teach students (motivation for psychological diagnostics of students in the learning process, specific diagnostic thinking, diagnostic abilities); education and ability to educate students (motivation for further professional growth, for independent choice and creative solution of pedagogical tasks) [1].

Researchers in the field of music pedagogy and professional training of music teachers emphasize that the development of professional and personal qualities, musical abilities, and musical-pedagogical skills of a teacher occurs taking into account the multi-aspect activities of a music teacher under the condition of a clear pedagogical orientation of their personality. It is the orientation of certain types of activities of a musician-teacher, as O. Oleksiuk notes, that determines the complex of their professionally significant qualities. In particular, solving organizational and managerial problems affects the formation of organization, initiative, responsibility (qualities related to the ability to self-organize and self-regulate actions); professional communication, interaction with people - on the development of communicative qualities and empathy (ability to establish relationships with the team, possess a culture of democratic communication); research search forms value orientations, ideals, worldview attitudes; creativity influences the development of musical and creative abilities (ability to experience musical images, build an artistic model of the whole, understand the logic of musical thought); the humanistic meaning of pedagogical activity presupposes the presence of tolerance and fairness, value attitude to the child's personality, striving for self-improvement [3].

References:

1. Moiseeva M. A. Joint musical performance activity as a means of forming professional qualities of a music teacher (based on the material of the concertmaster class): dis. ... Cand. ped. Sciences : spec. 13.00.02. Kyiv, 1998. 248 p.

2. Ohneviuk V. O. Education in the system of values of sustainable human development: monograph. Kyiv : Knowledge of Ukraine, 2003. 450 p.

3. Oleksiuk O. M. Music pedagogy: textbook. manual. Kyiv : KNUKiM, 2006. 188 p.

4. Philosophy: textbook. for higher school / for general. ed. V.G. Kremen, M.I. Gorlach. Kharkiv : Flag, 2004. 736 p.

УДК 378.018.8:373.5.011.3-051:78]:[378.017:159.942](06)

ZHOU WANQI,
Master's degree student
of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts,
Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University
Scientific supervisor: Candidate of Pedagogical Sciences,
Associate Professor Petro VOLOSHYN
Uman, Ukraine

© ZHOU Wanqi, 2024

FORMATION OF EMOTIONAL INTELLIGENCE IN FUTURE MUSIC TEACHERS

This document focuses on the formation of emotional intelligence in future music teachers, a crucial aspect of their professional and personal development. Emotional intelligence, as discussed, is a key personal and professional quality that enables music teachers to perceive, interpret, and regulate emotions in both themselves and their students. By fostering emotional intelligence, future educators can enhance their ability to convey emotional content in music, enrich their interpretative skills, and effectively guide students in understanding the emotional depth of musical works. The study emphasizes the need for targeted strategies and pedagogical conditions to nurture emotional intelligence during the professional training of music teachers.

Key words: emotional intelligence, music education, professional competence, emotional development, teacher training, emotional regulation, interpretative skills, pedagogical strategies.

Scientific research and achievements of domestic scholars in the field of art and pedagogical education (O. Oleksiuk, A. Rastrygina, O. Rebrova, N. Segeda, V. Tusheva, O. Shcholokova, and others) give impetus to new studies aimed at modernizing the system of training future music teachers as carriers of individual-personal and professionally significant qualities. These qualities, in accordance with socio-cultural demands and labor market requirements, provide them with an appropriate level of competitiveness, readiness to independently and effectively produce and implement humanistic ideas and values in the practice of the new Ukrainian school, and achieve professional success. Such a personal-professional quality of a music teacher is their emotional intelligence, the formation of which in the process of professional training at the university was chosen as the subject of our scientific research.

The phenomenon of emotional intelligence has been actively studied by foreign and domestic scientists in various fields of scientific knowledge in recent years, including in the field of art education. Based on the generalization of scientific views on the essence of the phenomenon

of emotional intelligence, specific forms of its manifestation, and taking into account the peculiarities of the professional activity of a music teacher, creative rethinking of the scientific achievements of Ukrainian scientists in the field of art and pedagogical education, we have defined and substantiated the essence of the concept «emotional intelligence of a music teacher.» We understand it as a personal, professionally significant, integral quality of a specialist that reflects personal-introversion and interpersonal-extraversion abilities: to perceive, analyze and interpret a musical work as emotional information communicated by the composer in the process of non-verbal communication about their own, internal emotional-life experiences; to understand and control both their own emotional experiences and the emotional experiences of others to regulate interpersonal interaction, giving it a positively optimistic direction.

The purpose of forming the emotional intelligence of future music teachers in the process of professional training is to promote their individual-personal and professional development at a qualitatively high professional level, determined by the social demand for specialists of a new generation, educational and professional needs of the future specialist, tasks of reforming the national education system, and global educational trends.

The formation of emotional intelligence of future music teachers in the conditions of multi-level professional education is ensured by a specially organized system of professional training aimed at awareness of the socio-cultural significance of the future profession, mastering emotional intelligence as a personal professional quality in the structure of professional competence, which contributes to spiritual self-improvement and professional self-realization of the future teacher as a humane, cordocentric personality, capable of conscious and responsible, personally meaningful and emotionally valuable transformations of the educational process through mastering technologies for developing emotional intelligence in continuous professional education [2].

The level of development of emotional intelligence is of great importance in the activity of a music teacher and, accordingly, affects the success of their professional training. This is related, in particular, to the artistic-interpretative activity that permeates all types of professional activity of a music teacher. After all, in the process of creating an interpretative concept of a musical work, it becomes necessary for the interpreter to deeply understand their own emotions, as they arise as a response to the heard musical fragment, carrying out an empathic identification of their own mental state with the mental state of the author. Thus, in the process of artistic interpretation, there is a combination of the emotional experience of the performer-interpreter with the emotional experience of the composer, and the range of emotions embedded in the musical work expands due to the personal experiences of the performer [1].

In addition, a necessary aspect of the professional skill of a music teacher is the ability to exert appropriate and effective emotional influence on students in order to form their spiritual and value potential. After all, for a music teacher, it is very important to have the ability to perceive, understand

and transmit emotional signals encoded in musical language, to promote students' understanding of the artistic and emotional content of a musical work, as well as to convey all emotional information to others in a form adequate to their level of perception.

The formation of emotional intelligence of future music teachers as an integral personal professional ability to perceive, identify and adequately interpret information regarding emotional-content expressiveness through empathic inclusion and rationalization of everyday and artistic emotions, regulation and self-regulation of emotional states of all participants in artistic-pedagogical communication requires the development of a special strategy based on defined scientific approaches. Effective development of emotional intelligence of future music teachers requires purposeful implementation of certain organizational factors in professional training. Such factors are defined as pedagogical conditions: activating students' polymotivation for emotional interaction in the process of professional training, creating an artistic communicative-reflexive environment as a means of conscious regulation of the emotional field in the process of professional training of future music teachers, implementing training technologies for teachers and students.

References:

1. Lisun D. V. Interpretation of a musical work as a means of developing the emotional sphere of the creative personality of a musician-performer. Pedagogy and psychology: collection of scientific works / Ed. by Academician I. F. Prokopenko, Corresponding Member V. I. Lozova. Kharkiv : Cursor, 2008. Issue 34. P. 101–108.

2. Rakityanska L.M. Formation of emotional intelligence of future music teachers: results of a confirmatory experiment. Continuous professional education: theory and practice. Series: Pedagogical sciences; editor-in-chief S. Sysoeva. Kyiv : LLC «Publishing Enterprise «EDELWEISS», 2019. № 4 (61). P. 42–46.

3. Palamar S.I. Emotional interaction in the co-creation of vocalist and accompanist. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series «Art Studies». 2013. № 1. P. 27–34.

НАШІ АВТОРИ

Бойко Ірина, старший викладач кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини; концертмейстер ІІ категорії відділу хорового диригування Комунального закладу фахової передвищої освіти «Уманський обласний музичний фаховий коледж ім. П. Д. Демуцького Черкаської обласної ради» (м. Умань)

Дацишин Олена, старший викладач вищої категорії фортепіанного відділу №2 Стрийської дитячої музичної школи ім. О. Нижанківського (м. Стрий)

Дубровіна Ірина, кандидат педагогічних наук, доцент, науковий співробітник Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (м. Київ)

Калабська Віра, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Кармазін Антон, кандидат мистецтвознавства, член Національної спілки композиторів України, завідувач відділу музики Музею театрального, музичного та кіномистецтва України (м. Київ)

Коваленко Анатолій, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Кузик Галина, здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Кучеренко Віктор, здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Мазуренко Олена, старший викладач відділу струнних інструментів Уманської дитячої школи мистецтв «Антарес» (м. Умань)

Марченко Марія, здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Олійник Тетяна, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Семенчук Василь, заслужений працівник культури України, доцент, завідувач кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Семенчук Олександра, викладач кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Сербін Катерина, здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Симонян Віталій, доктор філософії, асистент кафедри музичного мистецтва Мукачівського державного університету (м. Мукачево)

Торчинський Володимир, здобувач другого (магістерського) рівня вищої освіти кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Умрихіна Оксана, кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри інструментального виконавства Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини (м. Умань)

Шнирьова Анастасія, викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків)

Ялоза Антон, доктор філософії, викладач кафедри «Народні інструменти» Комунального закладу вищої освіти «Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради» (м. Дніпро)

Feng Ziyuan, Master's degree student of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts at Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University (Uman)

Lin Fan, Master's degree student of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts at Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University (Uman)

Liu Jingjing, Master's degree student of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts at Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University (Uman)

Liu Jun, Master's degree student of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts at Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University (Uman)

Wang Xiqian, Master's degree student of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts at Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University (Uman)

Yan Fan, Master's degree student of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts at Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University (Uman)

Zhou Wanqi, Master's degree student of the Department of Musicology, Vocal and Choral Arts at Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University (Uman)

Матеріали
IV Міжнародної науково-практичної онлайн-конференції
«Сучасне мистецтво: науково-методичний та практичний аспекти»
28–29 жовтня 2024 р.

Матеріали подано в авторській редакції



Підписано до друку 11.11.2024 р. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Ум. друк. арк. 4,6
Тираж 100 прим. Замовлення № 8136

Видавничо-поліграфічний центр «Візаві»
20300, м. Умань, вул. Тищика, 18/19
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2521 від 08.06.2006.
тел. (04744) 4-64-88, 4-67-77, (067) 104-64-88
vizavi-print.jimdo.com
e-mail: vizavi008@gmail.com