Міністерство освіти і науки України
Український державний університет
імені Михайла Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського

Проблеми сучасної мистецької освіти

Випуск 21

Київ
Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова
2023

УДК 373.67:78
ББК 85
П 78

Рекомендовано Вченою радою
Факультету мистецтв УДУ імені Михайла Драгоманова
(протокол № 9 від 26 квітня 2023 року)

Редакційна рада:

Федоришин В. І. – доктор педагогічних наук, професор, декан факультету мистецтв УДУ імені Михайла Драгоманова

Щолокова О. П. – доктор педагогічних наук, професор, *головний редактор*

Козир А. В. – доктор педагогічних наук, професор

Горбенко С. С. – доктор педагогічних наук, професор, заслужений працівник культури України

Гуральник Н. П. – доктор педагогічних наук, професор

Завадська Т. М. – кандидат педагогічних наук, професор

Гризоглазова Т. І. – кандидат педагогічних наук, професор, *науковий редактор*

Проблеми сучасної мистецької освіти. – К.: Видавництво УДУ імені Михайла Драгоманова, Вип. 21, 2023. – 148 с.

© Колектив авторів, 2023

ЗМІСТ

Альбрехт К.
ПСИХОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА СТУДЕНТІВ ЯК ОСНОВА ПСИХІЧНОГО ЗДОРОВ'Я: ПРАКТИЧНІ ВПРАВИ НА ЗАНЯТТЯХ З МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН…… 6-10

Ван Сінь
СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГОВІКУ В МЕЖАХ ВИВЧЕННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА…….... 11-16

Гнатівська В.
ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ РОБОТИ ДИТЯЧИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ…… 17-21

Ду Веньчен
МЕТОДИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ……... 21-27

Є Фанхуа
ЗАСТОСУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ МЕРЕЖЕВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЗАНЯТТЯХ СТУДЕНТІВ У ФОРТЕПІАННОМУ КЛАСІ……. 27-33

Іжук М.
МАНЕРА СПІВУ ЯК ОСНОВА ДЛЯ РОБОТИ ДИРИГЕНТА У АКАДЕМІЧНОМУ, ЕСТРАДНОМУ ТА ФОЛЬКЛОРНОМУ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВАХ: ПРИНЦИПИ ТА СПЕЦИФІКА…… 33-39

Казанкова К.
ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВПРОВАДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ ESTIL У НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ…… 39-50

Куан Доудоу
КАТЕГОРІАЛЬНА СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ ПЛАСТИЧНОСТІ ТА ЇЇ ПРОЯВИ В КЛАСИЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ…… 50-57

Лазарєва А.
МУЗИЧНІ ІНТЕРЕСИ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ: СТЕРЕОТИПИ ТА РЕАЛЬНІСТЬ……..... 58-63

Лей Жунтао
ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА СПІВАЦЬКИХ ЗАНЯТТЯХ…… 63-66

Лисаченко Є.
РОЛЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ВИХОВАННІ ШКОЛЯРІВ…….. 67-75

Лі Веньлю
УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ТАНЦІ ЯК ОБ'ЄКТ ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ…….. 75-80

Малікова М.
ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АМАТОРСЬКИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ…… 80-87

Матвієнко Д.
ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ У ВИХОВАНЦІВ ДИТЯЧИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНИ…… 87-94

Прокопчук О.
МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ НАВЧАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ УЧНІВ-ПОЧАТКІВЦІВ…… 94-98

Прохоренко Д.
ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВИЙ СПІВ ЯК РІЗНОВИД МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ……. 98-109

Се Цзихань
ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО ЗНАЧИМОГО ЛІДЕРСТВА У ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ…….. 109-115

Хале А.Д.
ДИХАННЯ ЯК ОСНОВА ХОРЕОГАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТАНЦІВНИКА……... 115-121

Хань Чжаоянь
ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ…… 121-125

Хао Сухун
ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ХХ СТОЛІТТІ……. 125-130

Чжан Фен
ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА…….. 130-135

Чжао Чжоці
РОЛЬ ІГРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У РОЗВИТКУ МОТИВАЦІЇ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ……... 136-141

Шишкіна Д.
ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ДОСВІДУ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ДОСЛІДЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ……... 141-145

ПСИХОЛОГІЧНА КУЛЬТУРА СТУДЕНТІВ ЯК ОСНОВА ПСИХІЧНОГО ЗДОРОВ'Я: ПРАКТИЧНІ ВПРАВИ НА ЗАНЯТТЯХ З МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН

Альбрехт К., Строгаль Т.

Психічне здоров'я є одним із основних компонентів здоров'я людини. Воно дає людині можливість оптимально адаптуватися до змін соціального середовища, пізнавати себе, реалізувати особисті потреби та здібності у процесі розвитку особистості. Педагог С. Максименко, відмічаючи широту поняття психічного здоров'я, зазначає, що поняття психічне здоров'я охоплює шляхи гармонізації людини, її бажання, амбіції, здібності, ідеали, почуття і свідомість [1, С.5]. Дослідження свідчать, що сьогодні близько 450 млн. людей у світі страждають на психічні та неврологічні розлади, які пов'язані не тільки і не стільки з фізіологічними та біологічними, а насамперед, із соціальними та психологічними чинниками. А студентська молодь – особливий віковий та соціальний прошарок, який характеризується підвищеними ризиками порушення психологічного здоров'я: підвищена чутливість до подій, зумовлена віковими особливостями, високі розумові навантаження, нервово-психічне напруження. Протидіяти усім цим ризикам і залишатись фізично і психічно здоровим, врівноваженим, толерантним, здатним контролювати і регулювати власний психічний стан сучасне студентство спроможне лише за умов фахової психологічної підтримки.

Психологічну культуру можна розглядати як сукупність засобів, що дають людині змогу підтримувати оптимальний рівень свого психічного функціонування. Якщо людина навчиться усвідомлювати та регулювати свою поведінку, вона може навчитися гармонізувати своє життя.

Формування психологічної культури сприяє росту зрілості особистості. Психологічна культура починається з психологічної компетентності, з розуміння людиною себе та своїх особистісних якостей.

Як зауважував італійський вчений Р. Ассаджолі, не знаючи і не розуміючи себе, людина собою не керує. Психологічна компетентність сприяє тому, що людина починає по-іншому дивитися на себе, може керувати собою, стає гнучкішою, вона починає краще сприймати та розуміти інших; у неї поглиблюється розуміння себе та свого оточення; людина починає змінювати основні якості своєї особистості у кращий бік. Психологічна культура — це те, що дає змогу людині справлятися з життєвими ситуаціями, підтримувати й укріплювати своє психічне здоров'я. Сучасні умови великого потоку інформації та постійного ускладнення способу життя ставлять перед людиною складне і важливе завдання — освоювати культуру психічного здоров'я.

Наразі можна відмітити збільшення інтересу людини до проблем свого психічного здоров'я. Люди цікавляться освоєнням різних технік саморегуляції психічних станів та питаннями психології взагалі. Вони починають розуміти, що бути психічно здоровим не тільки приємно, але й дуже важливо для особистого розвитку.

Підвищення психологічної культури студентської молоді повинно починатись із забезпечення належного рівня їхньої психологічної компетенції, яка, у свою чергу, є важливою складовою психологічної культури особистості. Це допоможе у розв'язанні особистих і професійних проблем, які мають психологічне підґрунтя. Тому серед напрямів роботи психологічної служби важливими у підвищенні рівня психологічної культури студентської молоді є психопрофілактична та просвітницька робота. Це такі форми роботи, як створення психологічного лекторію для студентів та викладачів, підготовка потрібних методичних рекомендацій, популяризація літератури, бесіди на психологічні теми тощо.

Основними складовими високої психологічної культури у людини є розуміння власних емоцій, здатність до емпатії, вміння правильно

висловлювати свої почуття та ставити кордони, почуття самоцінності, розуміння внутрішнього світу людини, здатність ефективно вирішувати життєві психологічні проблеми, адаптуватися і самовизначатися в соціумі, самореалізація, самопізнання, гармонізація внутрішнього світу і відносин з іншими. Все, що викладено вище, можна об'єднати одним визначенням - рівень емоційного інтелекту.

Ми часто чуємо про рівень інтелекту, тобто IQ, і донедавна стверджувалось що рівень інтелекту має вирішальне значення у становленні особистості та її успіху в суспільстві. В школах та вищих навчальних закладах основна увага приділяється саме розвитку інтелекту, та чи є це правильним рішенням для майбутнього людства? Безумовно, рівень інтелекту є надзвичайно важливим для досягнення успіху у різних сферах людської діяльності, так як включає в себе спостережливість; логічне та аналітичне мислення; вміння узагальнювати предмети та порівнювати їх між собою; навички вирішення просторових, вербальних та арифметичних завдань; здатність застосовувати ті чи інші можливості свого мозку, але чи це всі якості якими має володіти ерудована особа?

Найбільш ранні коріння досліджень емоційного інтелекту можна простежити в роботі Ч. Дарвіна, який зазначав важливість емоційного вираження для виживання, а також для адаптації. У 1920 році, Е. Торндайк ввів у свою роботу термін «соціальний інтелект», щоб описати навички розуміння та управління іншими людьми. У 1940 році Д. Векслер описав вплив не розумових факторів на інтелектуальну поведінку. У 1983 році Г. Гарднер в роботі «Рамки розуму: теорія множинного інтелекту» ввів ідею про множинні інтелекти, окремо розглядаючи міжособистісний інтелект (здатність розуміти наміри, мотиви і бажання інших людей) і внутрішньоособистісний інтелект (здатність зрозуміти себе, оцінити свої почуття, страхи і мотиви). На думку Гарднера, традиційні показники

інтелекту, такі як IQ, не в змозі повністю пояснити когнітивні здібності та особливості людини.

Концепція емоційного інтелекту (EI) як такого з'явилася в психологічній науці в кінці XX століття. Її засновниками стали американські психологи Д. Карузо, П. Саловей і Дж. Майер, які розглядали емоційний інтелект як сукупність ментальних здібностей до розуміння власних емоцій і емоцій інших людей. Ми бачимо, що даний термін є дуже молодим у науці, та попри це, дуже важливим. За даними досліджень, людина з високим IQ та низьким EQ рідше зможе досягти певного успіху, саме через нездатність самоконтролю та спілкуванню з іншими. А у людини з високим EQ та середнім IQ є всі шанси стати найкращим і досягти неабияких вершин.

На заняттях з музично-теоретичних дисциплін особливим аспектом розвитку емоційного інтелекту, а заразом і психічного здоров'я, є *слухання, виконання, інтерпретація та аналіз* музики. Завдяки сприйманню музики студент починає розуміти емоції твору, які він несвідомо пропускає через себе. Цікавим є той факт, що кожна особистість, яка прослухає один і той самий музичний відрізок буде транслювати свій особистий образ, який ніколи не повториться, бо кожен відчуває однакові речі по-різному. Це відбувається через різний життєвий досвід, який ми отримуємо протягом життя, різне оточення, що диктує нам свої закони, різне світосприйняття, менталітет та особистісне зростання окремої людини. Також важливою практикою після прослуховування є обговорення образів, які постали в кожного у голові, так як на цьому етапі студент із особистих переживань переходить на переживання зовсім іншої людини, тим самим починає розуміти відмінність себе та іншого.

Виконання, інтерпретація, дослідження та розуміння того, що саме виконавець хоче донести слухачеві, - є найскладнішим етапом розвитку емоційного інтелекту. На заняттях зі студентами ми пропонуємо

використовувати релаксаційне слухання із промальовуванням образів для зняття стресу, аналіз музичних творів для зменшення психологічної напруги з подальшим індивідуальним підбором музики для активізації в себе відповідних психічних станів (наприклад, активації-релаксації), розвиток ментальної пам’яті на заняттях з дисципліни «Народознавство і фольклор» - більш детально на цих методах та конкретних вправах ми зупинимось в нашому магістерському дослідженні.

Таким чином, виникає потреба перегляду ставлення у системі вищої освіти до проблеми психічного здоров'я молоді та донесення до більшості думки про важливість музичного виховання не тільки як складової естетичного, а й предмету, який дає величезний поштовх для особистості, а в майбутньому і в становленні суспільства як розуміючого себе та навколишній світ.

Література:

1. Максименко С. Д. Психічне здоров'я дітей // Психологія. 2002. № 1(1). С. 4— 6.

2. Строгаль Т.Ю. Реалізація музикотерапевтичного потенціалу сучасної музики на уроках мистецтва // Людина та соціум: сучасні проблеми взаємодії (психологічні та педагогічні аспекти): збірник тез наукових робіт учасників міжнародної науково-практичної конференції (м. Львів, 21-22 вересня 2018 року). Львів: ГО «Львівська педагогічна спільнота», 2018. Ч. 2. 112 с. С. 89-93.

СТРУКТУРНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЦІННІСНИХ ОРІЄНТАЦІЙ УЧНІВ МОЛОДШОГО ШКІЛЬНОГО ВІКУ В МЕЖАХ ВИВЧЕННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА

Ван Сінь, Кузнєцова О.

Поняття структури у педагогічній науці розглядається як ретельний аналіз й виокремлення провідних елементів досліджуваного явища. Вивчаючи структуру, прийнято розкладати окремий предмет на елементи, які складають суттєві ознаки. Їх виокремлення потребує конкретного аналізу кожної частини, що мають бути поєднані між собою.

Як відомо, складовими ціннісних орієнтацій є ціннісне ставлення до природи, життя,що інтегрує в собі такі утворення, як : - визнання права на життя кожної істоти; бережне ставлення до будь-яких проявів життя; - сприймання життя в усій його різноманітності, усіх його проявах і формах; – розуміння того, що предмети створені завдяки праці людини; – прийняття індивіду як цінності, повага до його автономії, самопочуття, інтересів[4],[5],[6].

О. Набока виділяє в системі ціннісних орієнтацій такі групи компонентів, як: лінійні – змістовий, операційно-діяльнісний, контрольно-аналітичний та полярні – мотиваційний і цільовий. Цільовий компонент ціннісних орієнтацій розглядається як еталонна мета, цінність, ідеал, до яких особистість прагне. Мотиваційний компонент охоплює потреби і мотиви особистості. Перехід від мотивів і потреб до ідеалу відбувається завдяки наявності лінійних компонентів у структурі ціннісних орієнтацій, а саме: змістовий компонент включає знання людиною цінностей, розуміння їх сутності, характерних ознак, вміння встановлювати зв’язки між ними; операційно-діяльнісний – передбачає механізм розмежування цінностей, уміння відрізняти одні цінності від

інших; контрольно-аналітичний компонент характеризується вольовими, морально- мотивованими вчинками, їх самооцінкою та оцінкою незалежного експерта. Процес формування ціннісних орієнтацій особистості, на думку авторки, спирається на цілісність і взаємозв'язок всіх структурних компонентів [2].

О. Горшкова, досліджуючи процес набуття дитиною ціннісних орієнтацій, наголошує, що цінності формують дієву сторону спрямування особистості дитини і є основою її світоглядної позиції, її взаємовідносин з навколишнім середовищем. Структурними компонентами ціннісних орієнтацій особистості авторка вважає: когнітивний, емотивний і поведінковий. Когнітивний компонент виокремлює знання про ціннісні орієнтації, емотивний включає сприйняття цінностей та оцінку їх дитиною. Поведінковий компонент показує процес реалізації ціннісних орієнтацій дитини у її повсякденній діяльності. Отже, на думку авторки, ціннісні орієнтації є дуже важливою складовою особистості дитини - рівень її вихованості залежить від сформованості тих чи інших особистісних цінностей. Також необхідно зазначити, що сформованість ціннісних орієнтацій показує рівень адаптації людини до змін зовнішнього середовища [1].

Узагальнюючи погляди вчених, можна констатувати, що поняття «ціннісні орієнтації» включає такі компоненти, як: мотиваційний, когнітивний, емоційно-оцінний, операційно-діяльнісний. Становлення ціннісних орієнтацій у дітей молодшого шкільного віку як важливого структурного елементу особистості є важливою метою навчально-виховної діяльності закладів освіти. Система ціннісних орієнтацій визначає модель поведінки дитини молодшого шкільного віку та стиль роботи вчителя, який впливає на потреби, мотиви та інтереси дітей. Ефективне вирішення формування ціннісних орієнтацій засобами

вокально-хорового мистецтва можливе шляхом комплексного розв'язання педагогічних, мистецтвознавчих і соціальних завдань з урахуванням індивідуальних особливостей дитини в різні вікові періоди.

Характеризуючи період молодшого шкільного віку можемо зазначити, що переважність емоційного сприйняття дитиною світу має домінантну основу. Так, включаючись у навчальну діяльність учні початківці мають підвищену реактивність, для них важливим стає яскравість усіх явищ та подій. Молодший шкільний вік сприятливий для становлення вищих форм довільного запам'ятовування. Тому, цілеспрямована розвиваюча робота для оволодіння мнемічною діяльністю є в цей період найбільш ефективною. В. Сіренко, спираючись на дослідження В. Шадрикова та Л. Черемошкіна виділяє 13 мнемічних прийомів або способів організації матеріалу для запам'ятовування: групування, виділення опорних пунктів, складання плану, класифікація, структурування, схематизація, встановлення аналогій, мнемотехнічні прийоми, перекодування, добудовування матеріалу, який запам'ятовується, серійна організація, асоціації та повторення [3].

У молодшому шкільному віці формується ще одне важливе новоутворення – довільна поведінка. Дитина стає самостійною, сама обирає, як їй поводитись в певних ситуаціях. Основу такої поведінки становлять моральні мотиви, які формуються в цей період. Учень накопичує моральні цінності, прагне слідувати певним правилам та законам. Часто, це пов'язано з егоїстичними мотивами та бажанням бути схваленим дорослими чи щоб закріпити свою особисту позицію в групі однолітків. Тобто, їх поведінка пов'язана з основним мотивом, який домінує в молодших школярів – мотивом досягнення успіху.

Треба підкреслити , що підвищена емоційність учнів молодшого шкільного віку відіграє важливу роль для занять з вокально-хорового

мистецтва. Не зважаючи на недосконаліть голосового апарату, діти відчувають музику зсередини, а її інтонаційна основа дозволяє виявляти високу образність, рель'єфність важливих в драматургічному плані моментів. Молодші школярі чудові виконавці, емоційна основа пісень зацікавлює й захоплює їх, що спричиняє співати як найкраще. Аналіз вікових особливостей учнів молодшого шкільного віку та їх голосових даних уможливлює врахування специфічних моментів при розробці складових ціннісних орієнтацій. .

Зазначимо, що розуміння структури включає морально-етичний, соціально-економічний компоненти засвоєння знань, навичок, пріоритетів розвитку. Важливо, при цьому звертати увагу на зміст зазначеного процесу, адже освіта для сталого розвитку учня повинна бути побудованою на практичних ситуаціях, взятих із життя. Також , треба враховувати зорієнтованість на все те, що відбувається у природньому та соціальному навколишньому середовищі дитини.

Окреслимо наші основні позиції щодо структури ціннісних орієнтації молодших школярів в межах вокально-хорового мистецтва. Одним із важливих компонентів можна назвати **мотиваційний.** Потяг до вокального мистецтва, зацікавленість ним - стає тією основою, на якій можливий розвиток ціннісних орієнтацій молодших школярів. **Оцінювальний** компонент в означеній структурі включає естетичні погляди та переконання у сфері вокального мистецтва. Вони є ядром у спеціальному структурному середовищі й виявляються у наявності власних суджень про вокально-хорове мистецтво, здатності до критичних суджень з позицій ідеалу. **Діяльнісний** компонент відображає активність відповідних форм діяльності, забезпечує результативність вокально-хорової роботи. **Креативно-виконавський** компонент показує здатність до творчості у виконанні вокальних творів, дозволяє виконання різних видів й жанрів

співацького репертуару.

З метою забезпечення ефективного розвитку ціннісних орієнтацій молодших школярів спеціальна робота повинна носити комплексний характер, бути спрямованою на інтегративне розв'язання проблем естетичного, вокального, соціального становлення особистості, єдність процесу формування ціннісних орієнтацій молодших школярів засобами вокально-хорових занять. Вивчення ціннісних орієнтацій у дітей молодшого шкільного віку зумовлене важливістю формування власної структури цінностей людини, що є потужним механізмом процесу соціалізації особистості. Визначаючи механізми формування ціннісних орієнтацій у дітей молодшого шкільного віку в процесі вокально-хорових занять, ми виходили з того, що вокально-хорове мистецтво є найбільш сприятливим для означеного процесу. Так, навчання співу є вкрай природнім; його колективний характер дозволяє відчути себе у центрі дієвих взаємозв'язків. Виконання пісні зближує дітей, згуртованість виявляється у відповідальності за свої вчинки, стимулює на мистецькі досягнення.

Неабияке значення у формуванні ціннісних орієнтацій має вчитель. Він стає взірцем для дітей. Його постать викликає захоплення. Учні намагаються бути схожими на свого вчителя. Тому, так важливо педагогу досконало володіти голосом, активно здійснювати проведення вокальних занять, уміти створювати атмосферу творчості.

Таким чином, дитину молодшого шкільного віку необхідно обов'язково знайомити з основними виконавським прийомами, правильним диханням, розвивати музичні здібності, слух, а також привчати до правил поведінки у різних життєвих та сценічних ситуаціях, мотивувати до зміни своєї вокально-хорової роботи в залежності від умов і вимог, формувати навички самоконтролю та вміння узгоджувати власні дії з діями інших. У свою

чергу, правильна побудова навчання з урахуванням структурних одиниць ціннісних орієнтацій дозволяє: сформувати такі базові особистісні якості, як: розсудливість, працелюбність, відповідальність, самостійність; забезпечити розвиток таких вольових особистісних якостей, як: самовладання, наполегливість, цілеспрямованість, ініціативність, рішучість; розвинути інтелектуальні, вокальні здібності дитини. Також потрібно дбати про психологічну та соціальну адаптацію учнів: виховувати позитивні особистісні якості у дітей, як: креативність, емоційність, працьовитість, наполегливість, цілеспрямованість; забезпечувати формування вокальних навичок і посилення культурно-ціннісних констант.

Література:

1. Горшкова О. Г. Цінності – основа соціалізації та духовного розвитку особистості [Електронний ресурс]. URL: http://www.vuzlib.com› (дата звернення 17.11.2019).

2. Набока О. Формування ціннісних орієнтацій у старшокласників спеціалізованих класів економічного профілю: автореф. дис. … канд. пед. наук: 13.00.01. Луганськ, 2002. 20 с.

3. Сіренко А. Особливості дослідження рівнів сформованості у старших дошкільників упевненості в собі у груповій діяльності. *Рідна школа*. 2014. № 7. С. 58-63.

4. Удич О. Ціннісні орієнтації : багатогранність наукових трактувань. Рідна школа. 2014. №11. С. 26-31.

5. Фролова Н. Трансформація ціннісних орієнтацій: автореф. дис. … канд. психол. наук: 19.00.01. Київ : 2008. 20 с.

6. Шевчук М. Психологічні особливості формування ціннісних орієнтацій особистості : автореф. дис. … канд. пси-хол. наук: 19.00.01. Київ, 2000. 20 с.

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ РОБОТИ ДИТЯЧИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ

Гнатівська В., Тимофєєва Т.

Позашкільна освіта завжди відігравала велике значення у вихованні всебічно розвиненої особистості. Згідно Конституції України, Законів України «Про освіту», «Про позашкільну освіту» вона спрямована на розвиток здібностей та обдарувань вихованців, учнів, задоволення їх інтересів, духовних запитів і потреб у професійному визначенні [2]. Одним з напрямів позашкільної освіти є хореографічна освіта. За її допомогою, у дитячих хореографічних колективах, розвиваються не лише фізичні дані вихованців, а й відбувається процес соціальної адаптації. Важливою складовою хореографічної освіти є вміння працювати в команді.

Дитячий хореографічний колектив – це форма масового залучення дітей та молоді до занять хореографією, яка є дієвим засобом масового розповсюдження танцювальної культури [1].

На тлі нинішніх світових подій, зокрема війни Російської Федерації проти України, всі сфери життя українців зазнали істотних змін, і освіта не стала виключенням [3]. У час започаткування військового стану по всій території України заклади освіти були переведені в онлайн формат. Позашкільні заклади освіти, такі як, дитячі хореографічні колективи почали проводити заняття дистанційно.

Війна створила низку проблем для освітнього простору і всім довелося переглянути організацію своєї роботи. Педагогічними дослідженнями з методики роботи з дитячим колективом займалися: В. Сухомлинський, К. Ушинський, С. Русова, Я. Корчак. Характеристику роботи з хореографічними колективами в своїх працях окреслювали: В.

Верховинець, К. Василенко, Г. Березова, О. Мартиненко, С. Шалапа, С. Зубатов та інші [1].

Проте методів роботи під час військового стану, повноцінних наукових праць та посібників на сьогоднішній день не видавалось. Тож, кожен керівник та викладач, спираючись на власний досвід та виходячи з можливостей колективу, організовує роботу по своєму.

Епідеміологічна ситуація під час COVID-19 до цього моменту вже внесла певні зміни в діяльність усіх осередків освіти. Робота в дистанційному форматі та використання цифрових технологій стали звичними в освітній сфері. Однак, небезпека, яка загрожує життю - це значно більший виклик. З'являється загроза ракетних обстрілів, перебої з електропостачанням та зв'язком, необхідність перебування в укритті під час повітряних тривог і як наслідок, змінюється психологічний стан учасників освітнього процесу. Сама мета хореографічної освіти змінилась, із розвитку здібностей на вміння допомогти собі у кризових ситуаціях. У такий час на викладача покладається ще більша відповідальність. Першочергове місце займає безпека своїх вихованців, а другорядним, та не менш важливим завданням, є надання психологічної допомоги для адаптації до умов сьогодення. У колективі має створюватись здорова емоційна атмосфера, яка буде давати змогу вихованцям відпочити від викликаного стресу, а також виконувати завдання хореографічної освіти.

Виклики, які постали перед викладачами хореографії та в цілому хореографічною освітою змінили підходи до проведення навчальних занять. До навичок над якими працюють, додались ще й вміння екологічно виводити страх, негативні емоції та тривожність через тіло. Правильно підібрані фізичні вправи з опорою на дихання допомагають інтегрувати негативні емоції та сприяють виходу зі стану несвідомої стресової реакції.

Ще одним викликом є робота хореографічного колективу в онлайн режимі. Це зумовлює низку проблем серед яких: брак робочого місця для виконання певних рухів, невідповідність даного місця безпековому стандарту та розфокусування уваги учня. Це означає, що засвоєння навчального матеріалу відбувається на нижчому рівні, ніж того вимагає специфіка діяльності. Площа кімнати в жодному випадку не порівнюється з площею танцювальної зали, а домашнє середовище не замінить творчий колектив. Це означає, що репетиційний процес відбувається не в повній мірі, а отже виникають труднощі з постановницькою діяльністю. Через неможливість зібрати вихованців у залі, танцювальні постановки не відпрацьовуються повноцінно. До того ж, більшість дитячих колективів втратили контингент своїх учнів. Частина вимушено виїхала за кордон, частина батьків з безпекових міркувань виступають проти офлайн занять. Це створює ще одну проблему: організацію одночасних занять для груп, які знаходяться в хореографічному залі та за його межами.

Через вищезгадані проблеми та перешкоди в процесі отримання освіти, вихованці втрачають фізичну форму, координацію, витривалість, контакт з глядачем, тобто виступи. Всі конкурси та фестивалі здебільшого перейшли в онлайн формат і тепер досить надіслати раніше відзнятий матеріал для участі. Таким чином, створюється ілюзія такої важливої частини хореографічного навчання, як сценічна діяльність. Окрім того, діти втрачають атмосферу колективу: відсутність живого спілкування, обміну емоціями, часу проведеного разом, тощо.

Згідно наказу МОН від 06.06.2022 № 527 було затверджено Заходи щодо реалізації Концепції національно-патріотичного виховання в системі освіти. Серед них: громадянсько-патріотичне, духовно-моральне, військово- патріотичне та екологічне виховання [4]. Незважаючи на всі вищезгадані виклики, дитячі хореографічні колективи та мистецькі заклади

були і продовжують бути рушійною силою у вихованні підростаючого покоління. Засобами народно-сценічного танцю викладачі закладають любов до Батьківщини. Патріотичний дух вихованців розвивається через призму різноманітності української хореографічної спадщини. Це зумовлює зацікавленість до вивчення історичного минулого країни.

Під час війни більшість колективів не припиняли свою роботу, а навпаки, тримали культурний фронт, організовуючи концерти та акції підтримки. Прикладом діяльності дитячих хореографічних колективів є: КДШУТ «Барвіночок», Народного художнього колективу України «Ансамблю танцю Вітамінчики» (м.Київ), Народний художній колектив «Ансамбль танцю Веснянка» Хмельницької середньої загальноосвітньої школи І-ІІІ ступенів №24, Дитяча студія при Академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля» (м. Хмельницький) та багато інших. Більшість дитячих хореографічних колективів навіть у військовий час, мали змогу представити Україну за кордоном, тим самим продемонструвавши світові, що ми – країна сильних людей і що наші діти знають що таке вольне, свободне життя [5]. Важливим є те, що вихованці колективів беруть активну участь у таких заходах. Діти - майбутнє української нації. Педагоги, у свою чергу, мають виховувати своїх учнів, підтримуючи їх творчі ідеї, допомагати в діяльності, плекаючи почуття відповідальності та любові до Батьківщини.

Література:

1. Волчукова В.М Бугаєць Н.А Ліманська О.В Тіщенко О.М. Методика роботи з хореографічним колективом: Основи курсу /Навчально- методичний посібник /. Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 2013. 326 с.

2. Позашкільна освіта та виховна робота. Інститут модернізації змісту освіти. URL: https://imzo.gov.ua/osvita/pozashkilna-osvita-ta-vihovna-robota/

3. Про введення воєнного стану в Україні. Офіційний вебпортал парламенту України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/64/2022#Text

4. Про деякі питання національно-патріотичного виховання в закладах освіти України та визнання таким, що втратив чинність, наказу Міністерства освіти і науки України від 16.06.2015 № 641. Офіційний вебпортал парламенту України. URL: https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0527729-22#n12

5. SVITANOK. Майстер-клас керівників хореографічних гуртків, колективів, учителів хореографії від 15.09.2022, 2022. YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=cnX4N438exw

МЕТОДИЧНА СПРЯМОВАНІСТЬ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТЕХНІКИ МАЙБУТНЬОГО МУЗИКАНТА-ПЕДАГОГА У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ

Ду Веньчен, Щолокова О.

У діяльності педагога-музиканта розвинута виконавська техніка виконує ряд функцій, наприклад. адаптивну (допомагає прилаштуватися до різних музичних стилів й тим самим збагатити власну музичну культуру; креативну (підвищує рівень творчої самореалізації музиканта); концертмейстерську (сприяє професійному виконанню музичних творів разом з інструменталістами або вокалістами). Тому для розробки методичного забезпечення виконавської техніки майбутнього музиканта-педагога у процесі фортепіанного навчання ми спиралися не тільки на

загальні педагогічні умови, які широко використовуються в практиці навчання і виховання учнівської молоді, а й враховували специфіку фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів.

Наша позиція конкретизувалася у таких завданнях: 1. осмислити особливості формування виконавської техніки майбутнього музиканта-педагога у процесі фортепіанної підготовки; 2. висвітлити можливості активізації самостійної роботи студентів над виконавською технікою з урахуванням набутого досвіду на індивідуальних заняттях з фахових дисциплін; 3. дослідити ефективність естетико-синергетичного потенціалу інтерпретації музичних творів для опанування різними видами виконавсько-інструментальної техніки;

Враховуючи ці завдання, в нашій експериментальній роботі провідними педагогічними умовами були такі:

- цілеспрямована мотивація студентів на удосконалення своєї виконавської техніки;
- спрямовування уваги студентів на якість власних технічних дій та рефлексію психічних почуттів, які супроводжують виконавську техніку;
- активізація самостійної роботи студентів над виконавською технікою з урахуванням набутого музично-естетичного досвіду;
- орієнтація студентів на різноманітність функціонування виконавських умінь у професійній діяльності

Дослідження виконавської техніки студентів у класі фортепіано передбачало створення комплексу методичних рекомендацій і порад, які ми вважати основними для її формування. Їх ефективність ми перевіряли поступово за трьома етапами: підготовчо-рефлексивному, досвідно-накопичувальному, художньо-творчому.

На першому етапі дослідження студентам були запропоновані завдання, які конструювалися за принципом «від простого до складного», а саме:

1. звернути увагу на власний виконавський апарат, виявити його позитивні і негативні сторони з точки зору розвитку фортепіанної техніки.

2. Сидячи за музичним інструментом, прослідкувати за своєю посадкою і знайти зручну позицію для обох рук, основну увагу приділяти положенню першого і п'ятого пальців.

3. Відчути різні рівні натискання на клавіші клавіатури і проаналізувати швидкість, з якою підіймається та опускається молоточок, звернути увагу на характер звуковидобування, проаналізувати якість відповідного звуку.

4. Програти невелику музичну фразу, сполучаючи звуки на легато, потім цю фразу зіграти на стакато. Корисним також вважали застосування прийому спочатку «програти» фразу подумки або проспівати, аби відчути її глибину і співучість. Ускладненням цієї вправи може бути: гра музичної фрази на piano і forte з уповільненням і, навпаки, із прискоренням.

На заняттях студентам було запропоновано оцінити власну гру і гру своїх товаришів з таких питань: визначення висоти посадки і зручності положення тіла; якість звуковидобування у відповідності з характером музичних образів твору, що виконується. Таким чином, різні завдання спрямовувалися на визначення особливостей звуковидобування в музичних творах різних жанрів і стильових напрямків. При цьому було помічено, що найбільше проблем із визначенням якості звуку виникає під час виконання музичних творів романтичного стилю, зокрема творів Ф. Мендельсона, Е. Гріга, Ф. Шопена, М. Лисенка. В. Барвінського.

Що стосується розвитку технічних навичок, то спочатку деякі студенти були переконані в тому, що тільки опанування усіх гам у різних модифікаціях допоможе їм подолати свої технічні недоліки. Разом з тим, окремі студенти намагалися у творах зі свого репертуару виокремлювати складні фрагменти і відпрацьовувати їх з різними штрихами або з

оригінальною аплікатурою. При цьому увагу студентів було спрямовано на чітке інтонування кожного пасажу та легкість його виконання. Студенти намагалися розчленити пасажі на окремі фрагменти, знайти для себе найбільш зручну аплікатуру, пристосувати свої руки для легкого виконання.

Отже, на першому **підготовчо-рефлексивному** етапі студенти збагачували свої уявлення щодо сутності виконавської техніки піаніста. Завдяки застосуванню такої педагогічної умови як формування цілеспрямованої мотивації на удосконалення своєї виконавської техніки і спрямовування уваги на якість власних технічних дій та рефлексію психічних почуттів вони виявляли позитивні і негативні сторони свого піаністичного апарату та можливості його удосконалення.

На другому, **досвідно-накопичувальному** етапі навчання основним гаслом став вислів Й. Гофмана**:** "Техніка - скриня з інструментами, з якої умілий майстер бере у певний час і з певною метою те, що йому потрібно». Відтак, дослідно-експериментальна робота відбувалася за принципами формування у студентів відчуття зручності виконання і свободи на основі тісного зв'язку слухової та рухової сфер, а також аналітичного осмислення навчального матеріалу під час самостійного репетиційного процесу.

Під час занять із студентами з'ясувалося, що більшість з них ніколи не грали гам і вправ для розвитку виконавської техніки, дуже мало вивчали етюдів. Враховуючи ці технічні прогалини, студентам було запропоновано попрацювати з гамами та простими етюдами на різні види техніки, а потім закріпити своє уміння на етюдах інших композиторів, зокрема К. Черні, М. Мошковського, Ф. Ліста, В. Косенка тощо.

Мета такого опрацювання полягала у точному виконанні технічних формул та можливостей їх застосування в музичних творах. Ми доводили студентам, що навіть етюди інструктивного характеру необхідно грати з динамічними відтінками і виразно. Разом з тим робота над цими творами

сприяє укріпленню пальців й зокрема розвитку різних видів виконавської техніки.

У процесі роботи над етюдами ми рекомендували студентам вчити у повільному темпі, працювати над штрихами, аплікатурою, звертати увагу на доцільне звільнення рухового апарату. Під час опрацювання фрагментів музичних творів зі складними технічними елементами увага студентів приверталася до особливостей звуковидобування, агогіки, динаміки, педалізації, формотворення. Для вирішення конкретних технічних складностей студентам пропонувалося підібрати найбільш зручну аплікатуру, розподілити пасажі між руками у кращому варіанті. Такі завдання виконувалися на етюдах К. Черни ор 299 і 740, юнацьких етюдах Ф. Ліста, М. Мошковського, Крамера. Потім ця практика переносилася на фрагменти творів Й. Гайдна, В. Моцарта. Л. Бетховена. К. Дебюссі та інших композиторів, адже для розвитку виконавської техніки дуже важливим є урахування стильового аспекту.

На заняттях також обговорювалися питання стосовно різних засобів виразності музики та особливостей їх виконання; характерні прийоми звуковидобування, питання єдності технічного і художнього в музичних творах різних стильових напрямків. Для цього студентам пропонувалися твори композиторів, представлених у репертуарі дитячих музичних шкіл, зокрема п’єси українських композиторів (М. Сільванського, М. Чемберджі, В. Шукайло, І. Шамо, Ж. Колодуб).

Останній **художньо-творчий** етап спрямовувався на реалізацію принципів аналітичного осмислення навчального матеріалу під час самостійного репетиційного процесу і активізації самостійної роботи студентів над виконавською технікою з урахуванням набутого досвіду. Особлива увага приділялася вмінню студентів осмислювати основні технічні формули та знаходити шляхи їх вирішення, повністю використовувати

художньо-технічний потенціал музичних творів, вирішувати технічні завдання крізь призму художньо-образних уявлень і стильових особливостей.

Цей етап роботи спрямовувався на самостійне опрацювання виконавської техніки, вміння осмислити складні технічні формули та знайти шляхи їх вирішення крізь призму художньо-образних уявлень і стильових особливостей. Завдання на цьому етапі вирішувались за допомогою таких методів: самостійного опрацювання в музичних творах аплікатури, штрихів тощо, підбір навчального і концертного репертуару, обговорення результатів власного концертного виступу, планування творчих завдань та їх оцінювання.

На даному етапі роботи використовувалися не тільки окремі завдання, а й різноманітні тренінги і творчі проєкти. Ми враховували, що вони ґрунтуються на обміні між студентами думками, сприяють обміну різними точками зору й виникненню зацікавленості у створенні оригінальних виконавсько-інструментальних концепцій.

Аналізуючи отримані результати, ми змогли виявити ефективність застосованої методики, яка впроваджувалась на протязі трьох етапів й складалася з різних завдань і вправ з урахуванням відповідних педагогічних умов. Про це свідчать значні позитивні зрушення у виконавській діяльності студентів, суттєве розширення їх музичного репертуару, збагачення засобів художньої виразності, набуття ґрунтовних навичок в самостійній роботі над виконавською технікою, а також розвиток творчої активності під час вирішення музично-педагогічних завдань.

Література:

1. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. М. Музгиз, 1962. С 141-175.

2. Гат Й. Техника фортепьянной игры. Будапешт: М. 1973. 244 с.

3. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. 1961. 221 с

4. Макаров В. Л. Методика обучения игре на фортепиано. Х.: ХГИИ, 1997. 120 с.

5. Мартинсен К. А. Методика индивидуального преподавания игры на фортепиано М. 2003. 127 с.

6. Мозгальова Н.Г. Теоретико-методичні засади інструментально-виконавської підготовки вчителя музики: монографія. 2011. 486 с.

7. Сидорець Т.В. Інтонаційна культура піаніста як художньо-виразна складова фортепіанного виконавства К.НПУ імені М.П. Драгоманова.2014 с. 124-126

8. Щолокова О.П. Художнє мислення в умовах педагогічної діяльності вчителя мистецтва. Теорія і методика мистецької освіти. 2004. С. 35-39.

ЗАСТОСУВАННЯ ІНФОРМАЦІЙНИХ МЕРЕЖЕВИХ ТЕХНОЛОГІЙ НА ЗАНЯТТЯХ СТУДЕНТІВ У ФОРТЕПІАННОМУ КЛАСІ

Є Фанхуа, Лисіна Н.

Зі стрімким розвитком інформаційних мережевих технологій 5G широко використовується в різних сферах суспільства. У контексті «Інтернет + освіта» постало питання, як краще інтегрувати інформаційні мережеві технології для навчання фортепіано, як впровадити інформаційні технології до навчання в класі та як вирішити труднощі, що виникають під час реального процесу роботи. Фортепіано береться за відправну точку, обговорюється, як інтегрувати інформаційну мережеву технологію до роботи в класі з викладачем та дома самостійно, виконується цільове практичне дослідження методів його впровадження.

Інтеграція інформаційних мережевих технологій у навчання фортепіано дозволила подолати обмеження часу, простору, місця для викладачів і студентів, порушити притаманну рутину фортепіанного навчання, збережену з минулих традицій та включити ідеї, проблемні завдання та їх розв'язання, що є корисними для студента, полегшує його індивідуальне навчання та ефективність викладання виконавської майстерності на фортепіано.

У особистісно орієнтованому режимі навчання викладання є фокусом моделі, де домінують «студентоцентризовані» заняття, тобто т,і що мають розкрити найкращі індивідуальні можливості, творчий потенціал і виконавські здібності кожного майбутнього піаніста, розвинути його особисть як музиканта. Неважко побачити й відчути тонкі зміни в статусі «викладання» вчителів і «навчання» студентів. Вчителі поступово відходять від первісної форми прищеплення на уроці «наведення: роби, як Я». З іншого боку, учні переходять від одностороннього сприйняття змісту до активного сприйняття, процесу музичного мислення, власного творчого підходу до нотного тексту, що вивчається, аналітичного слухання різних виконань записів музики знаними піаністами і живих концертів видатних артистів, паралельного зіставлення цих виконань шляхом спілкування з викладачами, студентами та іншими музикантами. Студентів направляють і контролюють викладачі фортепіанної кафедри у концертних виступах, конференціях, семінарах, майстер-класах, керуючи обговореннями та рецензіями» [5, с. 107].

Інноваційне онлайн-навчання враховує режими онлайн- та офлайн-уроків, що може не тільки оптимізувати навчальні ресурси, але й подбати про особливу ситуацію окремих студентів. Викладачі та студенти використовують програмне забезпечення інтелектуального помічника вчителя на мобільних телефонах, роблять студентів більш інтерактивними та

залучають до навчання в класі, використовують форму «трійці» мобільних телефонів, комп'ютерів і проекційних екранів у класі, щоб розірвати перехід між заняттями дома і в класі та допомогти учню змінитися від теорії до практики та від практики до теорії, щоб студенти не тільки вдосконалювалися технічно, відпрацьовуючи на фортепіано складні віртуозні місця творів, але й мали змогу розвивати власне музичне мислення через теоретичні узагальнення мисленнєвих музичних уявлень, а також переносити здобуті наукові знання до власної практики фортепіанного виконавства, до процесу розучування, вивчення та виконання музичної п'єси на концертній естраді.

Перш ніж вивчати фортепіанний твір, треба спочатку послухати його (в записах, концерті), продивитися за інструментом нотний текст, усвідомлюючи відповідні базові знання, що можна зробити за допомогою програмного забезпечення, такого як "Xue Xue Tong" і "Chinese University M O O C". Серед цього програмного забезпечення курси викладають відомі викладачі з ключових університетів Китаю. Курси охоплюють знайомство з життям, музичні жанри, творчі стилі, творчі техніки, роки творчості, музичні жанри та музичні стилі найвідоміших китайських та іноземних композиторів.

Візьмемо для прикладу Сонату Моцарта K331. У курсі ми дізналися, що автором цього твору є Вольфганг Амадей Моцарт (1756-1791), представник Віденської класичної школи, який народився в Зальцбургу. Розуміючи біографічний вступ, студент усвідомлює час створення сонати, передісторію її, соціальне середовище, в якому жив автор, жанр і особистий стиль композитора в історії. А головне, багато разів послухавши саму сонату у різних виконаннях, студент починає вивчати її вже як знайомий, близький виконавцю твір*, може* прослідкувати розвиток музичних образів, створює власне музичне уявлення про особливості композиції, стиль виразності,

необхідні технічні засоби втілення, віртуозні труднощі, тобто оригінальний план-проспект своєї майбутньої інтепретації.

Під час курсу вчитель зосередиться на поясненні, якими саме способами і методами досягти необхідного рівня досконалості виконання для розкриття музичного змісту, супроводжуючи прискіпливим дослідженням нотного тексту та паралельним вивченням записів видатних піаністів. Швидкість і субтитри курсу можна налаштувати, щоб учень міг мати комфортний досвід курсу. (2) Проаналізувавши структуру музичної стилістики, після розуміння фонових знань, наступний крок у поясненні музичної структури твору. У відеоролику вчителя супроводжуватиме структура та музична партитура музичного аналізу, а музична партитура та аудіо будуть використані для пояснення. Тож ми дізналися, що в I частині Сонати A dur K331 Моцарта рухома дошка складається з теми та шести варіацій. Тема складається з двох абзаців-речень. Хоча тема проста, в ній є сицилійська народна пісня, але вона дуже гарна, що, очевидно, відображає стиль тих часів. Варіації - один з найбільш використовуваних методів композиції Моцарта, який полягає в тому, щоб зробити більше модифікацій однієї теми. На уроці треба встановіти кульмінацію твору, уточнити напрямок розвитку музики, розгортання речення, усвідомити і розставити педаль, фонетичний символ запису та повторення позначок. Проаналізувати зв'язок теми та субтитрів, уважно прочитати всі відповідні символи поверхні, такі як Emoji, Speed Mark, Tonality.

У багатьох випадках швидкість проставленого метроному Allegro, позначена композитором, неймовірна. За винятком талановитих піаністів, більшість студентів взагалі не можуть відповідати вимогам. Тоді в деяких випадках, чи то через технічні труднощі, чи то художнє вираження індивідуальності, але лише злегка відкориговано, не впливаючи на основний

стиль твору. Швидкість виконання першого руху Mozart Sonata K331 прекрасна лінія Andante grazioso на 6/8. Тобто метр теми повинен бути не швидким і повільним, а відображати стиль Andante класичної музики. Треба також пам'ятати, що попереду ще багато варіацій, які за класичною традицією, мають йти в одному темпі! Розібравшись з тим, яку швидкість слід використовувати для вивчення теми та відпрацювання варіацій, можна потренуватися з «Metronome», «Smart Piano» та обладнаним програмним забезпеченням для фортепіано. У сонаті Моцарта є багато складних віртуозних фрагментів, які написані в реальних нотах. Під час відтворення K331 звук Yi зазвичай такий самий, як і основна нота, а час дорівнює значенню часу. Ви можете використовувати «One Smart Piano», педаль і пристрій підключаються один до одного за допомогою Bluetooth, що може чутливо відчувати, чи бере студент педаль, щоб відобразити його в програмному забезпеченні для iPad.

Режим навчання «самообслуговування» на повний робочий день через інтелектуальні засоби, обмежений час занять змінюється на «повний робочий день», а зміст розділів онлайн-ресурсів і навчальних платформ доступний для «самодопомоги» у вивченні музики. Завдяки поглинанню мікролекції та багатовимірних і мульти-сенсорів MOOC, абстрактна концепція та відчуття дотику до клавіш – це уявлення про те, що студентам легко зрозуміти та опанувати. Це покращує ефект навчання та сприяє обміну між викладачами та студентами. Водночас, завдяки використанню «розумного фортепіано», можна реалізувати знання теорії, історії, методики навчання SOAR, що не тільки ефективно покращує рівень фортепіанної гри виконавців, але й полегшує сам процес роботи. Крім того, «розумне фортепіано» також може досягти ефекту німого, а студенти, вдягаючи навушники під час гри, зменшують звукові перешкоди без впливу на інших [1, с. 98].

За підтримки Інтернет-технологій інтелектуальне викладання фортепіано може створити більш різноманітну практичну діяльність і надати ширший простір для інновацій, наприклад, використання Інтернету для проведення онлайн-конкурсів з фортепіано. Крім того, інтелектуальне навчання гри на фортепіано дозволяє студентам розпізнати власні недоліки в процесі інтерактивного спілкування та знайти правильний напрямок для корекції. У традиційному фортепіанному викладанні ефективний час взаємодії студентів обмежений класом, і його можна практикувати лише після уроку. Розумне навчання фортепіано може повністю інтегрувати вільний час студента. Навіть вдома він може взаємодіяти, тим самим покращуючи ефективність навчання. Під тлом «Інтернет + освіта» Piano Teaching використовує платформу для запису навчання, платформу для обміну ресурсами та використання основних даних для інтеграції кількох елементів навчання фортепіано для реалізації обміну та інтеграції ресурсів і технологій у різних коледжах та університетах.

Вивчення та обмін високоякісними ресурсними платформами (Learning Pass), можуть допомогти студентам вирішити такі проблеми, як основні навички розвитку базових вмінь фахової компетенції фортепіанної гри різними способами, щоб насолоджуватися великою кількістю ресурсів, не виходячи з дому. У практичному застосуванні будуть з'являтися різні проблеми на початковому етапі, але вони не зможуть протистояти сильній привабливості, яку приносить злиття курсів. Інтегрований розвиток курсів фортепіано та інформаційних мереж є великим прогресом у викладанні гри на фортепіано, а його цінність просування та переваги викладання підтверджує індустрія.

Література:

1. Сяосяо Ц. Дослідження застосування розумного фортепіано в "Інтернет + навчальний курс фортепіанного мистецтва". Журнал Цзіліньського університету мистецтв.2022. № 171.С. 97-101.

2. Ле К. Дослідження застосування інформаційних мережевих технологій у викладанні фортепіано. Мистецтвознавча оцінка.2021. С. 95-97.

3. Сіньфан Я. Застосування групового класу The One розумне піаніно у музичній освіті дітей. 2022.С. 168-170

4. Сімін Я. Дослідження застосування мікрокласів на курсах фортепіано музичної освіти в коледжах та університетах. Педагогічні реферати.2020.№ 5.

5. Ліанна М. Розмова про реформу викладання під Інтернет + освіта. Освіта з інформаційних технологій Китаю. 2017.№ 5.URL:https://m.fx361.com/news/2017/0406/1427380.html

МАНЕРА СПІВУ ЯК ОСНОВА ДЛЯ РОБОТИ ДИРИГЕНТА У АКАДЕМІЧНОМУ, ЕСТРАДНОМУ ТА ФОЛЬКЛОРНОМУ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВАХ: ПРИНЦИПИ ТА СПЕЦИФІКА

Іжук М.,Чинчева Л.

Кожна з вокальних манер має свої особливості, що зумовлює, відповідно, і певні принципові відмінності у роботі диригента з хором. Саме у розкритті цих відмінностей, котрі обумовлюють роботу керівника хорового колективу, і полягає актуальність наукового дослідження.

Проблема особливостей і відмінностей роботи диригента в академічному, народному та естрадному хорах ставала предметом дослідження ряду науковців, зокрема, Л. Пархоменко, О. Бенч - Шокало, В. та І. Синельнікових, Л. Соболєвої, А. Попової, О.Чернової та інших. Варто відзначити, що академічній та народній манерам співу і відповідним видам

хорів присвячено достатньо досліджень і публікацій, чого не можна сказати про естрадну манеру виконання і хор, які є відносно молодими та активно розвиваються.

Метою статті є висвітлення особливостей роботи диригента над манерою співу у хорових колективах різних видів.

Голос як вроджений унікальний дар людини, виступає інструментом для співу – своєрідного виду музичного мистецтва, у якому музика органічно поєднується зі словом. Характерною рисою співу є вокальна манера – сукупність особливостей і творчих прийомів, властивих митцеві. За психофізіологічною та виконавською природою манеру співу поділяють на академічну, народну та естрадну.

Академічна манера співу характеризується специфічною вокальною позицією, “куполом” у роті, легким позіхом, прикритим звуком і округленими голосними. Головним, грудним та мікстовим резонуванням, однорідним звучанням голосу на всьому діапазоні. Прикривання звуку, яким людина зазвичай від природи не володіє, дає можливість співакові отримати вирівняний (за тембром і силою звучання) двохоктавний (і більше) діапазон з плавним переходом від грудного до головного регістрів [3].

Для опанування такою манерою співу необхідні не тільки музичні здібності та наявність перспективних вокальних даних, але і спеціальне навчання постановки голосу. Сьогодні з’явилася велика кількість музичних стилів і манер виконання, але попри моду, академічний (класичний) спів залишається еталоном вокального мистецтва [1].

Класичний вокал має велику кількість технік та прийомів, розглянемо декілька з них:

- Філірування звуку — прийом використовується, коли потрібен плавний перехід звуку до нюансу *piano* або *forte*. Він потребує доброго володіння технікою дихання.

- Кантилена — виконання, яке відрізняється мелодійністю, наспівністю, коли звук ллється плавно без переривання.
- Колоратура — стиль класичного виконання, у якому часто використовують складні за технікою вокальні прийоми. Це переходи з грудного регістру на головний, мелізми. Виконавець колоратурного вокалу звучить плавно й рівно у всіх регістрах, видає яскравий та насичений звук.
- Декламаційний, речитатив — наближений до інтонацій мовлення. Виконавець вимовляє в музичному ритмі, що робить речитатив схожим із розмовою або піснею. У речитативі зберігаються декламаційні інтонації: виконавець оповідає, запитує, спонукає до дій, вигукує [1].

Народна манера співу характеризується максимальним розслабленням тіла, максимальною опорою «на землю», добре розвиненим грудним резонатором, який і робить потужним голос, не потребує куполу і широкого розкриття рота. Звук у народній манері співу називають білим, тобто відкритим, але його не потрібно плутати зі співом на горлі. Досягається ця відкритість, рівність, відсутність вібрації завдяки сильно опертому диханні та вмінні користуватись грудним резонатором [5]. Загальний діапазон народної пісні досить вузький — рідко виходить за межі октави. Діапазон мелодії залежить від голосових можливостей співака, який її створив. Октавний діапазон звичайного, нерозвинутого професійно людського голосу треба вважати природним і органічним. Цьому діапазонові під час хорового співу і відповідає певний регістр — високий чи низький [2, с. 5].

Для народного вокалу дуже важливим є зв'язок з мовою, що проявляється як у особливостях артикуляції, так і у природно-розмовній манері співу. Якщо звернутись до техніки звукоутворення, то і у академічній і у народній манерах надзвичайно важливою є робота голосових зв'язок, спрямованість звуку і правильне використання грудних і головних

резонаторів. Менш за все народні співаки використовують м’яке піднебіння, купол, позіх, який слугує прикриттю голосу на верхніх звуках [10].

Естрадний вокал за своїм звучанням знаходиться між академічним і народним. Завдання естрадного виконавця – пошук свого власного звуку, своєї оригінальної, характерної, легко впізнаваної манери співу і сценічного образу. В естрадному вокалі поєднується техніка академічного вокалу, народного співу, а також ряд специфічних прийомів, характерних для естради таких як: субтон, гроул, йодль, спів з розщепленням, фальцет чи штробас. Найчастіше вокаліст звертається до одного або двох способів подачі звука, бо всі способи відтворення можуть передати лише висококваліфіковані співаки [8].

Не дивлячись на всі переваги сольного співу, спів колективний, хоровий збагачує нас новим досвідом і розкриває більші репертуарні можливості.

Хор і академічний, і народний, і естрадний мають однакові елементи хорової звучності: стрій, ансамбль і нюанси. Також не менш важливими є звуковедення, атака, штрихи та дикція,однак робота над ними має свої відмінності і специфіку. В академічному хорі диригенту в першу чергу потрібно слідкувати за поставою хористів, строєм, правильною співацькою позицією, кантиленою, ансамблем, нюансами та об’ємними голосними звуками.

В естрадному хорі теж не менш важливим є стрій, ансамбль (тембровий, дикційний і ритмічний), штрихи, нюанси, але досягти цього набагато складніше, бо хористи не стоять на одному місці, а часто виконують хореографічні та акторські рухи. Естрадний хор потребує від виконавців швидкої слухової координації, вміння раптово переключати вокальний апарат – резонатори, тембри, регістри, характер дихання, використання вібрато. Особливими є і способи роботи диригента над

зображальними моментами: імітування звуків, наслідування музичних інструментів, перегукування, вигуки, різка зміна регістрів. Така специфіка роботи потребує від диригента використання відповідних розспівок і вправ, гнучкості мислення і доброго знання основ естрадного вокалу [4].

Народний хор – одна з найбільш поширених форм масового мистецтва. У музичному побуті нашої країни він став культурною необхідністю. І в селах, і в містах хори утворюються навколо талановитих заспівувачів. В основі своїй народні хори самодіяльні: у них може брати участь кожен, хто має музичний слух і голосові дані. Як правило, хором керує найбільш здібний виконавець-заспівувач. Він краще за інших відчуває зміст і характер пісні, легко знаходить зручну тональність і може впливати на емоційність виконання [2, с. 6].

У народному хорі не завжди є поділ голосів на зрівноважені хорові партії. Найздібніші співаки заспівують і виводять, решта співає в унісон або поділяється на партії. Заспівувач і виводчик, тобто виконавець підголосків — головні імпровізатори — і відіграють у хорі вагому роль. Крім цього, з унісонного хору виділяються окремі співаки, що теж імпровізують свої партії. Так утворюються багатоголосні хори [2, с. 7].

Своєрідна структура народної пісні, своєрідна вокальна природа і художнє значення підголосків, використання виводчиків, цілий ряд різноманітних традиційних хорових прийомів ставлять перед диригентом народного хору багато таких вимог, які виходять за рамки компетенції диригента хору академічного типу. Йому необхідно знати, як зберігати і розвивати стиль народного виконання, правильно використовувати імпровізації, пояснити художнє значення в пісні [2, с. 15].

Керівник має визначити жанр пісні (історична, побутова, обрядова тощо), її склад (гармонічний чи поліфонічний), тип підголоска (фальцетний чи грудний), якщо склад пісні поліфонічний, також диригент визначає, який

хоровий склад буде виконувати пісню (жіночий, чоловічий чи мішаний), без супроводу чи з інструментальним супроводом, з танцями чи без них.

Отже, підсумовуючи вищесказане, можна зробити висновок, що кожна манера співу як сукупність вокально-творчих прийомів є унікальною та специфічною. Це зумовлює і певні принципові відмінності у роботі диригента з хоровими колективами: академічним, народним та естрадним. У хорах різних видів однаково важливою є робота над всіма елементами хорової звучності: строєм, ансамблем, нюансами тощо. Однак специфіка академічного, народного та естрадного хорів вимагає від диригента особливої уваги у роботі над різними аспектами творчого процесу.

Література:

1. Відмінності академічного та естрадного вокалу. UPL: https://ocnt.com.ua/osoblyvosti-akademichnogo-vokalu-ta-jogo-vidminnist-vid-narodnogo-j-estradnogo-spivu/ дата звернення 26.03.2023

2. Гуменюк А. І. Український народний хор: метод. поради. 2-ге вид., випр. і допов. К. : Муз. Україна, 1969. 118 с.

3. Естрадний вокал. UPL: https://muza-gala.com.ua/estradnij-vokal/ дата звернення 24.03.2023

4. Естрадний хор. UPL: https://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/147 дата звернення 24.03.2023

5. Народна манера співу. UPL: https://www.youtube.com/watch?v=nKg3a0wXEn0 дата звернення 25. 03. 2023

6. Народний хор. UPL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B8%D0%B9_%D1%85%D0%BE%D1%80 дата звернення 26.03.2023

7. Соболєва О.Д. Формування вокально-виконавських якостей на заняттях вокалу. URL https://www.ksada.org/pdf/t2015-01-09-soboleva.pdf дата звернення 25.03.2023

8. Чернова О. С. Підготовка естрадного артиста-вокаліста початківця до концертно-виконавської діяльності. URL. https://cyberleninka.ru/article/n/podgotovka-nachinayuschego-estradnogo-vokalista-k-kontsertno-ispolnitelskoy-deyatelnosti/viewer дата звернення 24.03.2023

9. Попова А. Методика навчання естрадного співу Бретта Меннінга.URL http://dspace.tnpu.edu.ua/bitstream/123456789/9862/1/Popova.pdf дата звернення 26. 03. 2023

10. URL https://naurok.com.ua/stattya-formuvannya-navichok-narodnogo-spivu-v-procesi-roboti-z-uchnyami-vokalistami-na-prikladah-ukra-nskogo-folklornogo-mistectva-79720.html дата звернення 25. 03.2023

ТЕХНОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ ВПРОВАДЖЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ МЕТОДИКИ ESTIL У НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ

Казанкова К., Тоцька Л.

Особлива роль мистецтва в сучасному суспільстві зумовлюється новою освітньою парадигмою, що визначає нові підходи до розробки та вдосконалення мистецьких педагогічних технологій. Не є виключенням галузь шкільної вокальної педагогіки як компонент у системі естетичного виховання підростаючого покоління. Найбільш гостро сьогодні постають питання розвитку співацького голосу школярів, а саме: організація повноцінно резонуючого співацького звуку; стабілізація положення гортані при зміні голосних і висоти тону, що здійснюється під час анатомічного морфологічного розвитку звукоутворюючої системи на фоні росту всього організму.

Зокрема, психолого-педагогічні умови як провідні чинники успішності процесу розвитку співацького голосу школярів сприятимуть формуванню в них стійкого інтересу до вокального мистецтва, набуттю певних знань з цієї

галузі, удосконаленню виконавського сценічного досвіду, розвитку та, водночас, збереженню повноцінної фонації під час мутаційних змін співацького голосу.

Проблема розвитку та засвоєння вокальних навичок школярами завжди була актуальна у педагогів-вокалістів і хормейстерів. Можливість реалізувати себе на професійній сцені, а також довголіття співацького голосу людини залежить від того, наскільки правильно були сформовані вокальні навички у підлітковому віці.

Мета статті полягає у окресленні значення і змісту технологічних аспектів впровадження вокальної методики Estil у навчальний процес розвитку співацького голосу школярів.

Проблеми виховання вокальної культури, співацького розвитку особистості досліджувались Л.Дмитрієвим, Н.Гребенюк, Р.Юссоном, О.Стахевичем, Ю.Юцевичем, П.Троніною та іншими. Вокально-фізіологічні аспекти функціонування співацького голосу висвітлювались В.Морозовим, В.Ємельяновим, А.Багадуровим, Д. Огородним та іншими.

Сучасний стан розвитку педагогіки мистецтва характеризується також зростанням інтересу до проблеми специфіки вокального виховання школярів: В.Ємельянов, В.Морозов, О.Стахевич, О.Маруфенко. Процесу розвитку співацького голосу присвячено праці таких відомих дослідників, як: Г.Стулова, Н.Ветлугіна, О.Малініна, О.Лебедева, І.І.Левідов та інші. Психологічні чинники у процесі вокального виховання молодих співаків досліджено у працях Ф. Гоноболіна, В. Кутішенко, С Рубінштейна та інших. Педагогічні умови вокального виховання підлітків детально описані в роботах В.Багадурова, Л.Венгрус, Л.Гавриленко, В.Ємельянова, Н.Добровольської, Д.Локшина, О.Маруфенко, Д.Огороднова, Н.Орлової, О.Стахевича, Г.Стулової, В.Шацької та ін.

Науковці зазначали, що вокальні навички – це комплекс автоматизованих дій різних частин голосового апарату, які відбуваються у співацькому процесі та підкорені волі співака. До вокальних навичок віднесемо: співацька постава, вокальне дихання, звукоутворення і звуковедення, чистота інтонування, артикуляція і дикція.

Відповідно, вокальні навички представляють собою складну автоматизовану взаємодію різних складових елементів співацької техніки, що формуються в процесі вправ, виконання пісень та регулюються волею і виконавським бажанням самого співака.

Майбутні співаки, у яких сформовані вокальні навички, можуть досягти не лише довготривалого збереження свого голосу, але й підвищити свої творчі досягнення, здобути значний сценічний досвід, розвити свої вокально-виконавські здібності, а згодом удосконалювати власну вокально-виконавську майстерність. Головною метою співака є створення художньої картини вокального твору. Як вважає Н.Яковлева, естетична картина формується не лише під час роботи над музичною композицією, але й під час виконання як комбінація «саморобки» та інтуїції, імпровізації вже «готового» твору [1, с. 476].

Ми пропонуємо у нашій статті звернуться до сучасної манери співу – джазового співу. Сьогодні джазовий спів, його елементи є найбільш поширеним і доступним видом естрадного мистецтва, що відображає не лише художній, але й культурний контекст національної спадщини різних народів.

Тому ми пропонуємо розглянути зміст технологічних аспектів вокальної методики Estil. На нашу думку, зазначена методика є однією з найбільш ефективних та прогресивних методик вокального навчання, яка була розроблена американською співачкою та педагогом Джоан Естіл у 1948

році. Ця методика базується на принципах фізіології співацького голосу та враховує індивідуальні особливості кожного вокаліста.

Основними технологічними аспектами вокальної методики Estil є:

- розуміння фізіології співацького голосу,
- правильна постановка співацького дихання,
- артикуляція і дикція, чистота інтонування.

Одним із ключових понять у вокальній методиці є «функціональний голос», який визначається як «голос, який працює з мінімальною напругою та зусиллям» [5].

Вокальна методика Estil передбачає роботу з учнями з різним ступенем музичних здібностей. Зокрема, у вокальній методиці Estil передбачено використання різних видів резонаторів, таких як: грудний, головний та змішаний. У світі вокальна методика Estil вважається однією із ефективніших та прогресивних. Вона дозволяє розвивати не лише співацький голос школярів, а його особистість, формувати загальну музичну культуру, вокально-виконавську майстерність тощо.

Вокальна методика Estil має на меті розвиток співацького голосу учнів через використання естрадної пісні. Вона включає в себе виконання різноманітних завдань, таких як:

- приведення учнів до всіх видів вокально-виконавської діяльності;
- задоволення потреб у самопізнанні, самовдосконаленні та самореалізації за допомогою естрадної пісні;
- формування і розвиток вокально-технічних навичок;
- виховання музичного смаку та здатності до емоційного реагування на вокальне мистецтво.

Наведемо основні технічні аспекти вокальної методики Estil, які використовуються в джазовому та естрадному співі.

Белтінг є одним з найбільш визнаних стилів поп-вокалу, що був сформований під впливом соулу. Слово «белтінг» дослівно означає «кричати», тобто співати голосно на повну силу. Основна ідея полягає в тому, що володіння белтінгом можливо лише за умови правильного поєднання складових, як: сила голосу, увага до аудиторії та наявність природного або набутих здорових механізмів. Белтінг вимагає міцних голосових зв'язок, які відповідають за їх щільне змикання, унікального і енергійного співацького дихання. Володіння елементами белтінгу дозволяє школярам розвивати співацький діапазон, уміння донесення до слухачів власних емоцій, відповідно, зробити виступ більш вражаючим.

Субтон використовується для передачі м'якості та чутливості звучання співацького голосу, а іноді додавання до голосу сипучості. Цей ефект досягається за допомогою неповного з'єднання голосових зв’язок, що дозволяє повітрю пройти крізь них. Під час виконання з використанням субтона задіяні головний і грудний резонатори (змішане звукове формування).

Техніка твангу (twang) надає голосу металеве звучання, завдяки чому звучить голос потужно і напружено. Важливо не плутати термін «гнусавість» з «twang», оскільки ці поняття абсолютно різні за їх розумінням. Так, ми пропонуємо для досягнення техніки «твангу» виконувати спеціальні вправи з буквою "н" або "м" для того, щоб відчути носовий призвук, навчитися користуватися цим прийомом без зайвих призвуків. Виконання цих вправ потребує від учнів володіння співацьким диханням при контролі стану м'якого піднебіння і гортані.

Фальцет (італ. Falsetto), або фістула. Відноситься до високої теситури співацького діапазону чоловіків, який перевищує типовий співацький діапазон при використанні лише головного регістру. На думку С.Чернікова

«звук фальцету відноситься до легкого, дзвінкого голосу з великим головним резонансом» [3].

Ми вважаємо, що емоційний аспект є дуже важливим у співацькому процесі тому, що складно співати без емоцій. На думку Ю.Юцевича, емоції є формою рушійної сили фонації та енергії співака, що допомагає правильно функціонувати голосовому апарату [4].

Найчастіша проблема школярів – затиск голосових зв’язок. Це може стати причиною голосових дисфункцій та травматизму, які при неправильному підбору вправ і вокальних творів можуть стати фатальними для співацького голосу школярів. Існує багато причин, чому виникає затиск голосових зв’язок. Важливо знати, як працювати із затиском голосових зв'язок. Ми пропонуємо ряд прийомів, а саме:

- ✓ розслаблена маса. Це прийом, який виконується без звуку і повітря. Є основою багатьох прийомів (штробас, фрай, гроул) у рок та екстремальному вокалі. Якщо ця вправа не виходить, можна зробити через «н», або на «а» з пониженням (більш складний варіант).
- ✓ тонка маса, або тонкий режим голосових зв’язок. Це тихий спокійний звук без видиху. Якщо у такому буде повітря, то замість тонкої маси у нас з’явиться субтоновий звук.
- ✓ м’яка атака. У такому звуку повинен бути м’який початок. Важливо робити без повітря та використовувати розкриття хибних голосових зв’язок. Спів має бути на голосні звуки.

Як ми зазначили вище, джазовий вокал вирізняється від інших видів співу тим, що у ньому нескінченна кількість прийомів звуковидобування: белтінг, драйв, штробас, фрай, мікст, розщеплення, тванг, фальцет і багато інших. Звернемо увагу на те, що у кожному з них своє положення гортані. У деяких прийомах неправильне гортанне положення може призвести до

травматизму. Тому особлива увага, якій потрібно навчитися при звукоутворенні, − контроль положення гортані.

Таким чином, перш за все вчимося знаходити три позиції звуку (низька, середня, висока) на голосні звуки. Коли співаємо у високій позиції звуку, не можна робити назальний звук. Щоб зрозуміти, чи немає у вас звуку в ніс, додаємо до кожної голосної букву «г» і затискаємо пальцями ніс. Змін не повинно бути.

Наприклад, вправа «Машина», або «Кучер». Спочатку робимо від самого низького звуку до самого високого і знову вниз. Після цього виконуємо вправу на три, або п’ять нот. Сенс вправи полягає в тому, щоб зробити її якомога легше без повітря і напруження. Ідемо максимально вгору і вниз. Більш складний варіант виконання на букву «р».

Пропонуємо ще одну вправу співати на три, або на чотири ноти вгору на склад «ней». Звук повинен бути плоским, горизонтальним і близьким. Як і у першій вправі, не робимо назальний звук.

Однією з найважливіших навичок у вокальному навчанні є гарна артикуляція. Навіть, якщо у співака еталонне звукоутворення, але незрозуміла артикуляція, то це може негативно вплинути на враження слухачів. Для виправлення цих недоліків ми пропонуємо:

- артикуляційна гімнастика. Розігрів лицьових м’язів (щоки, губи, язик);
- скоромовки. Вибираємо на склад, який маєте відпрацювати. Спочатку промовляємо повільно
- спочатку промовляємо повільно, роблячи акценти на «тяготіючих» складах. Згодом, пришвидшення темпу та промовляння на одній ноті (наче речитатив);
- тренування артикуляційного апарату на приговорювання по складах:

1) БДІ БДЕ БДА БДО БДУ БДИ;
2) ДБІ ДБЕ ДБА ДБО ДБУ ДБИ;
3) МНІ МНЕ МНА МНО МНУ МНИ;
4) НМІ НМЕ НМА НМО НМУ НМИ;
5) КХІ КХЕ КХА КХО КХУ КХИ;
6) ХКІ ХКЕ ХКА ХКО ХКУ ХКИ;
7) ДТІ ДТЕ ДТА ДТО ДТУ ДТИ;
8) ТДІ ТДЕ ТДА ТДО ТДУ ТДИ;
9) ЛРІ ЛРЕ ЛРА ЛРО ЛРУ ЛРИ;
10) РЛІ РЛЕ РЛА РЛО РЛУ РЛИ;
11) БДІДБІ БДЕДБЕ БДАДБА БДОДБО БДУДБУ БДИДБИ;
12) ДБІБДІ ДБЕБДЕ ДБАБДА ДБОБДО ДБУБДУ ДБИБДИ;

Відповідно, можемо брати до роботи любий із цих складів та співати його на три ноти угору, чергуючи з голосною.

Зазвичай, тренування близького звуку проводять після того, як зробили вправи на підняття гортані. Висока гортань – ключовий момент у дзвінкому і близькому звуці. Багато вправ є універсальними. Вони можуть тренувати і високу гортань і близький звук одночасно. Особливо, висока гортань важлива на високих і низьких нотах. Треба слідкувати, щоб не було напруження, співати максимально легко не роблячи звук гучним і повітряним. Окрема увага на утворення повітря. Повітря можна використовувати у таких прийомах, як: фальцет, субтон, розщеплення. Якщо ми говоримо про такі прийоми, як белтінг, тванг, мікст − використання повітря може бути травматичним для зв’язок, а саме:

- вправи на склади з м’якими приголосними «ні», «ді», «нє», «дє», «ня», «дя»;

- склади «ней», «дей», «най», «дай». У цій вправі важливо, щоб нижня щелепа відкривалася максимально вниз, кути губ були широкими, іноді співати на посмішці. Звук повинен бути «дитячим» і плоским;
- вправи на склад «ям-ям».

Окрема увага на язик – найрухливіший орган у процесі звукоутворення. Зокрема, завдяки положенню язика можна робити різноманітні звуки. Отже, за положенням язика треба слідкувати. Положення язика тісно пов'язане з положенням гортані. Пропонуємо вправи для активізації, контролю та відповідного положення язика.

Перша вправа. Нам знадобиться трубочка (або олівець). Висовуємо язик, він розслаблений і плоский, кладемо під нього трубочку і співаємо звук «е» на п'ять нот вгору і вниз. Можна поступово, проспівуючи кожну ноту, або під'їздом.

Друга вправа. Універсальною вправою є «Машина», або «Кучер». Більш ефективною варіацією ця вправа буде на букву «р».

Третя вправа. «Сирена». Підіймаємо язик під верхнє піднебіння і на звук «нг» з під'їздом з самого низького до самого високого звуку. Потім у тому ж положенні засобом під'їзду співаємо п'ять нот угору і вниз.

Четверта вправа. «Мірена». Принцип такий же, як і в сирені, але з дуже сильною артикуляцією.

П'ята вправа. Артикуляційні та мімічні вправи.

Звернемо особливу увагу на «помилкові голосові складки» (вестибулярні складки, складки передодня) − дві складки слизової оболонки, які покривають підслизову тканину і невеликий м'язовий пучок. Зокрема, вірно організовані помилкові голосові складки беруть певну участь при змиканні та розмиканні голосової щілини, але вони рухаються мляво і не підходять впритул один до одного. Помилкові голосові складки набувають своє значення при виробленні підзв'язкового звукоутворення та гортанному

співі. Помилкові голосові складки також беруть участь у процесі співу та можуть допомогти у будові гарного відкритого звуку. Коли учень робить зажатий і глибокий звук, можна попросити зробити розкриття.

Звернемо особливу увагу на фонетичну дистонію. Фонетична дистонія − це патологія голосу, тобто, коли голос зберігається, але втрачає індивідуальне тембральне звучання і забарвлення. Існують декілька видів дистоній (гипотонусна, гипертонусна, психогенна, гіпо-гипертонусна, спастична, мутаційна). Причинами зазначеного захворювання може стати: стрес, напруга м'язів гортані, шиї, плечей, низький імунітет, хвороби горла, перенапруга голосових зв'язок, деякі інші важкі патології, зокрема, куріння і вживання алкогольних напоїв. Зазначимо симптоми: хрипіння, сипіння, грубість, гнусавість, писклявість, гучна, або тиха мова, занижене, чи завищене мовлення. У таких випадках ми пропануємо звернутися до лікаря фоніатра. Існують декілька видів дистоній:

Гипотонусна дистонія – це патологія, коли зв'язки не змикаються до кінця і пропускають повітря через себе. Це відбувається через те, що вони загубили тонус і знаходяться у надрозслабленому положенні. У такому випадку ми пропонуємо включити такі вправи, які допоможуть повернути тонус, а саме:

- «Сирена». Вона робиться на глухий звук «нг». Це дуже тихий звук без повітря, робиться з високим положенням язика і піднятою гортанню. Обов'язковим буде розкриття і уклін щитовидного хряща (плач);
- тверді атаки на голосні звуки. Їх треба виконувати не голосно, але щоб у звуці не було повітря;
- розслаблена маса. Про неї вже було сказано вище. Ця вправа є унікальною, бо працює відразу на всі напрямки, зокрема, може повернути зв'язкам тонус.

Гипертонусна дистонія – патологія, коли зв'язки весь час знаходяться у перенапруженні. При цьому голос звучить різко і хрипло, іноді больові відчуття при мовленні та співу. У цьому випадку робимо вправи, щоб розслабити голосові зв'язки. Пропонуємо такі вправи:

- м'які атаки на голосні звуки. М'яка атака звуку вирізняється від твердої тим, що початок і кінець звуку звучить більш м'яко;
- тонка маса;
- Спів через високе положення язика, гортань при цьому може бути рухлива;
- Повітряні атаки (різко передихаючі, поступово передихаючі).

Таким чином, ми розглянули актуальність прогресивної вокальної методики Estil, визначили технологічні аспекти її застосування у процесі розвитку співацького голосу школярів.

Література:

1. Анализ и интерпретация произведения искусства: Учеб. А 64 пособие / Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец и др.; Под ред. Н.А. Яковлевой. М.: Высшая школа, 2005. 551 с.

2. Василенко Л.М. Шляхи становлення педагогічної майстерності майбутнього педагога-вокаліста. Науковий часопис національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи. Збірник наукових праць / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова. Випуск 74. Київ: Видавничий дім «Гельветика», 2020. С. 72-75.

3. Чєрнікова С.В. Естрадне мистецтво в контексті розвитку суспільства. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2005 №2. с. 86-94.

4. Юцевич Ю.Є. Теорія і методика формування співацького голосу: навч. метод посіб. К.: ІЗМН, 1998. с. 160.

5. Сайт «Estill Voice Training» URL: http://evt.vocalmechanika.ru/

КАТЕГОРІАЛЬНА СУТНІСТЬ ПОНЯТТЯ ПЛАСТИЧНОСТІ ТА ЇЇ ПРОЯВИ В КЛАСИЧНІЙ ХОРЕОГРАФІЇ

Куан Доудоу, Гуральник Н.

Пластичність, як наукове поняття, є багатозначним за своїм змістом, оскільки стосується багатьох сутнісних проявів та форм функціонування. Його усвідомлення відбувається на науково-фаховому та загальноосвітньому рівнях як міжгалузеве, а також як поняття, яке відображає полісемантичні характеристики та значення.

Так, пластичність у фізиці – здатність будь-якого матеріалу не зворотно змінюватись при деформації; екологічна пластичність розкриває здатність організму витримати вплив несприятливих факторів оточуючого середовища; пластичність у психології – швидке пристосування до обставин, що змінюються. Ми надаємо значення усвідомленню пластичності у мистецтві хореографії, яке поєднує художню виразність об'ємних форм (у скульптурі, архітектурі) та пластичність у спорті (гнучкість людського тіла, краса, злагодженість рухів, що особливо важлива в художній гімнастиці, фігурному катанні тощо).

Особливого значення для нашого дослідження ми надаємо пластичності, яка у хореографії розуміється як «гармонійна узгодженість руху і поз у танці, плавність, витонченість рухів» [10]. Це – «якість людського тіла, яка є засобом виразності у танцювальній композиції, що, до певної міри, наближає її до образної структури скульптури та притаманних їй мистецьких засобів: скульптура – як «застиглий танець», танець – як «жива скульптура» [7, с. 146].

Зупиняючись на проявах пластичності в класичній хореографії, погоджуємось із думкою Д. Приданнікової, яка вважала, що «пластика класичного танцю (як хореографічна кантилена) дотична до таких здібностей

як музикальність, свобода рухів у класичних канонах, точність позицій (рук, ніг, тіла), вільне вираження емоцій і почуттів» [12, с. 180].

Відчуття та усвідомлення краси хореографічних рухів уможливлюється лише на належному рівні досягнення специфічної координаційної якості, пластичності. На це у своїх висновках указували М. Бернштейн, Б. Лоу, Л. Лях, Л. Назаренко. Про необхідність залучення молоді до танцювальної діяльності з метою їх різнобічного розвитку писали В. Верховинець, Д. Лок, Лукіан, К. Орф, Р. Оуен. Стосовно аналізу та розкриття сенсу розвитку творчих здібностей людини засобами хореографічного мистецтва доцільно взяти до уваги роботи А. Ваганової, Т. Устинової, Н. Базарової, В. Мей, М. Тарасова, М. Франгопуло, Д. Приданнікової інших.

В результаті аналізу наукових висновків ми з'ясували, що вплив занять хореографією на набуття пластичності молоді вимагає особливо погляду на проблему в парадигмі використання класичного танцю. Виникає деяка суперечність між необхідністю наукового обґрунтування сутності пластичності в контексті опанування засобами класичного танцю та недостатньою вивченістю цієї проблеми, її практичної значущості, що потребує поглиблення відповідного змісту. Це і визначило актуальність нашої роботи.

Мета поданої статті – обґрунтувати значущість сутності поняття «пластичність» для усвідомлення її значущості в класичній хореографії. Досягнення мети реалізується у розв'язанні наступних *завдань*: визначити контент пластичності як наукового поняття та розкрити основні її прояви в класичній хореографії.

Ми зупиняємось на розкритті сутності розуміння конкретного поняття не випадково та відштовхуємось від визначення, наданого у довідковій літературі: «поняття» це така норма мислення, яка відображає істотні властивості, зв'язки і відношення предметів і явищ в їхній суперечності і

розвитку; це система думок, яка узагальнює, виділяє предмети деякого класу за визначеними загальними і в сукупності спеціальними для них ознаками [9].

Розкриваючи поняття пластичність, доцільно звернутись до довідкової літератури для з'ясування його контенту. Від фр. plastique, від гр. plastikē = скульптура, пластика, образотворче мистецтво; серед інших значень нам доцільно зважити на таке: «загальна гармонія, узгодженість рухів і жестів; сукупність рухів тіла, що відповідають характеру танцю» [8, с.476]. Співзвучне до цього змісту ще й таке розуміння поняття «пластичність» - «гармонійна узгодженість рухів і поз у танці;… художня виразність об'ємних форм [8, с.476]. Стосовно вислову «художня виразності об'ємних форм» можна додати ще й розуміння вислову в англійській мові, який існує лише у словосполученні «fine arts», тобто «прекрасні мистецтва» – власне, «витончені», що у XVIII ст., у період виникнення науки про мистецтво, мало суттєве значення і розглядалося в сенсі чуттєвої краси, довершеності образів, через їх усвідомлення як «високого» та «прекрасного».

Особливого значення пластичність набуває у хореографічному мистецтві коли йдеться про класичний танець.

Оскільки «пластичність» є поняттям історичним, воно розвивалося упродовж тривалого історичного часу, в еволюційно-трансформаційному сенсі. Сучасне розуміння терміну «пластичність» використовується в різних галузях знання, і воно є невід'ємною складовою професійної мови філософів, культурологів, мистецтвознавців, творців образотворчого мистецтва, скульпторів, та безумовно, хореографів.

Пластичність, розвиток цієї якості людини залежить від умов її життя. Так, Б. М. Курись, Р. В. Гзір'ян, С. В. Денисенко визначають пластику як узгодженість, пропорційність рухів та жестів, їхню загальну гармонію [6, с.105-114]. Пластичні рухи характеризуються безперервністю, злитістю,

плавністю, виконанням рухів без пауз. Цілеспрямоване формування пластики руху дозволяє вирішувати цілу низку завдань не лише фізичного, а й естетичного, інтелектуального вдосконалення танцівника.

С. Рубінштейн так розкриває основні властивості рухів: «швидкість, темп ритм, координованість, точність та влучність, пластичність та спритність» [13].

Л. Сляднева, наприклад, вважає, що «хореографія – сфера мистецтва процесуального творення образів і чуттєвого осягнення естетичних просторово тимчасових характеристик тілесно-рухової активності. Основним інструментарієм тут є виразність тілесного руху. А у художніх видах спорту (гімнастика, акробатика, синхронне плавання, ін.) у тілесно-рухову активність, поряд з технічністю, завжди привноситься додаткова складова виразності рухової дії. Вона означає, що пластика людського тіла чутлива не стільки до переміщення, скільки до зміни переміщення, тобто не стільки до координати, скільки до її зміни – швидкості і зміни швидкості – прискорення» [14, с.133].

Слід зазначити, що О. М. Колумбет виокремив фактори, що на його погляд, впливають на особливості прояву пластичності рухів, такі як: генетичні і типологічні особливості нервової системи, рівень фізичної підготовленості, вік, добові коливання, та *емоційний* (курсив наш. – К.Д.) і природний стан [5, с. 40].

Одним з важливих проявів пластичності є індивідуальний стиль, який формується упродовж багатьох занять, за рахунок чого отримує явно виражений неповторний характер. Про наявність індивідуального стилю можна говорити лише тоді, коли кожен рух виконавця класичного танцю виконується за чіткою траєкторією, з оптимальною амплітудою, раціонально, розкриваючи внутрішній стан танцівника у класичному танці.

Другим проявом пластичності ми представимо артистичність. Її

розкриття відбувається з урахуванням індивідуального стилю виконання рухових дій, характеризується здатністю легко і невимушено виконувати складні рухові дії, що вимагають значної м’язової напруги, що глядачам вдається дуже легким проявом, та виокремлюється безперервністю рухів. Він є успішним за деяких фізіологічних передумов: збереження необхідного серцевого ритму та дихання, навіть при контрастних змінах напруги і розслаблення, чергуванні рухів різної інтенсивності, зміни їх темпу і ритму.

Саме за наявності високого рівня артистичності, особливо в класичному танці, створюється будь-який замислений танцівником художньо-емоційний образ.

Яскравим проявом пластичності у класичному танці є граціозність рухів, яка найповніше передає унікальну індивідуальність танцівника або танцівниці. Він поєднує красу рухів і водночас їх потужність; контрастність, просторову вивіреність кожної складової, уміння розкуто граціозно триматися при виконанні класичного танцю під час значних фізичних навантаженнях, відчуваючи настрій глядачів та їх емоційну реакцію. Роль додаткового стимулу відіграє реакція залу, що підтримує фізичні можливості танцівника та його вольові зусилля.

Висновуючи можна припустити, що основними проявами пластичності під час виконання класичного танцю є індивідуальний стиль, артистичність виконання та граціозність рухів, що становлять його специфічний зміст. Цими проявами не обмежується розуміння специфічних проявів пластичності, оскільки лише у поєднанні сили і краси рухів, гармонійності рухових дій, що забезпечують єдність, узгодженість всіх частин досягається цілісність рухового акту. Не можна не зауважити, що характерною особливістю прояву пластичності є її емоційна забарвленість, відповідний настрій, що пов’язаний з проявом різних почуттів.

Уміння виконувати різноманітні рухи, які характеризуються пластичністю, є свідченням високого рівня управління руховими діями та загальної культури руху танцівника. Пластичність, як рухово-координаційна якість є гармонійною по формі і ритму здібністю, що відображає духовний і внутрішній світ людини.

В своїй роботі ми дотримуємось усвідомлення цього поняття як *багатовекторного явища, що є важливою складовою комплексу здібностей стосовно набуття необхідних пластичних можливостей танцівників задля проявів якісного відтворення класичних танцювальних комплексів*.

Система класичного танцю є ретельно продуманою. Набуття пластичності засобами класичного танцю дозволяє розвинути і удосконалити якість пластичності танцівників, а по мірі зростання його проявів уможливлювати уведення складніших рухових комбінацій, що дозволяють удосконалювати пластику, урізноманітнювати манеру і характер рухів у класичному танці.

Класичний танець – система виразних засобів хореографічного мистецтва, що базується на ретельній розробці різних груп рухів та позицій ніг, рук, корпусу й голови, з’явилась у XVII столітті.

Тіло є головним «інструментом» для хореографа, і від того, як він буде «налаштований», залежатиме «звучання» самого твору. Тому, чим краще виконавець буде ним володіти, тим точніше, яскравіше і виразніше стане його «танцювальна мова» [1, с. 21–23].

Хореографічне мистецтво продовжує розвиватися. В сучасних умовах заняття класичним танцем для розвитку та удосконалення пластичності танцівників педагогами використовуються спеціальні вправи, які удосконалюють рівновагу, стійкість, здатність розслаблятися, почуття ритму, інші, які безпосередньо удосконалюють пластичність на шляху їх застосування у класичному танці.

Отже, висновуючи зазначимо, що класична хореографія найбільш відповідає потребам та можливостям сприйняття класичного танцю як яскравого художнього явища, що спонукає активізацію та розкриття фізіологічного та творчого потенціалу пластичності як одного з індивідуально неповторних його проявів, як багатовекторного науково-практичного явища.

Література:

1. Бальсевич В.К. Конверсия высоких технологий спортивной подготовки как актуальное направление совершенствования физического воспитания. № 4. С.21–23. URL: http://sportfiction.ru/articles/konversiya-osnovnykh-polozhenii-teorii-sportivnoy-podgotovki-v-protsesse-fizicheskogo-vospitaniya/

2. Ваганова А.Я. Основы классического танца. 2000. 192 с. URL : https://vk.com/doc12331574_437807089?hash=b23807c9b713a6893c&dl=00e3363410db015305

3. Екзерсис. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Екзерсис#:~:text=Екзерс

4. Класичний танець. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Класичний_танець#:~:text

5. Колумбет О.М. Розвиток координаційних здібностей молоді : Монографія. Київ : Освіта Украни, 2014. С. 40. URL : https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/914/1/20160201_102.pdf.

6. Курысь В.Н., Телесно-двигательная пластичность, эстетичность и грациозность: сущность и соотношение понятий / В.Н. Курысь, Р.В. Гзирьян, В.С. Денисенко. Физическое воспитание и спортивная тренировка. № 4 (18). 2016. С. 105–114. URL : https://readera.org/telesno-dvigatelnaja-plastichnost-jestetichnost-i-gracioznost-sushhnost-i-140125760

7. Михайлова Р.Д. Пластика та «пластичність» як мистецтвознавчі категорії // Мистецтвознавчі записки. Вип. 28. 2015. С. 143–151. URL :

https://nakkkim.edu.ua/images/Instytuty/nauka/vydannia/Mystetstv_zapysky/MZ_28_compressed.pdf

8. Новий словник іншомовних слів : близько 40 000 сл. і словосполучень / Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПІЙ, 2008. 672 с.

9. Поняття // Філософський енциклопедичний словник. С. 497. URL : https://uk.m.wikioedia.org>wiki

10. Пластичність. Режим доступу: URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Пластичність_(значення)

11. Прибылов Г. Методическое пособие по классическому танцу для педагогов-хореографов младших и средних классов. М. : АО Талерия, 1999. 64 с.

12. Приданнікова Д., Гуральник Н. Набуття пластичності молодшими школярами у процесі занять класичним танцем // зб. студ. наук. праць, Київ : НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2021. С. 180–187.

13. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологи. СПб. : Питер, 1999. 548 с.

14. Сляднева Л.Н. Телесно-двигательная пластика : теория и практика Монографія / Л.Н. Сляднева. Ставрополь : Ставролит, 2013. 240 с. С.13 URL : file:///C:/Users/User/Downloads/Telegram%20Desktop/slyadneva_l_n_telesno_dvigatelnaya_plastika_teoriya_i_praktika.pdf,

15. Тарасов Н.И. Классический танец. Школа мужского исполнительства. 3-е изд. СПб. : Лань, 2005. 496 с.

16. Франгопуло М. На уроке А.Я. Вагановой // Агриппина Яковлевна Ваганова. Статьи, воспоминания, материалы. Ленинград ; Москва : Искусство, 1958. 344 с.

МУЗИЧНІ ІНТЕРЕСИ УЧНІВ ПІДЛІТКОВОГО ВІКУ: СТЕРЕОТИПИ ТА РЕАЛЬНІСТЬ

Лазарєва А., Горбенко С.

У психолого-педагогічній літературі знаходимо багато теоретичного, практичного, дискусійного матеріалу, щодо вікових особливостей дітей-підлітків. Ця тема завжди актуальна, адже особливості їх розвитку не завжди однозначні, їх необхідно враховувати в процесі різного роду досліджень, в тому числі при вивченні музичних інтересів.

Дитина підліткового віку - це людина, що знаходиться у проміжному періоді між дитиною та дорослим. ВООЗ стверджує, що підлітковий вік триває від 10 до 19 років. Але деякі вчені висловлюють думку про те, що за певних обставин він може продовжуватися значно довше. Причиною для таких тверджень є той факт, що мозок розвивається навіть після 20 років. Вважається, що початок підліткового віку сягає приблизно 14 років. Але найновіші опитування, проведені в країнах Європи показали, що середній вік початку статевого дозрівання, що є маркером для початку підліткового періоду, у дівчаток становить 10, а у хлопчиків - 11 років [6].

Відмітимо, що через велику кількість запитань до батьків, дорослих, які раніше нікого не турбували, починають їх нервувати. Але підліток всього-навсього пізнає себе: своє тіло, зовнішність, характер, в решті-решт, себе як особистість. В даний період цій категорії дітей дуже важлива позитивна оцінка в очах оточуючих. Вони постійно порівнюють себе з людьми, що зустрічаються їм на життєвому шляху, насамперед з друзями. Аналіз та оцінка своєї поведінки дозволяють їм обирати важливі для себе риси, образи, які могли б допомогти їм у саморозвитку.

Спираючись на твердження Надії Іванців [1], спробуємо окреслити ряд характерних особливостей дітей цього віку.

- *Нерівномірність фізичного розвитку.* Для підлітка характерна незграбність, сором'язливість та бажання приховати, замаскувати свою нескладність грубуватою поведінкою, неприродніми позами. Будь-які, навіть легкі іронічні, зауваження щодо зовнішності викликають з його боку бурхливу реакцію. У нього зростає потреба у самоствердженні та бажанні гарно виглядати в очах оточуючих.
- *Формування творчого мислення.* Зростає здатність до абстрактного, самостійного, творчого сприйняття світу, розвивається прагнення до самостійного мислення; виникає бажання, щоб з його думкою, уявою рахувались.
- *Розвиток пам'яті.* Обсяг матеріалу для запам'ятовування збільшується за рахунок логічного осмислення. Пам'ять та увага набувають характеру керованих організованих процесів.
- *Бурхливий розвиток емоційності.* Завдяки впливу оточуючого світу дитина активно формує свій власний світогляд, стверджує моральні, художньо-естетичні переконання та ідеали. Даний період життя характерний поглибленням та стійкістю емоційних переживань.
- *Підвищений інтерес до самого себе.* Ця риса притаманна багатьом підліткам та викликає виникнення найбільшої кількості стереотипів.

Стереотип, за визначенням Уолтера Ліппмана [2], це "прийнятий в історичній спільності зразок сприйняття, фільтрації, інтерпретації інформації при розпізнаванні та пізнаванні навколишнього світу, заснований на попередньому соціальному досвіді" [3], тобто спрощене, загальне уявлення людини про навколишній світ, що не випливає з її особистого життєвого досвіду. Таким чином, соціальна реальність являє собою загальноприйняту систему стереотипів. Парадоксальність цього феномену полягає в тому, що система стереотипів може замінювати для людини основоположні істини світу. В цих умовах особистість почувається впевнено та спокійно. І якщо

хтось наважиться зруйнувати якесь, досить важливе, стале уявлення, що являє собою певний стереотип, це зазвичай викликає бурхливу емоційну реакцію. Але стереотипи можливо і важливо руйнувати, причому не всі, а ті, що заважають розвиватися. Наші спостереження свідчать про те, що під стереотипи часто потрапляють учні в процесі їх спілкування з музикою.

Про музичні інтереси підлітків у суспільстві багато стійких думок, що не завжди відповідають дійсності. Наприклад, вважається, що підлітки і класична музика - майже несумісні поняття, що для підліткового періоду характерна відсутність музичного смаку та характерні агресивно-песимістичні настрої при виборі репертуару для прослуховування, тощо. Існують думки, згідно з якими в період підліткового віку необхідно активно контролювати підбір музичних виконавців і творів, які слухає учнівська молодь. Мовляв, це має неабиякий вплив на психіку і може позначитись на їхньому світосприйнятті та навіть подальшій долі. Але практика переконує, що такий стереотип лише є приводом для конфлікту між дитиною та дорослим. Музика, якій віддає перевагу підліток, є скоріше даниною модного віяння компанії, з якою він спілкується. Часто руйнівний вплив музики є мінімальним, а з роками сходить нанівець.

З нашої точки зору, у наш вік цифрових технологій, майже не існує дітей, які б зовсім не слухали музику, особливо це стосується підлітків. Музичне мистецтво здавна є засобом спілкування людини із соціумом та є колективним явищем [5, с.58], а з віком комунікативне значення музики збільшується. За даними наших та інших проведених досліджень, цей показник зростає від значення приблизно 25% у віці 10-11 років, до 56% у 14-16 років [4, с.477]. Така швидка зміна пов’язана з тим, що в підлітковий період відбувається активна соціалізація особистості. В 10-11 років музичні інтереси людини ще тільки починають свій шлях формування, але не мають певної системи. Вплив музики починає рости з 12-13 років. З’являється

перша диференціація: “важка”, “легка”, “спокійна” музика тощо. Наше магістерське дослідження засвідчило, що пік впливу музики на підлітка припадає на 14-16 років, коли майже всі життєві дії, кожний момент життя асоціюється з певною мелодією. Спектр музичних напрямків для прослуховування найбільш широкий саме в цьому віці.

Для того, щоб перевірити вищесказане, нами було проведено дослідження за допомогою анкетування. Вік опитуваних становив 15 і більше років. Причому, кілька людей мали вік 15-17 років, більшість - 18 і більше років. За даними анкети було виявлено, що назаразі більшість учасників слухають популярну та класичну музику, а у підлітковому віці віддавали перевагу поп- та рок- музиці. Анкетовані зазначали, що їхні музичні вподобання були сформовані у віці 15-18 і більше років.

Найважливіші питання анкети було розміщено в кінці опитування. Вони мали таке формулювання: «Чи вплинув стиль музики, яку Ви слухали в підлітковому віці, на Ваше подальше життя?». «Як Ви вважаєте, музика, якій віддають перевагу підлітки, це…». На думку респондентів, стиль музики, яким захоплюються підлітки, це скоріше віяння моди, ніж власний вибір. Тому статистика відповідей щодо дії підліткових музичних вподобань на подальше життя показала, що вони не вплинули, або вплинули незначною мірою на подальше життя учасників опитування.

Таким чином, на основі наведених вище результатів проведеного дослідження можемо сказати: не дивлячись на досить розповсюджений стереотип про згубний вплив музики, що прослуховується в підлітковий період, на подальше життя людини, більшість свідомих людей, які досягли віку 15 і більше років, вважають це скоріше впливом оточення, аніж власним вибором. Тому, з нашої точки зору, дорослим слід звернути увагу на те, що дана тема може бути скоріше приводом для конфлікту, аніж проблемою, що будь-яким чином може зіпсувати смаки і погляди дитини, за яку вони

турбуються. Часто доводиться чути від батьків: “Що за музику ти слухаєш? Щоб я більше цього не чув!” та ін. Слід пам’ятати про те, що для підлітка дуже важливо, по-перше, сформувати власну індивідуальність, а по-друге, для нього, як ніколи, є важливим спілкування з однолітками, особливо на тему музики. В їх очах він повинен виглядати обізнаним, підтримувати спільну позицію, а інколи і висловити свою. Скоріше за все, власна думка допоможе дитині соціалізуватися та не стати “білою вороною” в компанії підлітків.

На основі наведеного прикладу можна пересвідчитись, що стереотипи іноді мають дуже негативний вплив на життя людей, а особливо учнівської молоді, оскільки життя постійно розвивається і змінюється, а стереотипи будуються на основі отриманого раніше досвіду. Інколи вплив стереотипного мислення дає привід для конфліктів у ситуаціях, де їх можна і потрібно уникати. Тому, на нашу думку, майбутнє українців - за суспільством, позбавленим згубної дії стереотипного мислення та за людьми, що вміють аналізувати і критично мислити у відповідних життєвих обставинах.

Література:

1. Іванців Н. Підлітковий вік - особливості перебігу. https://dityinfo.com/vihovannya-ditini/yak-zrozumiti-pidlitka.html

2. Ліппман У. Громадська думка /пер. з англ. Т. В. Барчунова, під ред. К. А. Левінсон, К. В. Петренко. М.: Інститут Фонду "Громадська думка", 2004.

3. Енциклопедія практичної психології. Стереотип. http://psychologis.com.ua/stereotip.htm

4. Субота М. Вплив музики на екологічну культуру підлітків. Актуальні проблеми психології, т.7, випуск 33. - С.470-478. http://appsychology.org.ua/data/jrn/v7/i33/52.pdf.

5. Landry L. La sensibilite musicale / L. Landry. - Paris, 1927. - 128 p.

6. B. Spencer. Girls start puberty a year earlier than they did in the 1970s. “Daily Mail” від 11.02.2020. https://www.dailymail.co.uk/health/article-7989063/Girls-start-puberty-year-earlier-did-1970s-sparking-fears-obesity-blame.html?ito=native_share_article-bottom.

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА СПІВАЦЬКИХ ЗАНЯТТЯХ

Лей Жунтао, Чинчева Л.

В останні роки все гостріше стає питання підготовки високоосвіченого, професійно грамотного та компетентного учителя, спроможного спрямувати свої набуті знання та вміння у русло гуманістичного, та загально естетичного розвитку людства шляхом виховання шкільної молоді. В цьому контексті поняття компетентності, як форми мислення, набуває першочергової уваги для формування майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Сучасна мистецька освіта, постійно модернізуючись, потребує педагогічних кадрів, які будуть відповідати міжнародним стандартам, нести креативність та забезпечувати прогресивні тенденції у навчальному процесі, бути досвідченими фахівцями та професіоналами своєї справи.

Поняттю «компетентність» у світлі сучасних тенденцій приділяється особлива увага. Зокрема, у Законі України «Про освіту» поняття компетентність окреслено як динамічна комбінація знань, умінь, навичок, поглядів, цінностей, інших якостей, що визначає здатність успішно соціалізуватися, проводити подальшу навчальну чи професійну діяльність [3]. А в материалах ЮНЕСКО компетентність визначається як «здатність застосовувати знання та вміння ефективно й творчо в міжособистісних стосунках – ситуаціях, що передбачають взаємодію з іншими людьми в соціальному контексті так само, як і в професійних ситуаціях» [2, с. 7-8].

Поняття музичної компетентності у процесі професійної підготовки майбутнього учителя музичного мистецтва у своїх дослідженнях розглядали такі науковці, як О. Дем'янчук, А. Козир, В. Ковальчук, Л. Куненко, Л. Масол, Н. Миропольська, Ж. Озоліня, Г. Падалка, В. Радкевич, Л. Рапацька, О. Рудницька, С.Світайло, Л.Чинчева, О. Шевнюк, О. Щолокова та інші, компетентність у аспекті професійної підготовки учителів вивчали А. Алексюк, О. Біляєв, Н. Дем'яненко, І. Зязюн, Н. Кузьміна, Н. Ничкало, В. Сластьонін та інші, питанням формування вокальної компетентності в процесі фахової підготовки займалася низка науковців, китайських у тому числі, серед яких В. Антонюк, Л. Василенко, Н. Гребенюк, Л. Каменецької, Ю. Мережко, Вей Лімін, Сяо Су, Фан Дінь Тан, Цзінь Нань та ін.

Забезпечити належний рівень знань учнів можливо лише за умови високопрофесійного, професійно компетентного та творчо розвинутого педагога. Тому формування майбутнього учителя музичного мистецтва з відповідними загальними та спеціальними, тобто фаховими компетентностями є обов'язковими для його подальшої професійної успішної діяльності, які відповідають сучасним вимогам суспільства та концептуальним засадам національної освіти.

У педагогічній літературі поняття «компетентність» з'явилась відносно нещодавно, а саме у 60-ті роки XX століття. Вперше цю категорію у педагогіку ввели науковці Німеччини, Великобританії та США. Обґрунтування терміну «компетентність» у науковій літературі з'являється у 80-ті роки в дослідженнях Р. Бадер, Д. Мертенс, Б. Оскарсон, А. Шелтон та інших. Сьогодення має попит на учителя нової формації, який не тільки володіє багажем професійних вмінь та навичок, а й у змозі мислити креативно, пристосовуватись до пропонованих умов, володіти сучасними інформаційно-комунікативними технологіями, вміти швидко приймати рішення.

Якщо ми звернемось до поняття «компетентність», то деякі джерела трактують поняття наступним чином. Великий тлумачний словник сучасної української мови компетентність трактує як «якість, що пов'язана з достатнім рівнем знань у певній галузі» [1, с. 977], а словник професійної освіти, як «сукупність знань і вмінь, необхідних для ефективної професійної діяльності: уміння аналізувати, передбачати наслідки професійної діяльності, використовувати інформацію» [4, с. 235].

Поняттям компетентності майбутнього учителя займається багато вітчизняних науковців, серед яких О. Антонова, В. Байденко, О. Бігич, О. Бобков, О. Дем'янчук, І. Зязюн, С. Іванов, В. Крутецький, Н. Кузьміна, Н. Мойсеюк, О. Овчарук, Н. Павлосяк ,Т. Панасенко, О. Радкевич, І. Ревенко, та ін. Усі вони сходяться у думці, що компетентність майбутнього учителя проявляється у сфері його професійної діяльності, компетентність учителя є об'єктивною категорією та найважливішим є особистісні якості та здібності учителя.

Якщо звернутися до спеціальних, а саме вокально-хорових компетентностей учителя музичного мистецтва, то дослідники виокремлюють такі складові: співацьку поставу, співацьке дихання, звукоутворення, звукоформування, звуковедення, інтонацію, дикцію та артикуляцію тощо. Усі ці складові формуються в процесі вокальної підготовки та подальшої діяльності майбутнього учителя музичного мистецтва. Формування вокально-хорової компетентності майбутнього учителя музичного мистецтва є процесом складним та характеризується багаторівневою структурою, серед яких: мотиваційно-ціннісний, когнітивно-евристичний, діяльнісно-креативний та достатньо довготривалий, що вимагає дотримання певної методичної послідовності. Поетапна методика формування вокально-хорової компетентності виглядає наступним чином: інформаційно-організаційний етап, який включає складання плану роботи,

формування та оволодіння вокальними вміннями та навичками; операційно-комплексний етап, на якому засвоюються види звуковедення та елементи вокальної техніки, розвивається співацька дикція та артикуляція; продуктивно-рефлексивний етап, на якому удосконалюються набуті знання, уміння та навички у комплексі з вирішенням художньо-естетичних та виконавських завдань. Також важливим моментом формування вокально-хорових компетенцій є оволодіння методиками роботи з дитячими голосами усіх вікових категорій.

Таким чином, формування вокально-хорової компетентності майбутнього учителя музичного мистецтва тісно пов'язане з розвитком його професійних якостей, можливістю використовувати набуті знання, вміння та навички у практичному вихованні школярів засобами вокально-хорового мистецтва.

Література:

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / (уклад. та голов. ред. В.Т. Бусел). Київ, Ірпінь: Перун, 2001. С.977

2. Гриненко І. В. Педагогічні умови розвитку креативності майбутніх учителів гуманітарного профілю у процесі фахової підготовки: дис. … канд. пед. наук : 13.00.04. Тернопіль, 2008. 192 с.

3. Закон України «Про освіту» від 19.01.2019 р. [Електронний ресурс]. - Режим доступу : https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2145-19.

4. Професійна освіта: словник: навч. посіб. / (уклад. С.У. Гончаренко та ін. / за ред. Н.Г. Ничкало. К.: Вища школа, 2000. С. 235

5. Чинчева Л. Поетапна методика формування диригентсько-хорової компетентності майбутнього вчителя музики у процесі педагогічної практики: Науковий вісник. Миколаїв, 2018.С.323-0328

РОЛЬ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ У НАЦІОНАЛЬНОМУ ВИХОВАННІ ШКОЛЯРІВ

Лисаченко Є., Тоцька Л.

В умовах сьогодення визначається потреба суспільства у активізації інтелектуального, духовного, творчого потенціалу національних та загальнолюдських цінностей. Зокрема, соціальні процеси входження особистості у доросле життя, необхідність забезпечення єдності та послідовності виховного впливу, постійне корегування виховного процесу спрямовують вчителя на знаходження нових форм, методів і засобів.

Головною метою на сучасному етапі навчання є передача молодому поколінню соціального досвіду, багатої духовної культури народу, його національної ментальності, спорідненості світогляду. На вищезазначених засадах виступає на перший план значимість формування особистісних рис школярів, які передбачають національну самосвідомість, розвинену духовність, морально-психологічну, художньо-естетичну культуру, розвиток індивідуальних здібностей і талантів.

Національне виховання школярів сьогодні – це запорука щасливого майбутнього вільної, незалежної держави України.

Як зазначає І.Зайченко у своїх педагогічних дослідженнях, «національне виховання – це створена упродовж віків самим народом системи поглядів, переконань, ідей, ідеалів, традицій, звичаїв, покликаних формувати свідомість світогляду та ціннісні орієнтири молоді, передавати їй соціальний досвід, надбання попередніх поколінь» [2]. Науково обґрунтоване, правильно організоване національне виховання відображає історичну ходу народу, перспективи його розвитку тощо.

Аналіз педагогічної літератури свідчить, що першооснови національного виховання були закладені в народній педагогіці, значення якої

висвітлюється в роботах О.Любара, В.Мацюка, В.Пугача, М.Стельмаховича, Д.Федоренка, М.Аркаса, Л.Дмитрієва, Д.Лихачова, В.Яременка.

Проблеми національно-патріотичного виховання в сім'ї, ідеї народної педагогіки досліджують сучасні педагоги Ю.Руденко, М.Стельмахович, П.Щербань. Науковці наголошують на тому, що національне виховання має базуватися на українознавстві, сприяти формуванню уявлень про власну націю та її самобутність.

Вихованню дітей молодшого шкільного віку присвячені праці Ш.Амонашвілі, І.Беха, Л.Божович, Д.Ельконіна, І.Каїрова, Н.Миропольської, І.Підласого, Н.Янковської та ін. Вчені зазначають, що знання і вміння, накопичені дитиною у молодшому шкільному віці, пізніше стають основою для формування стійких моральних звичок, навичок суспільної поведінки, високих життєвих ідеалів тощо.

Так, на сайті Міністерства освіти і науки України вказано [5], що «Національно-патріотичне виховання дітей та молоді – це комплексна системна і цілеспрямована діяльність органів державної влади, освітніх закладів, усіх громадських організацій, сім'ї та інших соціальних інститутів щодо формування у молодого покоління високої патріотичної свідомості, почуття вірності, любові до Батьківщини, турботи про благо свого народу, готовності до виконання громадянського і конституційного обов'язку із захисту національних інтересів, цілісності, незалежності України, сприяння становленню її як правової, демократичної, соціальної держави. Найважливішим пріоритетом національно-патріотичного виховання є формування ціннісного ставлення особистості до українського народу, Батьківщини, держави, нації».

У Національній доктрині розвитку освіти України [15], затвердженої Указом Президента від 17 квітня 2002 р., зазначається, що «національне виховання спрямовується на залучення громадян до глибинних пластів

національної культури і духовності, формування у дітей та молоді національних світоглядних позицій, ідей, поглядів і переконань на основі цінностей вітчизняної та світової культури…, …на залучення громадян до глибинних пластів національної культури і духовності, формування у дітей та молоді національних світоглядних позицій, ідей, поглядів і переконань на основі цінностей вітчизняної та світової культури».

На сучасному етапі розвитку України важливого значення у національно-виховній сфері набуває сучасна музика українських композиторів, народна музика та її сучасні обробки.

У науковій літературі існують різні визначення терміну «сучасна музика». Це поняття вживається досить широко, і є тісно пов’язаним з тлумаченням самого поняття «сучасне». «У соціологічному значенні «сучасне» – це те, що виникає сьогодні. У цьому тлумаченні означене поняття має суто хронологічний вимір, у ньому не враховано музичної естетики та стилістики. Музично-естетична площина у термін «сучасне» вкладає інший сенс. Сучасним, зокрема, є той мистецький продукт, який створено у панівному в поточний історичний момент музично-естетичному напрямі чи стилі [1].

Адже, враховуючи різні площини терміну, можна вважати, що у вузькому значенні, "сучасна музика" – це те, що твориться безпосередньо сьогодні та нове з огляду на час виникнення (незалежно від стилістики). У ширшому значенні до сучасного можна зарахувати і те, що створено трохи раніше, але в тому естетично-стилістичному напрямі, який актуальний для сучасного музичного мистецтва, творить музичну культуру сьогодення, а також творчість сучасного (в хронологічному сенсі) композитора, незалежно від того, в який період він створив той чи інший твір [3].

Сучасна українська вокальна музика – це дуже потужний інструмент виховання та прищеплення правильних цінностей, який через відображення

цілого спектру емоцій та сьогоденних подій формує у школярів національну самосвідомість і високі патріотичні переконання.

Пісня – це мова народу, виразник його настроїв та прагнень. Пісенні жанри вражають різноманітністю, що свідчить про застосування пісні в різних життєвих обставинах. Без якісної та нової музики світ стане збіднілим, тому, на джерела, які її розповсюджують, покладено велику відповідальність: радіо, музичне телебачення, неосяжне інформаційне поле Інтернету.

У творчості музичних митців ми знаходимо відбиток політичного, економічного та соціального життя сучасного суспільства. Пісня – найбільш чутливе та багатогранне відображення думок людей на те, що відбувається. Сучасне музичне життя України різностороннє. Воно ввібрало в себе національний характер, а також історію, філософію та світові музичні тренди.

Відповідно, явище сучасної української вокальної музики − сукупна назва для всіх процесів, що відбувалися в українській музиці від 1960-х років до сьогодні. Почалось все із періоду вокально-інструментальних ансамблів, які першими почали поєднувати традиції західного рок-н-ролу з українськими мотивами.

Сучасна українська вокальна музика пройшла кілька етапів у своєму розвитку:

1) Етап - андеграунд - 1980-1990-х роки.
2) Перший масовий успіх у 2000-х роках.
3) Бум незалежної музики – після Євромайдану.
4) Сучасний етап - в умовах російсько-української війни»[4].

На сучасному етапі розвитку суспільства, коли Україна знаходиться в умовах війни, музика свята, розваг і насолоди стрімко втратила свою актуальність. Зауважимо, що на зміну їй пришла музика рефлексії, якої так

потребувала українська аудиторія в неймовірно важких політичних і моральних умовах.

Зараз особливо сильно українська вокальна музика впливає на:

- формування емоційних переживань,
- допомагає екологічно проживати важкі почуття,
- боротися з депресією та тривогою,
- посилює бойовий дух народу та патріотизм.

Школярі дуже чутливі до подій сучасної реальності, вони дають стрімку реакцію і емоційний відгук на неї. Адже, сприйняття і свідомість школярів зараз особливо відкриті, а вокальне мистецтво допомагає підтримувати і розвивати високі патріотичні та національні почуття.

Наведемо декілька прикладів. Так, Пісня січових стрільців «Ой у лузі»[9] у сучасній обробці Андрія Хливнюка. У перші дні війни, коли Андрій вступив до лав територіальної оборони, він виклав виконання цієї пісні в мережу. У його голосі звучали надія і сила, праведний гнів і готовність ставати на захист Вітчизни. Це виконання підкорило і розчулило серця українців, пісня набула шаленої популярності. Калина в пісні виступає символом любові до рідної землі, «душею» народу. Пісня несе у собі закличні, життєстверджуючі інтонації, вона підбадьорює і підтримує, підіймає бойовий дух.

Наприклад, пісні гурту «Kalush Orchestra» «Стефанія»[14] та «Додому»[12], які мають особливе значення для кожного «Стефанія» − це пісня, присвячена матері. У ній звучить історія про відданість і теплі синівські почуття, про вдячність матері за те, що виховала і привила любов до рідного слова. У пісні ностальгуються почуття за дитинством та рідною домівкою. Пісня «Додому» звучить просто і невимушено, а тому, тепло і душевно. В ній немає нічого зайвого, що відволікало би увагу від основної

думки: «Де би я не був, не забуду дім…». Слухаючи цю пісню, поринаєш у спогади про рідних людей, про затишок батьківської хати.

Особливу увагу привертає пісня Артема Пивоварова та Надії Дорофєєвої «Думи мої»[10]. Пісня щемлива і лірична, із лаконічним, але влучним і потужним текстом (з частковим цитуванням поезії Т. Шевченка). На нашу думку, кожному, хто слухає цю пісню, розкаже про його особисту історію, може змінити розпач на світлу філософську печаль.

Заслуговує уваги пісня співачки Коли «Біля серця»[7]. Пісня розповідає про дівчину, яка чекає на повернення свого коханого, з яким вони у розлуці. У пісні говориться про те, як ніжно дівчина береже у своєму серці почуття до коханого, як думки про нього допомагають їй жити, зокрема, надихають вірити в щасливе майбутнє.

Особливу нашу увагу привертає творчість гурту «Океан Ельзи», який ще до війни потужно виховував національно-патріотичні почуття молоді. Наприклад, пісня «Місто Марії»[8] присвячена захисникам Маріуполя, що боронили місто від російських окупаційних військ. У пісні оспівується незламна стійкість, неймовірна велич духу і жага до перемоги українських героїв. Слава і пошана сміливим українським воїнам. Ми завжди будемо пам’ятати їх подвиг і героїзм.

Зокрема, пісня гурту «Без обмежень» «Вільні люди»[11] розкриває ідею незалежних, вільних духом людей, сильних особистостей, які несуть у світ свою велику внутрішню свободу.

Таким чином, пісні, які ми навели в статті, та пісні багатьох інших відомих вітчизняних артистів, зараз активно лунають з аудіо та відео приймачів. Школярі співають їх в укриттях під час повітряних тривог, під час перерв у коридорах, на уроках музичного мистецтва, просто вдома, граючись з ляльками. Школярі шукають сучасні українські пісні, збирають їх та обмінюються один з одним своїми враженнями і вподобаннями. Для них це

стало цікаво та потрібно тому, що зараз гостро стоїть попит до національної самоідентифікації особистості.

Важливим для нашого підростаючого покоління є і те, що іноземні співаки вірно сприймають творчість наших співаків, беруть у власний репертуар до виконання. Так, всесвітньо відомий гурт Pink Floyd разом з Андрієм Хливнюком випустили пісню «Hey Hey Rise Up», а не менш популярний гурт The Rasmus заспівали з Kalush Orchestra пісню «Стефанія» та потім представили спільний трек «In The Shadows Of Ukraine»[13].

Ми вважаємо, що вчителі обов'язково мають включати у навчальну програму з предмету «Музичне мистецтво» для слухання та відтворення сучасну українську вокальну музику, яка у світі стає символом свободи, волі та демократії.

Ми розуміємо, як школярі вболівають за перемогу. Підростаюче покоління як ніколи раніше відчуває силу, міць і хоробрість українського народу. Адже, сучасна українська вокальна музика – невід'ємний та потужний атрибут цієї великої сили, незламності духу, а значить патріотизму та національної приналежності.

Зараз школярі пишаються тим, що вони українці. Зокрема, нас розчулює те, як красиво в їх серцях пісня розкриває любов до рідної української землі. Наперекір таким складним і трагічним подіям, які зараз переживає наша Україна, ми маємо неймовірну можливість виростити дуже сильну духом націю із високими моральними цінностями, із достойними патріотичними поглядами і переконаннями, вірних людей своєї Вітчизни.

Із вищесказаного можемо зробити висновки, що сучасна українська вокальна музика відіграє велику роль та несе благородну місію у національне, патріотичне виховання молодого покоління. Наша задача, як майбутніх педагогів-музикантів, надихати, підтримувати, допомагати

підростаючому поколінню формувати їх систему патріотичних і національних поглядів, їх любов до Вітчизни.

Література:

1. Бурнашов І. Ю. Сучасна академічна музика та її роль у вітчизняному культурномистецькому житті (оглядова довідка за матеріалами преси) / Міністерство культури України ДЗ "Національна парламентська бібліотека України" інформаційний центр з питань культури та мистецтва ДЗК. 2012. №5. С.18.

2. Зайченко І.В. Педагогіка. Навчальний посібник для студентів вищих педагогічних навчальних закладів, 2-е вид. К., «Освіта України», «КНТ», 2008. С. 377.

3. Колесніков С.А. Сучасна музика в аспекті формування вокально-хорових навичок в учнів на уроках музичного мистецтва // Мистецька освіта та розвиток творчої особистості : зб. наук. пр. / Ін-т М 656 мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Uniwersytet Rzeszowski Widział Muzyki, Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв. Рівне: Волин. обереги, 2016. Вип. 2. 396 с.]

1. http://uk.wikipedia.org/wiki/Сучасна_українська_музика
2. https://mon.gov.ua/ua/osvita/pozashkilna-osvita/vihovna-robota-ta-zahist-prav-ditini/nacionalno-patriotichne-vihovannya
3. https://report.if.ua/kultura/na-shcho-shozha-suchasna-ukrayinska-muzyka/
4. https://www.youtube.com/watch?v=A3iPwFeleY8
5. https://www.youtube.com/watch?v=CxkCUntAFH8
6. https://www.youtube.com/watch?v=d0Mxu09wRSw
7. https://www.youtube.com/watch?v=dZzfjLPC-Rk
8. https://www.youtube.com/watch?v=nl8wThsEbKE
9. https://www.youtube.com/watch?v=OF7bh0Y3vyo

10. https://www.youtube.com/watch?v=R0ebIzABQm0
11. https://www.youtube.com/watch?v=Z8Z51no1TD0
12. https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/347/2002#Text

УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ТАНЦІ ЯК ОБ'ЄКТ ПІЗНАВАЛЬНОГО ІНТЕРЕСУ

Лі Веньлю, Соколова О.

Усі народи світу протягом історичного періоду існування створюють свою національну культуру і мистецтво у неповторно-оригінальних вимірах і уявленнях. Щоразу, коли людина починає усвідомлювати свою приналежність до певного етносу, націй, народу, стає здатною ідентифікувати себе як їх представника, в неї виникають особливі знання, відчуття та уявлення національно-ментального характеру: гордості за свою країну, любові до всього рідного, плекання і збереження національної культурної, зокрема хореографічної спадщини тощо.

У своїй творчості український народ протягом століть сконцентрував найбільш характерні, виразні та оригінально-своєрідні елементи танцювальної пластики і музичного руху, сформувалися комплекси жестів, рухів, поз і міміки, які створюють цілісний культурний феномен – український народний танець. Вивченню художньо-естетичних, культурно-історичних передумов виникнення й розвитку українських народних танців присвячено чимало наукових праць (О. Бойко, К. Василенко, В. Верховинець, Є. Зайцев, В. Шкоріненко та ін.). Дослідники вказують, що яскраво-національний і неповторний образний зміст, характерна пластики українських танців виступають основою формування стійкого і активного пізнавального інтересу.

Відомий український психолог С. Максименко розцінює поняття інтересу особистості таким чином: «Інтерес – це стійке, вибіркове, емоційно

забарвлене прагнення особистості до життєво важливих об’єктів. Інтереси виникають на основі потреб, але не зводяться до них» [3, с. 89-90]. Автор педагогічного словника С. Гончаренко визначає інтерес, говорячи, що це «форма прояву пізнавальної потреби, яка забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення мети діяльності й тим самим сприяє орієнтації, ознайомленню з новими фактами, більш повному і глибокому відображенню дійсності» [2, с. 147].

Отже, інтерес людини неодмінно пов’язаний з її пізнавальною активністю, внутрішньою мотивацією, потребою у здобутті нових знань. Інтерес як психологічний механізм і показник особистісної спрямованості людини має такі характеристики: стійкість, активність, пізнавальний напрямок, рівень дієвості, широта, тривалість та ін. У довідникових джерелах пізнавальний інтерес визначається як «активне мотивоване емоційне ставлення суб’єкта до предмета пізнання, яке має систематично враховуватись і розвиватись у процесі навчання, оскільки безпосередньо впливає на формування і розвиток особистісної спрямованості дитини» [4].

Вивчення мистецтва та ефективна самореалізація особистості його засобами проходить під впливом пізнання і осмислення семантичних смислів і образів мистецтва, його мови, настроїв та емоцій. Активність пізнавального інтересу виступає головною внутрішньою силою, яка рухає людину до висот оволодіння майстерністю інтерпретації художніх творів, розвиває усі особистісні якості та здатності, освічує та виховує її. Пізнавальний інтерес завжди базується на отриманні позитивно забарвлених емоцій, відчуття радості і задоволення від спілкування з танцювальними творами. Пізнавальний інтерес учнів у галузі українського народно-хореографічного мистецтва виражається в бажанні більше дізнаватись про все, що з ним пов’язане, брати активну участь у виконавській, навчальній діяльності.

Українські народні танці являють собою цікавий і самобутній

художній феномен. У контексті проблеми важливо обґрунтувати, що саме може виступати предметом інтересу при вивченні хореографії народу України. Унікальні характеристики цього феномену не тільки змальовують образи українців та доносять їх музично-пластичні «зліпки» до глядачів, а й презентують на міжнародній сцені.

Таким чином, основними складовими українських народних танців, які найбільш яскраво відображають їх сутнісні характеристики та викликають найбільшу зацікавленість у процесі пізнання, виступають:

- жанрові особливості;
- своєрідна хореографічна, зокрема регіональна лексика;
- синтез танців з народною музикою.

Жанрові особливості українських народних танців.

Жанри або види української народної хореографії формувались протягом століть під впливом історико-культурних, традиційно-світоглядних, художньо-естетичних та інших чинників. В. Вінярська у своїй роботі зауважує: «Український народно-сценічний танець володіє яскравою та різноманітною палітрою жанрово-стильових ознак, які сприяють образній калейдоскопічності, багатобарвності танцювальних зразків. Хороводи, сюжетні, побутові танці – такі жанри народної хореографі своїм змістом доносять емоції, смисли та образи життя, призначені супроводжувати обрядові, святкові, військові та інші важливі події українців» [1, с. 49]. Основними жанрами народно-танцювальної культури України виступають хороводи, сюжетні і побутові танці. В їх змісті ніби акумулюється узагальнений образ, душа народу, а їх пізнання, «розшифрування» завжди викликає справжній і живий інтерес. На розвиток цих жанрів впливають: спосіб життя українців, обрядова традиційна культура, календарно-обрядовий цикл і вірування народу, сфера емоцій і почуттів, важливі історичні і культурні події (визвольна боротьба за свободу і незалежність, війни,

козацький рух тощо).

Своєрідна хореографічна, зокрема регіональна лексика.

Як відзначають дослідники, хореографічна лексика українських народних танців відрізняється надзвичайною виразністю та багатством. Комплекс своєрідних, але природних танцювальних рухів, жестів і поз був ніби перенесений з життя простого народу на сцену, оскільки яскраво відображав його національний характер, трудові процеси, настрої і переживання людей, поклоніння силам природи, вірність традиціям. Про зв'язок танцювальних елементів з народним побутом, звичками, гумором людей свідчать назви: «колупалочка», «голубець», «присядка», «тинок», «вірьовочка», «притуп» та ін. Їх образна виразність, старовинність, автентичність танцювальних елементів не може не викликати активного пізнавального інтересу. Крім того, народно-хореографічна лексика має яскраво виражений регіональний колорит. Адже, на її формування значний вплив здійснило територіальне розташування країн-сусідів (Молдова, Румунія, Польща, Угорщина, Росія та ін.) та асимілятивні процеси в галузі культури, зокрема танцювальної. Означений вплив позначився як не лексиці, так і назвах народних регіональних українських танців.

Українські народні танці різних регіонів

Регіон України	Назви танців	Вплив країн-сусідів
Центральна Україна	Гопак, Запорожці, Повзунець, Козачок, Коханочка, Метелиця	Росія, Білорусь
Слобожанщина	Слобожанська полька Катерина, Кадриль Коханочка	Росія
Буковина	Бойківські забави Буковинський парубоцький Чотирянка	Румунія

	Буковинська полька Опришки	
Волинь	Волинська полька Крутях, Шалантух Калина	Словаччина
Поділля	Дев'ятка, Варварка Подоляночка, Кривуляк Василечки	Молдова
Полісся	Поліська полька Яків, Ойра Поліські притупи	Польща
Гуцульщина	Гуцулка, Коломийка Опришки, Голубка Лісоруби	Угорщина, Словаччина
Закарпаття	Закарпатський чардаш Карічка, Рахівчанка Березнянка,Тропотянка	Словаччина

Синтез танців з народною музикою.

Українська музика завжди була не тільки важливою частиною народної культури, а неодмінним компонентом танцювального мистецтва. Нація українців вважається однією з найбільш співочих у світі. Народна інструментальна музика виконувала роль темпо-ритмічного організатора, допомагала створювати відповідний настрій і образ танцю. Використання українського народного інструментарію, народної пісні додавало національного колориту і сприяло збагаченню художнього змісту танцювального твору. Поетична й пісенна творчість народу України з давніх часів нерозривно існувала в його житті. Часто танці виконувалися власне під спів танцюючих, а вербальний зміст підкреслював значення певних рухів, хореографічних малюнків і комбінацій.

Таким чином, у матеріалах статті ми розкрили феноменологічне значення українського народного танці, який може виступати засобом активізації пізнавального інтересу особистості завдяки своєрідно-неповторному художньому змісту та національному колориту.

Література:

1. Вінярська В. Формування художньо-образного мислення молодших школярів засобами українського народно-сценічного танцю. Магістерська робота. К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2019. 109 с.

2. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 337 с.

3. Загальна психологія: Підручник для студ.вищ. навч. закладів. /С. Д. Максименко, В. О. Зайчук, В. В. Клименко, В. О. Соловієнко. За заг. ред. акад. С. Д. Максименка. К.: Форум, 2000. 543с.

4. Пізнавальний інтерес учнів та його формування. Реферат. Електронний ресурс. Режим доступу: https://osvita.ua

ТВОРЧИЙ ПОТЕНЦІАЛ АМАТОРСЬКИХ ТАНЦЮВАЛЬНИХ КОЛЕКТИВІВ

Малікова М., Мельник О.

Актуальною проблемою сьогодення України є відродження та переосмислення духовних цінностей та національних культурних традицій. Вагому роль у цьому процесі відіграє залучення громадян до художньо-творчої культурно-дозвіллєвої діяльності у галузі мистецтва. Самодіяльність особистості в процесі аматорської хореографічної творчості дозволяє кожному учаснику танцювального колективу реалізувати та розвинути власні потреби, інтереси, здібності, таланти, відчути гармонію в комунікації, самовдосконалюватись та духовно зрости. Отже, вивчення потенційних можливостей аматорських танцювальних колективів у культурно-творчому

розвитку українців є вельми нагальним.

У сучасній науковій літературі особливості функціонування хореографічних колективів у теоретичній та практичній площинах досліджували К. Балог, М. Вантух, К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, Р. Герасимчук, О. Гомон, А. Гуменюк, Б. Колногузенко, А. Кривохижа, Д. Ластівка, В. Петрик, Н. Уварова та ін. У працях цих поважних педагогів-практиків висвітлюються організаційні принципи та специфіка колективної хореографічної діяльності, прийоми та методи навчальної, репетиційної, постановочної, виконавської роботи з учасниками хореографічного колективу.

Мета статті полягає у висвітленні творчого потенціалу аматорських танцювальних колективів.

Визначаючи змістовну сутність поняття «аматорські танцювальні колективи», звернемося до тлумачення складових даного феномена – аматор, колектив, танцювальний (хореографічний) колектив тощо. У Великій українській енциклопедії зазначається, що *аматор* (від лат. amator – любитель, від amare – любити, відчувати схильність) – це людина, що займається певним видом діяльності не як професіонал, а як любитель, за особистим покликанням, уподобаннями. Аматор займається улюбленою справою у вільний час заради самореалізації, а не для матеріального збагачення.

Аматори є повноцінними суб’єктами діяльності у сфері культури. Право здійснювати творчу діяльність гарантується їм державою. У нормативних документах зазначено, що «мистецьке аматорство – непрофесійна творча діяльність окремих осіб або колективів, що не є для них основним заняттям і не має на меті отримання доходів» [4, с. 168]. Органи державної виконавчої влади та місцевого самоврядування мають створювати умови для здійснення аматорської діяльності шляхом формування базової

мережі закладів культури: клубів, культурних центрів, парків, центрів народної творчості, гуртків та студій за інтересами [5].

Колектив – це певна організаційна єдність, де відбувається безперервне взаємне моральне збагачення, передача духовних цінностей і, в той же час, поглиблення власної неповторності. На думку В. Сухомлинського, колектив тримається на вимогливості й відповідальності, підкоренні й керівництві, управлінні й системі організаційних залежностей, різнобічності духовного життя й морального здоров'я спільноти, багатстві й розмаїтті стосунків між особистостями, турботі про людину, відповідальності за неї, спільній діяльності у створенні добра для всіх людей в оточуючому середовищі, гармонії колективного й особистого, взаємній відповідальності й вимогливості до особистості, організаційній єдності, здатності членів колективу підкорятися й керувати.

Дитячий колектив науковці розуміють як складну духовну, трудову, організаційну спільність особистостей, що розвивається і діє на засадах поваги до кожного, визначення його самоцінності та спільного творення добра; як стійке об'єднання дітей, що має суспільно значущу мету та спільну діяльність, яка спрямована на реалізацію цієї мети й характеризується взаємною відповідальністю [7, с. 49-65, 175].

Хореографічний колектив визначають як: співдружність індивідуальностей, об'єднаних спільним художньо-творчим завданням, у розв'язанні якого значну роль відіграють педагогічні умови, створені керівником хореографічного колективу з урахуванням танцювальних даних і вікових особливостей учасників [8, с. 10]; групу об'єднаних загальною метою і завданнями людей, що досягли в процесі спільної танцювальної діяльності певного рівня розвитку; форму масового залучення дітей та молоді до занять хореографією, яка є дієвим засобом розповсюдження масової танцювальної культури.

В хореографічному колективі формуються особливі міжособистісні стосунки, характерними ознаками яких є: висока згуртованість, колективістське самовизначення та самоідентифікація, соціально важливий характер міжособистісних виборів, висока референтність членів колективу в ставленні один до одного, об'єктивність у покладанні та прийнятті відповідальності за результати спільної танцювальної діяльності [1, с. 10].

С. Тригуб виокремлює наступні ознаки хореографічного колективу: добровільність об'єднання у вільний позаурочний час (при цьому добровільність участі в роботі хореографічного колективу виявляється якісно інакше порівняно з іншими формами дозвіллєвої діяльності – крім того, що діяльність учасників добровільна, вона ще й колективна, суспільно важлива і передбачає прийняття учасниками певних обов'язків); загальнодоступність; стабільність; сумісна суспільна діяльність; чіткість організаційної роботи [9, с.160].

О. Бурля стверджує, що аматорським хореографічним колективом слід вважати педагогічно керовану систему, що функціонує в умовах вільного часу дітей з метою їхнього виховання, шляхом їхнього залучення до активної творчої практики у галузі хореографічного мистецтва [2, с. 7].

Спираючись на сучасні наукові дослідження у галузі хореографічного мистецтва, ми визначаємо *аматорський хореографічний колектив* як згуртоване об'єднання людей, що має потребу в змістовній організації власного дозвілля, прагнення до творчої самореалізації, здобуття знань, вмінь та навичок у галузі хореографічного мистецтва, що утворюють спільну мету; базується на спільній непрофесійній хореографічно-творчій діяльності, гармонії колективного й особистого, відповідальності, взаємоповазі, взаємозбагаченні, танцювальному розвитку як кожного учасника, так і всього колективу, задоволенні учасників від процесу та результату танцювання, відсутності матеріальної нагороди.

Порівняно з танцювальним гуртком чи студією творчий колектив аматорів є більш удосконаленою формою хореографічної самодіяльності, яка дозволяє вирішувати широкий спектр навчально-виховних завдань, має значний художньо-естетичний і морально-етичний вплив. З точки зору В. Волчукової, виховний потенціал творчого хореографічного колективу зумовлений такими факторами: особистісним, що виявляється у специфічних особливостях взаємодії особистості й колективу, та організаційним, що полягає в унікальних можливостях організації навчально-виховного процесу хореографічного колективу із застосуванням широкого діапазону форм, які спрямовані на формування гармонійно розвиненої особистості в системі занять танцювальним мистецтвом [3, с. 91].

На нашу думку, самодіяльний хореографічний колектив окрім навчально-виховного, художньо-естетичного і морально-етичного потенціалу, має ще й творчий. Творчий потенціал (*в укр. словн.* [6] – ресурс, заряд, запас, (внутрішні, життєві) резерви, можливості у створенні нового) аматорського хореографічного колективу закладений у самій творчій природі мистецтва танцю, адже кожне нове виконання учасниками колективу танцювальної композиції, створення нових елементів лексики та фігур вимагають фантазії, свіжості, непередбачуваності, творчості, імпровізації, різноманітності. Створюючи художні образи у просторі й часі за допомогою естетично значущих, музично організованих, ритмічно змінюваних рухів і поз людського тіла, виконавці аматори відтворюють як об’єктивну картину дійсності, так і власне суб’єктивне бачення її в процесі художнього узагальнення через індивідуальну, неповторну, емоційно насичену форму. Опанування нового танцю вимагає від учасника самодіяльного хореографічного колективу оволодіння всіма його новими складовими:

- художніми рухами (кінестетичними, мімічними, пантомімічними);

- музикою (вокальною чи інструментальною, мелодичним та ритмічним супроводом);
- елементами образотворчого мистецтва (композицією, орнаментальним малюнком танцю, знайомство з костюмами, масками, декораціями) та театралізації (танцювальними партіями, сюжетною лінією, драматургією та ін.).

Отже, складність та інтегративність танцювального мистецтва неминуче призводить до включення творчих сил виконавця-аматора, активізації його творчої діяльності, вдосконалення його творчих можливостей.

Демонстрація танцю на сцені включає й творчі сили глядача у разі виникнення в нього співпереживання емоційно-художньому наповненню танцю. Внаслідок цього відбувається творча трансформація особистостей і виконавця, і глядача. Це дає підстави стверджувати, що творчий потенціал аматорських хореографічних колективів має значну потужність.

Так, Т. Царик та Л. Боремчук підкреслюють потужний креативний потенціал танцювального мистецтва, який, на їхній погляд, полягає у здатності танцю засобом впливу на естетичні почуття розвивати в особистості художні та творчі здібності, стимулювати роботу фантазії та пошук індивідуальних хореографічних засобів її втілення, включати творчу активність, формувати бажання експериментувати зі своїм тілом, імпровізувати на хореографічні теми, позбавлятися м’язового, емоційного та психічного напруження й отримувати при цьому сенсорне задоволення від відчуття краси та гнучкості власного тіла. Необхідною умовою для занять хореографією є радість особистості від танцювальної творчості. За відсутності радості відбувається зміщення мотивації, переоцінка важливих духовних цінностей і, врешті-решт, замість гармонійно розвиненої формується духовно й фізично скалічена людина [10, с. 162-164].

Підводячи підсумок, зазначимо, що творчий потенціал аматорський хореографічних колективів зумовлений творчою природою танцю. Він полягає у можливості виконавців аматорів самореалізовуватися в процесі колективної танцювальної творчої діяльності, набувати художньо-творчих вмінь та навичок, розвивати виконавсько-творчі здібності, власну неповторність, особистісну креативність. Творче зростання учасників аматорських хореографічних колективів ґрунтується на: відчутті радості від танцювальної творчості, задоволення від краси та гнучкості власного тіла, насолоди від співтворчості із глядачем; формуванні здатності до імпровізації, експериментів; оволодінні й поступовому вдосконаленні естетично значущих, музично організованих, ритмічно змінюваних рухів і поз людського тіла; гармонії колективного й особистого, відповідальності, взаємоповазі, взаємозбагаченні.

Література:

1. Бугаєць Н.А. Методика роботи з хореографічним колективом: Навч. пос. / Н.А. Бугаєць, В.М. Волчукова, М.С. Пінчук. Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2009. 99 с.

2. Бурля О.А. Формування педагогічної майстерності керівника дитячого хореографічного об'єднання: Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.06 / О.А. Бурля; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. К., 2004. 18 с.

3. Волчукова В.М., Бугаєць Н.А., Лімaнська О.В., Тіщенко О.М. Методика роботи з хореографічним колективом: Основи курсу / Навч.-метод. посіб. / Волчукова В.М. Харків: ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2013. 326 с.

4. Закон України «Про культуру» // Відомості Верховної Ради України. 2011. № 24. Ст. 168. URL: http://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2778-17

5. Маслікова І. І. Аматор // Велика українська енциклопедія. URL: https://vue.gov.ua/Аматор (дата звернення: 23.03.2023).

6. Словник української мови. У 20-ти т. / Український мовно-інформаційний фонд НАН України; [за ред. В.М. Русанівського]. К.: Наукова думка, 2010. Т.8: П-Р. 911 с.

7. Сухомлинський В.О. Павлиська середня школа. // Вибр. твори: У 5-ти т. Т. 4 К., 1977. 390 с.

8. Тарасенко Т.В. Взаимосвязь традиционных и инновационных методов в профессиональной подготовке руководителей детских хореографических коллективов: Автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.08 / Т.В. Тарасенко; Южно-Казахстан. пед. ун-т. Чимкент, 2006. 28 с.

9. Тригуб С.В. Творча та організаційна діяльність керівника дитячого хореографічного колективу в загальноосвітній школі. // Сучасна мистецька освіта; реалії та перспективи: зб. наук. праць. Київ-Суми: СумДПУ, 2004, С.155-162

10. Царик Т.М., Боремчук Л.І. Розвиток творчої індивідуальності студента засобами хореографічного мистецтва // Теорія і методика професійної освіти / Інноваційна педагогіка. Вип. 15. Т. 2. 2019. С. 161-165

ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ У ВИХОВАНЦІВ ДИТЯЧИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ КОЛЕКТИВІВ УКРАЇНИ

Матвієнко Д., Комаровська О.

Актуальність статті полягає в загостренні проблем утвердження у юного покоління національної свідомості і національної ідентичності, що безпосередньо стосується збереження культурної спадщини. Особливо на часі обговорення і вирішення цих питань постало після початку

повномасштабної російської агресії в Україну.

Метою статті є виокремлення особливостей впливу хореографії на формування національної свідомості, а також окреслення ефективних методів та підходів до розвитку впливу на національну свідомість у вихованців дитячих хореографічних колективів.

Проблема формування національної свідомості широко висвітлена науковій філософській та психолого-педагогічній літературі (І.Бех, І.Зязюн, К.Журба, Т. Кулішенко, О. Крусь, С. Лавриненко О. Музальов, Ю. Паніч, С.Русова, Р. Сойчук, К.Ушнський та ін.). Також увагу їй завжди приділяли діячі літератури, мистецтва (Б. Грінченко, В.Верховинець, М. Коцюбинський, Леся Українка, Т.Шевченко, І.Франко та інші.)

Використанню засобів мистецтва у формуванні світогляду особистості, зокрема в естетичному вихованні, що невід'ємно від формування національної свідомості, присвячено низку досліджень природи, структури, психологічних механізмів художньої обдарованості, точніше – здібностей до хореографічних мистецтв, – праці О.Комаровської, О. Кульчицької, С.Науменко, І. Поклад, Л. Роговик та ін.

Різні аспекти роботи з дитячими хореографічними колективами висвітлювали В. Волчукова, Н. Бугаєць, О. Лімaнська, О. Тищенко, О. Мартиненко, Г.Боримська, А. Гуменюк, О. Касьянова, Т. Павлюк та інші учені та практики.

Однак, незважаючи на значний інтерес до проблеми, залишаються недостатньо досліджені питання репертуару, підходів до його цілісного опанування дітьми, спрямування власне навчання хореографії на виховання особистості в таких колективах.

Слушною є думка М. Коробки, що національною свідомістю є усвідомлення державно-політичної, громадсько-територіальної спільності (соборності), духовної єдності, етнічної й історичної спорідненості,

психологічної, культурної самобутності та неповторності [2, с. 88]. А на думку Ю. Паніча, національна свідомість, як унікальний феномен духовного життя українського суспільства, розвивається нині за внутрішньою логікою, демонструючи багатоманітність проявів і форм, глибину думок і почуттів, життєздатність у самоствердженні, надзвичайну силу націотворення [3, с. 47].

На нашу думку, національна свідомість – це сукупність знань, уявлень, переконань та цінностей, які формують ідентичність нації або національної групи. У зв'язку з цим, особистісні цінності можуть впливати на формування національної свідомості.

З психолого-педагогічної точки зору, національна свідомість є важливою складовою розвитку особистості, що включає психологічні та педагогічні аспекти. Національна свідомість відображає ставлення людини до своєї нації, її історії, культурного надбання та інших аспектів, що відрізняють її від інших націй. Розвиток національної свідомості може допомогти вихованцям розуміти своє походження та культурну спадщину, що сприяє розвитку національної ідентичності. Вивчення національної культури та історії може допомогти вихованцям зрозуміти важливість моральних та етичних цінностей, таких як повага до старших, толерантність та взаємовиручка. Крім того, національна свідомість розвиває культурну компетентність та готовність до взаємодії з іншими націями, що є важливим елементом соціальної адаптації.

У філософських та психолого-педагогічних дослідженнях останніх років учені (В.Кафарський, В.Москалець, О.Субтельний) виділяють такі визначальні чинники, як знання та виховання. На основі знань виростає національна самосвідомість, сутність якої складають знання про національний ідеал, національні та загальнолюдські цінності, а також знання про свою історію, культуру, тобто про свою національну спільноту, про конкретних носіїв національної самосвідомості та представників спільноти,

які найповніше втілюють у собі національний характер [4, с. 82].

Разом із тим, свідомість вибудовується на цінностях. А цінності виникають тоді, коли є сильні емоції і переживання, які у подальшому закінчуються усвідомленням цих переживань людиною, тобто рефлексією. Загалом, це і є основа свідомості. Адже, знання виростають як осмислення переживання, тоді вони і є цінність.

Наприклад, якщо у особистості важливі цінності, пов'язані з громадянською свободою, гуманізмом, рівністю, справедливістю, то він може відчувати прив'язаність до національної культури, яка сприяє розвитку цих цінностей. Однак, у той же час, національна свідомість може впливати на формування особистісних цінностей. Наприклад, національна гордість може сприяти розвитку патріотизму та прив'язаності до власної країни.

Тлумачення національної свідомості у зв'язку із цінностями особистості полягає в розумінні взаємозв'язку між особистісними цінностями та національною ідентичністю.

У психолого-педагогічних та естетико-мистецтвознавчих джерелах (О.Комаровська, Л. Левчук, Н.Миропольська, О. Олексюк, О. Рудницька, Г. Шевченко та інші) йдеться про те, що естетична свідомість людини, формуючись через занурення в мистецтво і конкретизуючись як художня свідомість, відтворює поступове художнє становлення людини і виявляється в таких формах ставлення до мистецтва і світу, як художній інтерес, смак, оцінка, ідеал, погляди, теорії, що відображають динаміку руху особистості до самовдосконалення в мистецтві. Зрозуміло, що ці форми спираються на емоції і почуття як підвалини естетичної свідомості, що невід’ємні від сприймання творів [5].

Серед видів мистецтва одним із дієвих засобів формування національної свідомості є мистецтво танцю. Танець являє собою важливий аспект культурної спадщини кожної нації і може допомогти зберегти і

передати певні традиції та цінності наступним поколінням. Участь у хореографічних колективах сприяє формуванню національної свідомості у дітей та молоді. Цікаве розуміння природи танцю подає П. Фриз, визначаючи, що його можна порівняти з людською мовою, яка побудована за законами граматики, де у кожному реченні є і підмет, і присудок, і пояснювальні слова, і сполучники, і вигуки. Без знання цієї «граматики» не може бути справжньої, грамотної, зрозумілої «мови» [6, с. 538-539]. Цікавий погляд на сучасний танець висловлює О.Чепалов, який розглядає танець як загальнокультурний феномен і «кінетичний досвід людства», що віддзеркалює зміни в «психологічному портреті сучасника» [7].

Не секрет, що оволодіння мистецтвом танцю потребує підвищеної працездатності, терпіння, наполегливості, волі, які виявляються вже на перших етапах включення дитини у хореографічну творчість і вважаються необхідними психологічними рисами майбутнього танцівника; допомагають долати фізичні навантаження й у сукупності з ними забезпечують успішний результат[1, с. 139].

Не потребує доказів, що формуванню національної свідомості найбільше сприяє пізнання національного репертуару в різний спосіб – через сприймання, оволодіння технікою танцю, через інші мистецтва (наприклад, живопис, де зображуються танцювальні сюжети, або музику танцювальних жанрів тощо). В дитячих хореографічних колективах багатогранне освоєння танцювального мистецтва є стрижнем усіх інших способів занурення в нього і в танцювальні традиції народу.

Відтак, цілісний підхід до опанування національного репертуару вихованцями дитячих хореографічних колективів передбачає систематичне вивчення та виконання танцювальних композицій, які є важливим елементом культурної та національної спадщини країни. Для реалізації цілісного підходу до опанування національного репертуару доцільно спиратися на такі

методичні орієнтири:

- формування інтересу до національного репертуару. Необхідно забезпечити вихованцям доступ до національної хореографії та створювати сприятливі умови для її вивчення. Для цього, зокрема, дієвими будуть елементи гри, розваг та конкурсів;
- розвиток техніки виконання танцю. Для досягнення високої якості виконання національної хореографії важливо усвідомлено оволодівати правильною технікою виконання танцю. Для цього необхідно проводити систематичну роботу над технікою рухів та їх осмисленням, а також поставою вихованців;
- долучення до історії та культури. Важливо вивчати історію та культуру народу, що стоять за танцювальною композицією, допоможе вихованцям краще зрозуміти та відчути національну хореографію;
- увага до музичної та ритмічної підготовки. Вихованці повинні мати розвинену музичну та ритмічну підготовку, що дозволить їм краще розуміти та відчувати музику, на основі якої створюється танцювальна композиція;
- систематичність та поступовість вивчення танцю, починаючи з простих елементів танцю та поступово переходячи до складніших. Необхідно також надавати можливість вихованцям брати участь у виставах та концертах, де вони матимуть можливість проявити свої навички та отримати позитивний емоційний досвід виступів, стверджуючись у важливості і цінності національного репертуару, який вони опановують;
- індивідуальний підхід до вихованців. Важливо враховувати особливості та індивідуальні здібності кожного вихованця при вивченні національного репертуару, знаходити те, що є близьким і зрозумілим кожному, що дозволить вихованцям максимально розвинути свій потенціал та здібності;
- використання сучасних технологій. Сучасні технології, такі як

відеоінструкції та онлайн-курси, можуть допомогти вихованцям покращити свої навички виконання танцю та допоможуть вчителю краще контролювати процес навчання. Крім того, набуває значущості ціннісне орієнтування вихованців у віртуальній інформації – відеозаписах, що поширюються мережею інтернет. Важливо здійснювати моніторинг уподобань вихованців задля формування здатності розрізняти справді високохудожнє і антихудожнє, протистояти антинаціональній, антиукраїнській пропаганді через мистецькі форми.

Отже, цілісний підхід до опанування національного репертуару вихованцями дитячих хореографічних колективів передбачає не тільки вивчення танцювальних композицій, а й систематичну роботу над технікою виконання, розвиток музичної та ритмічної підготовки, вивчення історії та культури народу, систематичність та поступовість вивчення танцю, індивідуальний підхід до вихованців та використання сучасних технологій, а головне – спрямовану роботу із формування світоглядних і ціннісних орієнтирів.

Підсумуємо. Національна свідомість особистості – це складний феномен, що охоплює емоційну сферу, знання про національні цінності та ідентичність з нацією. Національна свідомість з огляду на мистецтво хореографії охоплює знання про національні танці та рухи, що характерні для них, а також розуміння їх значення та значущості для нашої культури. В хореографії важливим є також розвиток мистецьких здібностей та техніки виконання танців, що допомагають осягнути і відображають національну культуру та духовність.

Література:

1. Комаровська О.А. Художньо обдарована особистість: сутність, реалії, розвиток: Монографія. Івано-Франківськ, НАІР, 2014. 412 с.

2. Коробка М. Ідейні засади формування національної свідомості у

творах українських діячів "просвіт" другої половини XIX – першої половини XX ст. *Етнічна історія народів Європи*. Вип. № 41. С. 88-93.

3. Паніч Ю. Національна свідомість українських громадян в сучасних умовах. *Політичний менеджмент* № 6, 2006. С. 45-51.

4. Розлуцька Г. Формування національної свідомості українців у процесі державотворення. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: педагогіка і соціальна робота*. Ужгород, 2009. Вип. 16-17. 208 с.

5. Формування мистецьких уподобань учнів основної і старшої школи на уроках мистецтва та в позаурочний час : монографія / О. А. Комаровська, Н. Є. Миропольська, І. В. Руденко, С. А. Ничкало, І. С. Денисюк; за ред. Н. Є. Миропольської, О. А. Комаровської. 2018.

6. Фриз П. Мова танцю як засіб виявлення смислових цінностей хореографічної культури. *Рідне слово в етнокультурному вимірі*. 2013. С. 537–543.

7. Чепалов О. І. Хореографічний театр Західної Європи XX ст. : монографія. Х. : ХДАК, 2007. 344 с.

МЕТОДИ ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ НАВЧАННЯ ГРИ НА СКРИПЦІ УЧНІВ-ПОЧАТКІВЦІВ

Прокопчук О., Буханєвич В.

Початківці захоплюються музикою дуже швидко, але з часом, коли ускладнюються виконавські завдання, пов’язанні з освоєнням музичного інструменту, інтерес до скрипки зменшується. Тому дуже важливо мотивувати учня-початківця.

Загальні питання мотивації описували такі вченні: С. Занюк, І. Васильєв, Л. Виготський, Б. Братусь, Ф. Василюк, Б. Зейгарник, Д. Леонтьєв, С. Рубінштейн, П. Сімонов, М. Алєксєєва, Б. Баєв, Б. Божович,

А. Маркова та інші.

Мотива́ція (з лат. *movere*) — спонукання до дії. На думку В. Асєєва, мотивація – система спонукань: мотиви, потреби, інтереси, прагнення, цілі, потяги, мотиваційні установки або диспозиції, ідеали. В. Ковальов і В. Дружинін вважають, що мотивація – це система мотивів в її певній побудові, ієрархії. За визначенням С. Гончаренка, мотивація – це система мотивів, або стимулів, яка спонукає людину до конкретних форм діяльності або поведінки. На його думку, мотивами можуть виступати: уявлення й ідеї, почуття й переживання, що виражають матеріальні або духовні потреби людини. Одна й та сама діяльність може здійснюватись з різних мотивів [1, с. 217]. Є. Ільїн розуміє під мотивацією психічні процеси, що перетворюють зовнішні впливи у внутрішнє спонукання [3, с. 65].

На першому ж уроці треба зацікавити дитину, пограти їй на скрипці або дати послухати гру учнів старших класів. Уявлення про скрипку, як про живий інструмент, викликають теплоту спілкування з нею. Наприклад, дітям подобається порівняння подібність скрипки з фігурою людини. У неї є голівка, шия, тулуб, вона розмовляє і співає. Взагалі діти люблять порівняння та образні приклади, і ми повинні їх знаходити, пам'ятаючи про величезну роль чинника інтересу та свідомого ставлення до всього.

Інтерес - це сукупність, “сплав” інтелектуальних, емоційних, вольових проявів особистості, ядро якого складають музично-виконавчі процеси.

У літературі з психології та педагогіки поняття “інтерес” трактується як - емоційний стан, пов'язаний із здійсненням пізнавальної діяльності та характеризується спонукальністю цієї діяльності [4, с.126].

Дуже цікавою є методика навчання гри на скрипці « Colourstrings» («Кольорові струни») угорського педагога - скрипаля Г. Зілвея. Мета методики – підвищення інтересу дітей до музичних занять на основі розроблених серій музично-інструментальних творів, казок, оповідань за

допомогою художніх асоціацій та за допомогою колірного моделювання. Таким чином відбувається поступовий перехід від зображення мелодії за допомогою малюнка, до оволодіння початковими навичками гри на скрипці за допомогою художніх асоціацій, відбитих у творі. За допомогою кольору активізується процес навчання, він стає більш простим та приємним. Грунтуючись на особливості тембру кожної струни. Г. Зілвей закріпив за ними візуальний образ: Соль – відповідає образу ведмедя, Ре – тата, Ля – мами, Мі – пташці. Окрім візуального образу струни мають відповідний колір: Соль – зелена, Ре – червона, Ля – синя, Мі – жовта.

Розповсюдженою та популярною методикою є методика Ш. Сузукі, принципи якої описані в книзі “Вирощені з любов’ю”. Автор зауважує, що кожна дитина, яка освоїла рідну мову, має в наявності музичні здібності, достатні для освоєння музичних інструментів. Особливістю навчання за його методикою є підхід до вибору педагогічного репертуару: всі діти проходять переважно одну й ту саму програму, що дає можливість масового колективного музикування як засіб мотивації навчання гри на інструменті.

Головний принцип методики Ш.Сузукі: “Музичність — не вроджений талант, а здатність, яка як і будь-яка інша, може бути розвиненою”. Опанування грою на інструменті не починається до тих пір, поки сама дитина не захоче цього, так як її не можна буде змусити до цього [5, 45].

Важливе місце в школі Ш.Сузукі займають групові заняття, оскільки саме вони значно підвищують реакцію і музично-слухові можливості дитини.

Також на формування мотивації гарно впливає імпровізація. Імпровізація - це вид активно-творчої діяльності, вчинений без попередньої підготовки на основі фантазії та безпосередньо у процесі виконання. Цей підхід є потужним засобом розвитку творчих здібностей, що формує високий рівень мотивації як основного стимулу до пізнавальної діяльності, сприяє збагаченню знань, умінь і навичок, є одним з найпотужніших засобів у

розвитку інтересу кожної дитини. Дозволяє “вивільнити енергію”, активніше утвердити себе, запропонувати власне вирішення завдань творчого характеру.

Ритмічна імпровізація (використовується на індивідуальних заняттях), дозволяє сформувати активну слухову сферу, наповнюючи навчальний процес новим творчим змістом. Цей вид імпровізації максимально наближений до ігрової форми діяльності, орієнтованої не так на результат, як на отримання задоволення від самого процесу.

Саме імпровізація – виявилася однією з улюблених форм уроку, вона дозволяє активніше утвердити себе, запропонувати власне розв'язання задач творчого характеру.

Сольна та ансамблева форми музикування формують певні знання, вміння та навички: чути музику; виконувати твір грамотно, слідуючи задуму композитора; вміння застосовувати та вдосконалювати виконавські навички; чути звучання теми, підголосків, супроводу [2, с. 67].

Конкурсна діяльність, як сольна, так і у складі ансамблю, прищеплює інтерес і любов до музики, сприяє розвитку ритму, пам'яті формує творчі навички гри на інструменті. Заходи такого роду мотивують дитину до навчання, формують інтерес учнів, розсувають їх інтелектуальні горизонти, пробуджують допитливість, активізують зв'язки між музикою та іншими явищами художньої культури, що безсумнівно важливо для загального та музичного розвитку дітей.

Також варто приділяти увагу концертно-просвітницькій роботі з учнями - проведення батьківських вечорів, концертів класу, організацію конкурсів шкільного рівня.

Таким чином, мотивація – це психічні процеси, що перетворюють зовнішні впливи у внутрішнє спонукання. Мотивація початкового етапу навчання гри на скрипці зростає за використання:

- методів художніх асоціацій та колірного моделювання;

- колективного музикування та елементів імпровізації;

- залучення дітей до участі в концертній діяльності, зокрема в конкурсному русі (частіше в якості учасника ансамбля);

- використання казок, оповідань тощо.

Література:

1. Гончаренко С. У. Український педагогічний словник. К.: Либідь, 1997. 376 с.

2. Гринчук І. Проблеми музичного мислення: теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу та ейдосу: навч.-метод. посібник / Ірина Гринчук, Олена Бурська. Тернопіль: Підручники і посібники, 2008. 224 с.

3. Ильин Е. П. Мотивация и мотивы. СПб.: Питер, 2000. С. 65.

4. Корнюхіна А. В. Інноваційні методики музичного виховання та розвитку здібностей дітей дошкільного віку Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка №2 (307) ч.1. с. 126. 2017.

5. Сузукі С. Взрощені з любов'ю: класичний підхід до виховання талантів / С. Судзукі; перекл. С. Борич. М.: Попурі, 2005. 192 с.

ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВИЙ СПІВ ЯК РІЗНОВИД МУЗИЧНО-СЦЕНІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ

Прохоренко Д., Тоцька Л.

Вокально-ансамблевий спів все більшої популярності набуває серед здобувачів освіти. У процесі вокально-ансамблевого співу здобувачі освіти на факультетах мистецтв різних виконавських спеціальностей мають можливість набувати співацькі уміння і навички, вчитися керувати власним співацьким голосом, розвивати особистісні художньо-творчі здібності, розвивати творчий потенціал, мати перспективи для самовираження і самореалізації.

Так, В.Сухомлинський [8, с. 410] зазначив, що «музика поєднує

моральну, емоційну та естетичну сфери людини. Музика є мовою почуттів. Мелодія передає найтонші переживання, недосяжні слову. Музика починається там, де закінчується слово».

Учені та педагоги-вокалісти акцентують увагу на тому, що вокально-ансамблевий спів надає можливість щодо активного засобу музичного і морально-естетичного виховання здобувачів освіти. Так, А.Болгарський, В.Верховинець, Л.Сверлюк, І.Коваленко підкреслюють, що участь у вокально-ансамблевій діяльності значним чином сприяють розвитку духовних почуттів, співацьких здібностей, розвитку голосового апарату, вокально-ансамблевих навичок тощо.

Мета статті – розкрити фаховий потенціал вокально-ансамблевого співу як різновиду музично-сценічної діяльності здобувачів освіти, дорослих співаків різних виконавських спеціальностей.

Визначення терміну «ансамбль» у музикознавстві має декілька визначень. Так, *«ансамбль» − (ensemble)* – французьке слово, що перекладається як «разом, одночасно, врівноважено, одноманітне) та розуміється як «спільна та колективна праця». У різних видах мистецтва вживається термін «ансамбль» та означає «сукупність і злагодженість складових частин як єдиного цілого» [6, с. 52].

Зокрема, К.Пігров [7, с. 64] означив, що «під ансамблем високої майстерності розуміється чітка інтонаційна узгодженість звучання, злитість і врівноваженість сили і тембру всіх голосів, результатом чого буде соковитий, насичений, повноцінний унісон кожної хорової партії, а вистроєні унісони партій нададуть чудове, чаруюче гармонічне співзвуччя».

Г.Дмитрієвський [3, с. 37] характеризує *зміст поняття «ансамбль» у трьох значеннях.*

Перше – структурно-організаційне – ансамбль означає будь-яке спільне виконання музичного твору. Спільне музичне виконавство (тріо,

квартет, квінтет та інші) також називають ансамблями. Це мистецтво спирається на вміння виконавця розміряти свою художню індивідуальність відповідно до індивідуальності партнерів, що забезпечує злагодженість і гармонійність виконання в цілому. Г.Дмитрієвський [3] згадує у своєму посібнику про видатного співака І.Козловського, що на одному із концертів пісню разом з хлопчиком. І.Козловський так вміло заспівав, що його сильний своєрідний теноровий голос не заглушив ніжний і чистий голос хлопчика. У цьому виступі відомий співак продемонстрував справжнє мистецтво володіння вокально-ансамблевим співом.

Друге значення – технологічне. Воно розкриває форму звучання музичного твору, організацію його звучання, якість і техніку виконання [3, с. 37].

Третє – художнє – визначається не як просто рівновага, а як співвідношення, результатом якого є узгодженість між частинами цілого [3, с. 37].

Так, В.Ірхи [4, с. 45] вважає, що розуміння поняття «хоровий ансамбль» та «ансамбль художній» близькі за значенням, зокрема, доповнюють один одного. Учена дала розуміння поняттю «художній ансамбль, як кінцевий результат ансамблевого виконання, втілення художнього образу твору, який виконується». Зауважимо, що збереження вокально-хорового ансамблю, який забезпечує гармонійність та злагодженість виконання, важливе не тільки для хорових колективів, але і для малих форм − вокального ансамблю.

Український науковець Ю.Юцевич [12, с. 18] також дає розуміння поняттю «вокальний ансамбль» так: «група співаків, які виступають спільно». Зазначимо, що від кількості учасників вокального ансамблю визначаємо такі форми, як: дуети (два учасник), тріо (три учасника), квартети (чотири учасника), квінтети (п’ять учасників). За родами складу ансамблів та вікової приналежності визначають: дитячі, шкільні, жіночі, чоловічі ансамблі та

мішані. Зауважимо, що до вокального ансамблю може входити від двох до дванадцяті ансамблістів.

У нашій статті ми розглядаємо вокально-ансамблевий спів здобувачів освіти, дорослих співаків різних виконавських спеціальностей. До складу входять здобувачі освіти від 17 років, тобто можуть бути молоді люди, а можуть і середнього віку після 30 років. Зазначимо, що здобувачі освіти вирізняються за психологічними особливостями не тільки за віком, а й за ступенем розвитку голосового апарату, рівнем сформованості музичної та вокальної культури, зокрема, володіння музичним інструментом.

Таким чином, врахування вікових та психофізіологічних особливостей кожного здобувача освіти, дорослого співака різних виконавських спеціальностей, в умовах вокально-ансамблевого співу, дуже важливо тому, що навіть у такому віковому діапазоні існує різниця.

На факультетах мистецтв здобувачі освіти відвідують три типи вокальних ансамблів, а саме: фольклорний, академічний та естрадний. Кожний ансамбль має свої завдання щодо звукоутворення та репертуарної політики. Діяльність *фольклорних вокальних ансамблів* має такі риси, а саме:

- формування інтересу до вивчення, відповідного звукоутворення у процесі використання української народної творчості;
- вивчення, збереження та пропагування української фольклорної предківщини;
- залучення танцювально-ігрових художніх елементів, танцювальних рухів та елементів театралізації;
- використання національних костюмів під час концертно-фестивального виконавства.

Звернемо увагу на те, що фольклорний вокальний ансамбль вирізняється манерою співу і відповідно звуковидобуванням. Учасники фольклорних вокальних ансамблів співають переважно у народній манері

співу, тобто, звукоутворення близьке до розмовного. Вокально-ансамблевий спів у фольклорному ансамблі спирається на вільне, природне формування голосних, наближених до натурального побутового співу.

Діяльність *академічних вокальних ансамблів* має такі риси:

- вивчення та збереження академічних співацьких традицій звукоутворення, яка вирізняється опертим змішано-прикритим звуком;
- опора на вивчення європейського і українського класичного вокального репертуару;
- академічна манера поведінки під час концертно-фестивальних виступів.

Діяльність *естрадно-джазових вокальних ансамблів* має такі риси:

- естрадна манера співу з використанням відповідного звукоутворення, яка вирізняється від академічної більш вільним та відкритим звуком;
- використання переважно творів сучасних європейських, українських композиторів або українських народних пісень у естрадно-джазових обробках з використанням відповідної гармонії;
- використання класичних творів старовинної музики у більш сучасній або джазовій обробці з використанням відповідної гармонії;
- використання елементів театралізації, хореографії під час репетицій та концертних виступів;
- залучення танцювальних колективів естрадного напрямку.

Отже, виявлені нами відмінності роботи з різними типами вокальних ансамблів є суттєвими для організації вокально-ансамблевого співу.

Окрему увагу звернемо на формування вокально-ансамблевих навичок за означеним типом виконавського колективу, адекватне сценічне втілення художнього образу твору та звукосмислове мислення, тобто: створення правильної за стилем і жанром інтерпретації, уміння передати слухачам створений вокально-художній образ.

Адже, незалежно у якому виконавському колективі бере участь дорослий співак, учасники колективу мають одну спільну мету – відповідне сценічне втілення художнього образу вокального твору, а для цього у дорослого співака різних виконавських спеціальностей мають бути сформовані відповідні вокально-ансамблеві навички. Важливим фактором успішності у майбутній професійній діяльності є оволодіння *сценічним партнерством*, яке спрямоване на досягнення спільних виконавських завдань.

Вокально-ансамблевий спів має велике значення у естетичному вихованні дорослого співака. Як було зазначено вище, у вокально-ансамблевому співі використовуються різні види діяльності, тобто, не тільки розучування пісень, а й театралізації художнього образу, використання хореографічних рухів. Окремо відмітимо, що використання ігрових елементів, використання співацьких, ритмічних і танцювальних імпровізацій сприяють підвищенню творчого потенціалу дорослого співака різних виконавських спеціальностей, а й сформованості відповідного рівня вокально-ансамблевих навичок.

Так, К. Чайковська [10, с. 223] стверджує, що «ансамблевий спів, вимоги якого випливають з особливостей колективної творчості, потребує розвиненості у виконавців низки якостей, що, у свою чергу, дозволяють дотримуватися специфічних прийомів музикування, а саме: здатність до слухової координації загального ансамблю та окремої партії в останньому, що пов’язано із скерованістю кожного на взаємодію всіх учасників колективу; ансамблева гнучкість». Вищезазначене формує уміння контролювати виступ та регулювати особистісну участь у загальному ансамблі у процесі концертних виступів. Тому Ю.Цагареллі [9, с. 118] зазначив, що «ансамблеве музикування акумулює в собі виконавську надійність та є якістю музикантів-виконавців безпомилково, стійко та якісно

виконувати музичний твір в емоціогенних умовах, що за своєю структурою виступає як єдність саморегуляції (само оцінювання, самоконтроль, самокорекція, самолаштування), стресостійкості (емоційна) стійкість, сконцентрованість уваги), стабільності (здатності відтворення досягнутого результату), підготовленості (різноаспектна підготовленість концертної програми).

Окремо звернемо увагу на розуміння поняття «емоціогенні умови». Так, Л.Бочкарьов до емоціогенних умов (емоціогенна стресова ситуація) відносить «ситуацію сценічного виступу» [2, с. 97]. Український вчений Д.Юник [11, с. 12] підкреслює, що саме «емоційна стійкість сприяє збереженню результативності в умовах різноманітних емоціогенних чинників».

На нашу думку, вокально-ансамблевий спів – сценічне партнерство між суб'єктами, що взаємодіють між собою. У широкому розумінні дефініція «партнерство» актуалізує спільну дію, спілкування, діалог, який, ми вважаємо, є важливою умовою та підґрунтям будь-яких взаємин, які націлені на пошук спільного рішення та є умовою комунікації людей тощо. На думку В.Кузнєцова, що для виникнення партнерства є «наявність у кожного із ансамблістів спільних чітких цілей поряд із узгодженням їх з метою інших суб'єктів, а також осмислена спрямованість кожного на співпрацю з іншими, що створює контекст і середовище партнерських відносин» [5, с. 11].

Відповідно, нами було розкрито поняття ***сценічне вокально-ансамблеве партнерство*** *як низку багатогранних взаємозв'язків між партнерами – суб'єктами творчого процесу, який реалізується у знайденому балансі інтерпретаційних рішень художнього образу вокальних творів, що безпосередньо сприймається кожним із ансамблістів як особистісна та мистецька цінність, що сформована на засадах розвиненості у них особистісної та художньої емпатії, здатності до рефлексії. Відповідно, єдино презентується під час виступу на будь-який сцені слухачу-глядачу.*

Зауважимо, що процес музикування у сценічне вокально-ансамблевому партнерстві реалізується тоді, коли створення спільного художньо-творчого результату спирається на розвиненість у партнерів певних *особистісно-психологічних якостей*, а саме: уміння слухати товариша по ансамблю та адекватно сприймати його співацьку позицію. Без такої якості неможлива творча взаємодія сценічна та вокальна взаємодія партнерів по ансамблю, знаходження спільного художнього рішення на всіх етапах партнерської взаємодії як на підготовчому, так і під час дій на сцені, зокрема, на етапі виступу.

Зауважимо, що вокально-ансамблевий спів ми розглядаємо як колективний продукт, тобто, як творці спільного художнього образу, суб'єктом колективного творчого пошуку, як унікальна особистість із власним світобаченням, ціннісними орієнтаціями у вокальному мистецтві, яка прагне у колективному творенні самореалізуватися при втіленні власних творчих ідей, при задоволенні власних уподобань. Відповідно, кожний ансамбліст має відчувати емоційно-естетичне задоволення від процесу творчості та його результату, при поглибленні мотивації до подальшої співтворчості у взаємодії з іншими ансамблістами.

З вищесказаного потрібно звернути окрему увагу на сутність і зміст сформованості вокально-ансамблевих навичок у здобувачів освіти. Так, психолого-педагогічною наукою було встановлено, що вокально-ансамблеві навички знаходяться у тісній взаємозалежності та складаються у одну поліструктуру. Відповідно, психологи та дидактики вокально-ансамблеві навички вивчають комплексно, спираючись на синтез різноманітних знань та дій, з подальшою їх реалізацією у майбутній вокально-виконавській та вокально-педагогічній діяльності. Науковці Л.Виготський, М.Бернштейн, П.Гальперін, С.Монаєв, С.Рубінштейн, Б.Теплов визначали поняття «навички» як науковий феномен, який спирається на психологічну теорію

діяльності. Навички є складовою цілісної педагогічної системи та розглядаються у поєднанні з уміннями. На думку Б.Ананьєва, В.Мясищева, К.Платонова є структурними компонентами динамічної функціональної структури діяльності. Зокрема, І.Лернер розглядав поняття «навички» у аспекті змістовності освіти.

Так, М.Бернштейн [1] обґрунтував механізми формування навичок. М.Бернштейн розглядав формування навичок через рухові дії, через цілеспрямовані вправи, які внаслідок багаторазового повторення формуються до потрібного рівня. Формування окремої навички вважається як активна психомоторна діяльність та складна структура. На думку М.Бернштейна [1] формування навичок відбувається у чотири етапи.

Перший етап – стадія вивчення початкових дій:

- координація м'язових рухів співацького процесу;
- встановлення основного рівня;
- визначення головних компонентів руху на основі зовнішнього спостереження та аналізу м'язових рухів;
- виявлення адекватних корекцій («внутрішнє самовідчуття»);
- перенесення технічних компонентів руху на «фонові рівні» − точне і автоматичне їх виконання.

Другий етап – стадія стабілізація навичок:

- опрацювання різних «фонових рівнів» − за синергетичним принципом першої фази;
- стандартизація – варіативна корекція рухів за другою фазою.

Третій етап – стадія деталізованого відпрацювання та їх стабілізація.

Четвертий етап – стадія закріплення та подальшого удосконалення рухових дій.

Зазначена концепція М.Бернштейна [1] підтверджує, що формування вокально-ансамблевих навичок у здобувачів освіти підпорядковується

об’єктивним процесам. Тобто, система вправ створює умови якісного рівня сформованості вокально-ансамблевих навичок. Ми обґрунтували психолого-педагогічні аспекти формування вокально-ансамблевих навичок як діяльного процесу, визначили педагогічну спрямованість, з’ясували їх фізіологічну конкретику та специфічні особливості формування у процесі вокального навчання. Відповідно, пропонуємо визначити педагогічні принципи формування вокально-ансамблевих навичок, а саме:

- ✓ *наукова обґрунтованість процесу формування вокально-ансамблевих навичок* для вивчення теоретичних досягнень, здобутих протягом історичного періоду створення та розвитку вокальної методики, усвідомлення перспективних методів вокального навчання та критичного аналізу негативного досвіду;
- ✓ *національна визначеність,* що передбачає дотримання традицій власної національної української вокально-педагогічної школи, поваги до європейського досвіду, перенесення у власну методику інтерактивних моделей музичної освіти;
- ✓ *єдність художнього і технічного розвитку,* в якому високий рівень технічних можливостей стає інструментом творчих задумів ансамблістів;
- ✓ *концентричність,* специфічний прояв якої полягає у поверненні до вже сформованих навичок на вищому рівні;
- ✓ *дотримання естетики застосування* вокально-ансамблевих навичок, за яким забезпечується загальна ідейно-художня спрямованість, щирість і яскрава емоційна переконливість у створенні художніх образів вокальних творів, благородна простота виконання;
- ✓ *використання активної практики у* формуванні вокально-ансамблевих навичок, яка визначається безпосередньою взаємозалежністю частоти та якості їх застосування (звичайні вправи, відпрацювання різних

технік або практика концертного виконання).

Таким чином, вокально-ансамблевий спів – це найпопулярніша, найулюбленіша форма колективної музичної діяльності здобувачів освіти, найдоступніший засіб музичної та вокальної підготовки, що охоплює широке коло навчально-виховних завдань. Крім того, вокально-ансамблевий спів є провідним різновидом музично-сценічної діяльності серед здобувачів вищої освіти, дорослих співаків різних виконавських спеціальностей.

Література:

1. Бернштейн М. О. Очерки по физиологии движений и физиологии активности. М., 1966. 176 с.
2. Бочкарев Л. Л. Психология музыкальной деятельности. М.: «Классика-XXI», 2008. 352 с.
3. Дмитриевский Г. А. Хороведение и управление хором. М.: Музгиз, 1948. 105 с.
4. Ірха В. Основи методики викладання вокалу в хоровому класі: Навч. посіб. / Харк. держ. акад. культури. Х.: ХДАК, 2002. 141 с.
5. Кузнєцов В. М. Культура партнерства как культура жизни. Безопасность Евразии. 2010. № 2. С. 7-52.
6. Луканин В. Обучение и воспитание молодого певца. Л.: Музыка, 1977. 86 с.
7. Пігров К. К. Керування хором. К.: Державне видавництво Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 202 с.
8. Сухомлинский В.А. Рождение гражданина. М., 1987. С. 411.
9. Цагарелли Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. Учебное пособие. СПб.: Композитор, 2008. 213 с.
10. Чайковська К. І. Виконавсько-стильові критерії професіоналізму ансамблю скрипалів. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство Вип. II(5), 2015. С. 222-227.

11. Юник Д. Г. Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів: автореф. дис ... д-ра пед. наук: 13.00.02 /Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. К., 2011. 40 с.

12. Юцевич Ю. Є. Музика: словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352с.

ПРОБЛЕМА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНО ЗНАЧИМОГО ЛІДЕРСТВА У ЗДОБУВАЧІВ ОСВІТИ

Се Цзихань, Тоцька Л.

Необхідність формування лідерських якостей на особистісному і професійному рівнях обумовлена серйозними соціально-економічними, зовнішньо і внутрішньо політичними змінами, що відбуваються в українському та китайському суспільствах. Лідерські якості дуже важливі не тільки як засіб самоствердження особистості у здобувача освіти, а й для послідуючої соціальної адаптації випускника закладу вищої освіти у жорстких, екстремальних ситуаціях сучасного життя, зокрема, воєнного стану України.

Мета статті - розкрити зміст проблеми формування професійно значимого лідерства у здобувачів освіти.

Ми вважаємо, що сформовані лідерські якості надають можливість підвищенню конкурентноздатності здобувача освіти у майбутній професійній педагогічній діяльності в стрімко мінливих умовах життєдіяльності. Зазначимо, що у сучасному суспільстві склалася тривожна ситуація, коли негативно орієнтовані лідери залучають дедалі більше молоді у різні деструктивні групи, неформальні угруповання, релігійні секти.

Адже, протистояти розгулу аморальності та агресивності у молодіжному середовищі можна лише за наявності професійного фахівця культурної та педагогічної сфери зі сформованими лідерськими якостями,

який працює, в силу професійної специфіки, з усіма верствами населення (не тільки зі здобувачами освіти, а й з їх батьками), здатного досягати успіху та підпорядкувати за собою інших, згуртувати їх навколо гуманістичних, патріотичних, національних та художньо-творчих ідей. Ми вважаємо, що має бути такий фахівець, який здатний до реалізації власної індивідуальності, націлений на саморозвиток, творчість та самовдосконалення.

Адже, такий фахівець культурно-педагогічної сфери не буде боятися взяти на себе відповідальність у вирішенні колективних завдань, зуміє протистояти складнощам, здатний створити умови для самовираження та самореалізації своїх учнів і оточуючих їх людей.

На думку, Є.Кудряшової, цінності лідерства – це навчання, натхнення і розвиток інших. На нашу думку, зазначені цінності є основою особистості фахівця культурно-педагогічної сфери діяльності, якими і є педагоги-музиканти.

Для дослідження цього феномену на сьогоднішній час створені необхідні теоретичні і практичні передумови. За рахунок генетичного аналізу феномену лідерства викликає зацікавленість до означеної проблеми, що відображає судження про людину як громадську тварину (Арістотель, Т. Гобсс та інші), про особистісні якості людини (Р. Декарт, І. Кант, Д. Юм та інші). Важливою основою для освіти, педагогіки та методики викладання аналізу феномену лідерства є роботи філософів про місце і роль людини в суспільстві (В.Андрущенко, Н. Бердяєв, С.Горбенко, В.Зязюн).

Більшість науковців розглядають проблему лідерства в контексті спільної групової діяльності (О. Бандурович, Л. Бєляєва, І. Волков, Р. Кричевський, Є. Осипова, Б. Паригін, О. Петровський, А. Чернишов).

Зауважимо, що педагогіка вищої школи розглядає формування творчої особистості та своєрідності індивідуальності (Е. Абдуллін, Ю. Алієв, Н.Гуральник, Г. Коган, О.Рудницька, О.Щолокова).

У професійно-педагогічній сфері актуальною стає тенденція до персоніфікації життя індивіда, спрямованості на розвиток індивідуальної своєрідності людини (Є. Білозерцев, В. Бехтерєв, В. Зіньківський, К. Ушинський, М. Щетинін та інші).

Нова соціокультурна особистісно-орієнтована парадигма вищої освіти дозволяє підійти до розгляду проблеми формування професійно значимих лідерських якостей здобувачів освіти, майбутніх педагогів-музикантів, які, в силу своєї професії, мають працювати в соціокультурному просторі регіону або країни. Обов'язково треба враховувати те, що ефективність професійної музично-педагогічної підготовки багато в чому визначається рівнем їхньої підготовленості.

Ми вважаємо, що здобувач освіти, який закінчує заклад вищої освіти мистецького напрямку має бути не лише носієм, а й ретранслятором моральних, патріотичних і національних цінностей. Саме така соціальна група педагогічних фахівців визначатиме та відповідатиме за політичний, духовний розвиток України та Китаю.

Ми взаємопоєднуємо у своїй статті ці дві країни тому, що у нашому Українському державному університеті імені М.П.Драгоманова навчаються здобувачі освіти цих країн. Автором статті є магістрант вищезазначеного університету з Китаю. Тому питання про те, з якими цінностями, політичними орієнтаціями та настановами сьогоднішня молодь прийде на зміну сучасним соціально активним силам, є справді стратегічним і державним.

Із вищевикладеного констатуємо, що однією із найбільш характерних рис сучасного суспільного життя є великий інтерес до питань розвитку і формування лідерських якостей, активної життєвої позиції у молодого покоління.

На сучасному етапі розвитку українського та китайського суспільства

посилилися суперництво за професійну конкурентоспроможність. Зокрема, актуалізується завдання факторів і умов, детермінуючих формування та реалізацію професійної активності майбутнього фахівця. При цьому підвищений інтерес вітчизняної педагогічної науки до питань професійної активності здобувачів освіти, майбутніх педагогів-музикантів, пов'язаний із потребою у випускниках закладів вищої освіти з високим рівнем сформованості професійно значущих лідерських якостей, які виявляються у процесі музично-педагогічної діяльності та спілкуванні.

У процесі осмислення зазначеної проблеми дослідження у педагогічному аспекті показало її необхідність та актуальність, яка зумовлена:

- потребою практики в лідерах у рамках професійної соціокультурної діяльності;
- недостатньою цілеспрямованістю у процесі професійного музичного навчання і виховання на формування професійно значимих лідерських якостей майбутніх педагогів-музикантів та їх самоактуалізації.

Так, за визначенням автора теорії самоактуалізації А. Маслоу [2], самоактуалізація розуміється як прислухання до власного голосу, уміння брати на себе відповідальність, бути чесним, багато працювати, мати незалежну від оточуючих власну не тільки громадську, а й більш вузьку, мистецтвознавчу позицію, уміння знайти самого себе та визначити мету свого життя. Науковець підкреслює, що важливою умовою самоактуалізації є те, що «індивід повинен чітко усвідомлювати сильні та слабкі сторони своєї особистості, а це одна з необхідних вимог, які пред'являються особистості сучасного лідера» [3, с. 190]. Ми вважаємо, що таке розуміння може бути успішно здійснено за допомогою креативно-орієнтованих педагогів-музикантів.

Ми погоджуємося з думкою В. Андрєєва [1] у тому, що, здобувачі

освіти, яких підтримують креативно-орієнтовані викладачі-музиканти у саморозвитку, цілеспрямованому розширенню суб'єктивного досвіду діяльності та спілкування, набувають:

- сучасні «ступені свободи» у соціальній взаємодії у вигляді навичок встановлення зв'язків з іншими людьми та їх розуміння;
- уміння організації діяльності у груповій взаємодії;
- уміння встановлення конвенційних відносин;
- уміння розвитку власного творчого потенціалу;
- уміння вирішення складних ситуацій.

Справжньому лідеру у музичній діяльності потрібен значний рівень майстерності щодо формування та пояснення власного бачення взаємодії з учнями у межах своєї професії педагога-музиканта. Зауважимо, що дуже часто здобувачу освіти складно самовизначитися у сфері самовдосконалення та набуття лідерських якостей.

Адже, справжньому лідеру потрібна виконавсько-музична майстерність щодо формування і уміння пояснювати особистісне бачення взаємодії з учнями у межах своєї професії педагога-музиканта.

Таким чином, для того, щоб здобувач освіти навчився правильно оцінювати сферу своєї майбутньої професійної музично-педагогічної діяльності та позиціонувати себе у ній, необхідно створити у закладах вищої освіти наступні *педагогічні умови*:

- наявність системи виявлення лідерських якостей здобувачів освіти та динаміки їх змін у процесі розвитку, тобто, багатогранна система навчання лідерству залежно від особливостей майбутньої професії з урахуванням його особистісних рис;
- забезпечення різноманітності музично-педагогічної діяльності, до якої включаються здобувачі освіти, тобто, у будь-якій діяльності висувається свій лідер, і така організація життєдіяльності тимчасового студентського

колективу дозволяє практично кожному реалізувати свій лідерський потенціал;

- залучення якомога більшої кількості здобувачів освіти у роботу студентського самоврядування, яке може бути джерелом різних видів діяльності, фактором, що допомагає розвитку колективу та окремої особистості в колективі;
- стимулювання розвитку лідерських якостей та виведення їх поетапно на новий, більш високий рівень.

На нашу думку, реалізація зазначених педагогічних умов спрямована на формування як лідерських якостей здобувача освіти, так і професійно значимих якостей майбутнього педагога-музиканта культурної сфери.

Таким чином, *професійно значущі лідерські якості* – це складний соціально-педагогічний феномен, формування якого потребує глибокого осмислення критеріїв та показників лідерства, виділення основних системотворчих якостей особистості здобувача освіти, підбору форм та методів навчальної роботи, розробки вимог до виховного простору закладів вищої освіти мистецьких напрямків.

Сучасний педагог-музикант може бути успішним, якщо у нього сформований комплекс професійно значимих лідерських якостей, реалізація яких допоможе не тільки безболісно увійти у світ практичної професійної музично-педагогічної діяльності, а й надалі реалізувати себе як висококваліфікований фахівець, здатний об'єднувати навколо себе та вести за собою різні верстви своїх учнів.

Таким чином, ми вважаємо, що засоби формування професійно значимих лідерських якостей здобувачів освіти з позицій гуманістичної парадигми особистості та ціннісного ставлення до майбутньої професії педагога-музиканта перебувають у прямій залежності від:

- специфіки майбутньої професійної діяльності здобувача освіти;

- рівня сформованості лідерських якостей до вступу у заклад вищої освіти;
- етапу музичного навчання у позашкільних закладах освіти;
- розвитку виховного простору закладу вищої освіти мистецького напрямку;
- ступеня усвідомлення викладацьким колективом необхідності формування лідерських якостей як професійно значимих у майбутнього педагога-музиканта.

Література:

1. Андреев В.И. Педагогика высшей школы. Инновационно-прогностический курс: учеб. пособие для вузов. Казань, 2005. 500 с.
2. Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики. М., 2003. 352 с.
3. Маслоу А. Мотивация и личность. 3-е изд. СПб.: Питер, 2010. 352 с

ДИХАННЯ ЯК ОСНОВА ХОРЕОГАФІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТАНЦІВНИКА

Халє Адхамі Джубджарголі, Соколова О.

Дихання людини як представника біологічного виду виступає одним з основних природно-автоматизованих, фізіологічних процесів, який забезпечує життєдіяльність і функціональність організму, його існування, виживання й розвиток. У процесі дихання беруть участь різні органи (носоглотка, трахея, бронхи, легені та ін.) і системи, воно нерозривно пов’язано з роботою інших систем людського організму (серцево-судинної, нервової, кровообігу, м’язової, обміну речовин, виділення та ін.).

Життєве дихання є рефлекторним, вродженим процесом, який регулюється центральною нервовою системою і головним мозком людини. Фізіологічно дихання являє собою багатоетапний, складний і повторюваний акт, що виконує функцію постачання в організм кисню і корисних речовин

при вдиху повітря в легені і виведення з нього шкідливих компонентів і відходів життєдіяльності при видиху (вуглець, волога тощо). Дихання забезпечує безперебійну вентиляцію організму, внаслідок чого злагоджено працюють серцево-судинна, обмінна, вивідна системи організму. Без роботи дихальної системи неможливе саме існування людини.

Характеристиками дихального процесу виступають: тип (грудний, грудо-черевний, черевний) дихання, частота і глибина дихальних циклів (видих-вдих), ємність легень, показники хімічних реакцій і процесів в легенях, рівень вентиляції тощо. Дихання залежить від багатьох факторів, таких як: вік, стать, розмір грудної клітини, вага, стан здоров'я, заняття спортом, вид професійної діяльності, ступень загального метаболізму та ін.

В основному типи дихання розподіляють на: 1) грудний – коли в процесі вдиху здебільшого бере участь верхня частина грудної клітини і ребер; 2) грудо-черевний або змішаний – коли при вдиху рівномірно розширюються верхня і нижня частини грудної клітини; 3) черевний – коли при вдиху піднімається в основному живіт, а грудна клітина майже не рухається.

Специфіка людської діяльності часто вимагає особливого розвитку дихальної системи. Це стосується зокрема спортсменів, льотчиків, рятувальників, космонавтів, лекторів, артистів цирку, музикантів (співаки, виконавці на духових інструментах), танцівників та ін. Аналіз їх професійної діяльності свідчить про те, що вона вимагає виконання протягом певного періоду часу доволі складних фізичних дій, витримування великих навантажень, напруження, координації рухів тощо. Більше того, реалізація їх специфічної діяльності практично неможлива без високо розвиненого дихання і всіх взаємозалежних систем організму.

Отже, правильно сформоване дихання також необхідне для виконання особистістю спеціальних видів діяльності, зокрема хореографічної. «Коли

мова йде про виховання юних танцівників, розвиток їх фізичної витривалості, художньої техніки і артистизму, дослідники зазвичай піднімають питання формування навичок правильного виконавського дихання як основи безперебійного забезпечення організму киснем та підтримки активного фізичного стану для реалізації художньо-виконавських завдань», – зазначає М. Литвинов [3, с. 3].

Без сумнівів, діяльність танцівника вимагає величезної фізичної напруги і навантаження, постійних тренувань і підготовки, жорстке дотримання режиму життя і харчування, опанування нових і більш складних хореографічних елементів і комбінацій, підготовки до концертних виступів і змагань тощо. Все це також пов'язане з загрозою фізичних перевантажень, виснаження організму танцівника, яких потрібно запобігати та уникати. Таким чином, формування правильного виконавського дихання, як і всебічний розвиток організму танцівника є надзвичайно важливими і потрібними, підкреслюють фахівці галузі педагогіки і психології хореографічного мистецтва.

Деякі аспекти проблеми формування й розвитку виконавського дихання учнів, зокрема танцівників різного віку вивчаються в роботах вітчизняних і закордонних дослідників (Дж. Пілатес, В. Бенедь, А. Борисенко, Т. Гнітецька, В. Завацький, В. Кирилюк, Н. Ковальчук, М. Литвинов та ін.), проте в цій області залишається ще багато нерозкритих питань, як теоретичних, так і практично-методичних. Так чи інакше вирішення даної проблеми пов'язано з вивченням змісту поширених у світі оздоровлювальних та спортивно-лікувальних систем підтримки організму на основі дихальних вправ та гімнастики.

Поширені практики розвитку дихання

Авторські методики	*Особливості технік дихальних вправ*
1. Методика розвитку дихання О. Попової	Тренування м'язів дихальної системи за допомогою голосових вправ; чергування різних за тривалістю вдихів і видихів
2. Система розвитку дихання за О. Стрельниковою	Розвиток такого виду дихання: стрімкий, короткий вдих або декілька вдихів, пауза, вільний та спокійний видих у поєднання з рухами тіла. Вдих виконується у момент найвищого фізичного напруження
3.Методика дихальних вправ Г. Шаталової	Розвиток переважно черевного, діафрагмального дихання у поєднанні з формуванням образом руху повітря у різні органи. Використання методу тривалої затримки дихання
4.Гімнастика Джозефа Пілатеса	Зміцнення дихання під час виконання вправ для розтягування м'язів і суглобів танцівників, свідомий і постійний контроль за станом і положенням тіла. Тренується дихання при напруженій діафрагмі, усі м'язи живота щільно притягнені до хребта
5.Техніка «Бодіфлексу»	Основу складають аеробні вправи на збільшення об'єму легень (глибокий, швидкий і сильний вдих за допомогою різкого стискання діафрагми), вправи на періодичну затримку дихання. Використання специфічних вихідних положень тіла, а також його рухів у поєднанні з

	глибоким діафрагмальним видом дихання. Доволі інтенсивні фізичні навантаження при виконанні вправ
6. Система Є. Лук'янової	Застосування звукового (голосового) супроводу процесів видиху, який дає можливість регулювати силу, тривалість та наповненість дихання. Базується на використанні вокальних вправ, що будуються на різних зразках пісенної творчості (народна пісня, масова пісня, опера, оперета).

Особлива, визначальна роль виконавського дихання полягає в урахуванні важливих і специфічних умов реалізації хореографічної діяльності, які обумовлюються фізіологічними і біологічними факторами функціонування організму танцівника, віковими, особистісними та іншими параметрами розвитку танцівників, специфікою організації та проведення навчальної і тренувально-виконавської роботи, значними емоційними і енергетичними витратами, загрозами перевантажень і травм. Коментуючи роль раціонального дихання в хореографії, В. Кирилюк також зауважує: «Координація дихання з рухами залежить від ритму рухів, оскільки рух у хореографії зумовлюється часом, метро-ритмом, музикою, тоді як дихання залежить від потреби організму в кисні» [2, с. 92].

У хореографічній галузі дослідники виділяють важливість практикування аеробних вправ для формування витривалого та оптимального дихання танцівників для економного використання енергії і фізичних сил, якісного виконання хореографічного змісту, часто складного і наповненого яскравими емоціями і образами. Аеробні (аер – повітря) вправи базуються на тренуванні дихального апарату танцівника засобами зміцнення усіх органів

дихання, м’язів тіла, об’єму легень. М. Литвинов підкреслює: «У контексті нашої проблеми важливо підкреслити, що аеробне дихання має провідну роль у хореографічному навчанні, оскільки живить усі м’язи, головний мозок, проте при інтенсивних тренуваннях і навантаженнях танцівників у дію обов’язково вступають розщеплення глюкози та вироблення додаткової (резервної) енергії» [3, с. 18].

Для розвитку правильного виконавського дихання важливе значення має розробленість методичних аспектів формування означеного феномену. Сучасна педагогіка хореографічного мистецтва у контексті даної проблеми пропонує такі *методи формування оптимального виконавського дихання танцівників:*

- методи дихального самоконтролю (метод дихальної координації, метод порціонного вдиху, статичні та динамічні аеробні вправи та ін.);
- методи дихальної гімнастики (метод збільшення витривалості дихання, метод поступового ускладнення фізичних навантажень та ін.);
- вербально-вокальні методи (метод проспівування, метод комплексного виконання, танцювально-вокальні вправи та ін.)

Таким чином, у статті було розглянуто роль і значення правильного дихання танцівників як головна умова їх ефективної художньо-виконавської діяльності.

Література:

1. Виды дыхания. Правильное дыхание. Полное дыхание. Електроний ресурс. Режим доступу: http://newsland.

2. Кирилюк В. М. Дихання в хореографії. Навчальний посібник. К.: ДАКККіМ, 2009.160 с.

3. Литвинов М. Розвиток виконавського дихання підлітків на

заняттях з хореографії: Магістерська робота. К., НПУ імені. М. П. Драгоманова, 2018. 70 с.

ФОЛЬКЛОР ЯК ЗАСІБ ЕТНОКУЛЬТУРНОГО ВИХОВАННЯ ШКОЛЯРІВ

Хань Чжаоянь, Чинчева Л.

Національна самоідентифікація українського народу останнім часом, особливо за останній рік, значно виросла та зазнала свідомого наповнення та відповідальності. Також став очевидним факт, що рівень морально-естетичної свідомості суспільства в цілому та кожного окремого суб'єкту у тому числі не в останню чергу залежить від етнокультурного виховання, починаючи з малечку. Саме хоровий спів, як національний код українського народу, в якому детермінується єдність слова та музики є найвпливовішим засобом ідейно-естетичного виховання.

Теоретичні аспекти етнокультурного виховання у своїх наукових доробках розглядали Г. Лозко, Л. Маєвської, Т. Мацейківа, Е. Сміта, В. Сорока-Росинського, Я. Чепіги; регіональні особливості етнокультури у виховному просторі досліджували Н. Кузан, Ю. Ледняк, В. Лисак та ін. Аналіз літератури свідчить про те, що проблема етнокультурного виховання має синтетичний характер та тісно пов'язана з усіма сферами народного життя.

Відомі концепції музичного виховання в Україні, які створили відомі композитори та педагоги кінця XIX – XX століть, серед яких В. Верховинець, В. Косенко, М. Леонтович, Л. Ревуцький, Я. Степовий, К. Стеценко, Ф. Колесса та ін., ґрунтувались на культурі українського народу. Всі вони творили національне музичне мистецтво, спираючись на український фольклор та досліджували його в музично-теоретичному та музично-педагогічному аспектах. Видатні українські композитори

М. Леонтович, Я. Степовий та К. Стеценко є авторами методик музичного навчання, основними принципами яких є звернення до національної культури, фольклору. Серед іншого в їх працях визначалось використання в якості музичного матеріалу народної пісні, як пріоритетної, вокальних вправ для дітей на базі фольклору та ін. Наприклад, В.Верховинець у своїй педагогічній концепції використовував метод «танець-гра», притаманний саме українському фольклору.

Якщо згадати європейських музичних педагогів З.Кодай та К.Орфа, то фольклор теж покладений в основу їхніх систем. З.Кодай порівнює народну пісню з рідною мовою, тим самим розглядає народну пісню, як – опорну одиницю музичної етнокультури.

С. Русова зазначає: «Кохаючи свою національну культуру, дитина поважатиме і другі нації й цікавитиметься їх життям; навчиться шукати і знаходити у вселюдській культурі ті скарби художні, наукові і моральні, які можуть стати їй найріднішими, бо не нав'язані збоку, а органічно прищеплені до її душі′» [4, с.23].

Найцінніше надбання культури кожного народу - фольклор, а музика та пісня є складовою частиною цієї народної творчості. Тому в етнокультурному вихованні підростаючого покоління опанування українським пісенним спадком є найголовнішим. Адже українські пісні розкривають слухачам правдиву історію нації, красу людських почуттів та оточуючої рідної природи, в ній висвітлюються найкращі якості людей, на яких хочеться рівнятися та засуджуються спотворені взаємини між людьми, як невдячність, лінощі, заздрість, зрада та інші ганебності. Відомий український композитор Ю. Ступак писав: «На перлах багатої народної української творчості, на її думах та піснях повинні перш за все виховувати себе вчителі української школи; збірники цієї народної творчості повинні бути в них під руками, щоб на їхній вічно прекрасній красі будувати

виховання дітей... Дайте в українській народній школі якомога більше місця українській народній пісні» [3, с.6].

Сучасні українські музиканти, композитори, науковці, серед яких А. Авдієвський, І. Бех, А. Болгарський, В. Верховинець, С. Горбенко, І. Зязюн, А. Іваницький, Л. Масол, Г. Падалка, О. Ростовський, Т.Танько, А.Усова, А. Шевчук та ін. теж у своїх концепціях музичного виховання спираються на залучення народної, фольклорної музики у музичному вихованні дітей та вважають, що на використанні народної музики ґрунтується початкове музичне виховання. Так О.Ростовський зазначав, що починати роботу треба з такої музики, яка близька та зрозуміла дитині. А це може бути тільки народна пісня. На думку науковців, для сприймання дитини найбільш доступним, простим та зрозумілим є саме народна, фольклорна музика і це є збереженим інтонаційним генетичним кодом, який об'єднує дитину та дорослого. В наш час, коли гостро стає питання співвідносин, боротьби з зануренням дитини у гаджети, спілкування дітей у музично-фольклорному середовищі, можливість брати участь у спільній музичній діяльності, узгоджувати свої дії, є дуже важливим та вкрай необхідним для виховання особистості суспільства.

Як показує досвід, виховання дітей у музично-фольклорному середовищі має низку переваг, а саме: активне спілкування та взаємодія з іншими дітьми, виховання доброзичливості підвищує рівень пізнавальної активності, стимулює захопленість музичною діяльністю, формує музичні здібності, виховує естетичний смак, емоційне сприйняття мистецтва. Музичний фольклор, доступний для сприймання, допомагає швидко запам'ятати музичний матеріал та будову композиції: від пісеньок-пестушок до жартівливих ігор, пісень-казок. Відомі українські пісні-ігри, пісні-жарти сприяють емоційному, інтелектуальному росту дітей, змушують творчо підходити до виконання музичного твору. Тут необхідно наголосити, що

майже весь дитячий фольклор зав’язаний на ігрових моментах, тому він змушує дітей творчо підходити до виконання твору, що стимулює роботу мозку та розвиває творчі здібності. Ще раз наголосимо, що українська нація є найбільш співаючою у світі, тому засвоєння та сприйняття музичного національного фольклору дитиною є генетично обумовленою здатністю.

Результатом дослідження О.Смоляка фольклору Західного Поділля є висновок, що український фольклор поділяється на два пласти: фольклор для дітей, який виконується дорослими та фольклор дитячий, який виконують самі діти. Фольклор, який виконують дорослі, то є колискові, пісні-казки, небилиці. Всі вони перші беруть участь у музичному вихованні дитини та формують естетичний смак. Фольклор, який виконують самі діти, то заклички, примовки, колядки, щедрівки, веснянки-гаївки, дитячі музичні ігри та є відображенням дитячого сприйняття.

Важливим аспектом у етнокультурному вихованні дітей є освіченість та зацікавленість самого учителя як носія народного пісенного коду.

Підсумовуючи вищесказане можемо наголосити, що для успішного етнокультурного виховання школярів необхідно використовувати фольклор як першопричину українського національного коду для подальшої національної самоідентифікації майбутнього повноцінного громадянина суспільства.

Література:

1. Маєвська Л.М. Етнокультурне виховання. Нормативно-правове забезпечення: Міжнародний та вітчизняний рівень. Метод. реком. до курсу Основи етнокультурного виховання. Житомир: ЖДУ, 2007. 302 с.

2. Осипець Р. Українська народна пісенна культура як засіб формування національної самосвідомості: Українознавство. Рідна школа. 1999. №11. С. 11-14.

3. Ступак Ю. Виховне значення українського фольклору. К., 1960. 32 с.

4. Русова С. Вибрані педагогічні твори: У 2 кн. Кн. 1 / За ред. Є.І. Коваленко. Київ: Либідь, 1997. 272 с.

5. Хоружа О.В. Етнокультурна освіта в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики. Наука і молодь: Збірник праць щорічної науково-практичної конференції студентів та молодих учених (18 квітня 2008 року) Київ: Міжгалузевий інститут управління, 2008. Випуск 3. С. 14-16.

ОСНОВНІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА У ХХ СТОЛІТТІ

Хао Сухун, Соколова О.

Осмислення мистецьких явищ вимагає детального розгляду всіх історико-культурних, національно-соціальних та художньо-естетичних передумов їх виникнення, становлення і розвитку. Одним з феноменів сучасного східного мистецтва виступає китайський хореографічний танець. Саме він постає в центрі уваги таких науковців, як А. Вац, Т. Дринкіна, Лі Жуй, Інь Бовень, Лун Цун, Цао Цзяньчень, Чжан Хуйюй та ін. Китайські та закордонні дослідники-мистецтвознавці вважають, що розвиток хореографічного мистецтва в КНР на сучасному етапі (у ХХ столітті) можна розподілити на декілька основних періодів: 1) початковий етап, 1911-1919 рр. (формування нових естетичних орієнтацій); 2) період зародження нових танців (1920-1940 рр.); 3) 1950-1960 роки (зародження соціалістичного танцю); 4) 1970-1980 роки ХХ ст.; 5) 1990-2000 роки. Розглянемо їх докладніше.

Перший період обіймає 1911-1919 роки ХХ століття. В цей час Китай є країною, знесиленою від колоніальних війн, революційних потрясінь та економічних проблем. У 1912 році під тиском революційного руху останній імператор Китаю відрікся від престолу та передав владу представникам Китайської республіки. Проте, це не позбавило країну кризи, участі у

військових конфліктах, мілітаризації, загрози японської інтервенції. Танцювальне мистецтво у цей період відзначалось такими характеристиками:

- надзвичайним оспівуванням національних традицій і здобутків засобами класичного китайського (народного) танцю;
- пануванням героїчних, визвольних мотивів і образів у хореографічному змісті та лексиці;
- використанням давніх, епічно-міфологічних сюжетів у танцювальному мистецтві;
- змінами в естетиці сприймання та виконання танців.

Другий період (1920-1940 рр.) розвитку китайської хореографії проходить на фоні війни з японським мілітаризмом, коли Японія окупувала важливі міста й райони країни, захопила частину державного управління, а на протистояння їх вийшли народні військові формування та партизани. Самі китайці називали цей період «смутним часом». В культурі та мистецтві найбільші зміни відбулися в літературі, публіцистиці, театрі, ознаменувалися створенням численних творчих і художніх спілок, об'єднань в дусі романтизму та модернізму («Творчість», «Сонце», «Ліга лівих письменників» та ін.). А. Вац пише: «Прийнято вважати, що драма і театральне мистецтво вказаного періоду також почали відходити від національної драматургії і опановувати принципи західного театру. З'явилася і низка журналів, присвячених театру, серед яких було і періодичне видання «Дослідження традиційного театру» («Сицзюй яньцзю»)» [1, с. 85].

В галузі хореографії в цей період виникають так звані «нові китайські танці», особливості якого визначаються поєднанням елементів традиційної хореографії та європейського танцю модерн. Китайці починають вивчати передовий науковий і освітній досвід різних країн, зокрема СРСР, в сфері професійної підготовки артистів балету, навчання різних видів хореографії з

учнями різного віку та рівня підготовки. У великих містах країни організуються концерти-збори для військовослужбовців, патріотичні заходи на користь біженців та ін. З метою підтримки визвольного руху і боротьби за незалежність з'явилися театральні постановки, які складалися з п'єс антивоєнного змісту, пісенно-музичного супроводу, танцювальних епізодів. Такого роду вистави (декорації, костюми, виконавці, музиканти) можна було мобільно переміщати по різним містам і містечкам для того, щоб залучити якомога більше глядачів і рекламувати заявлені ідеї і образи. Поряд з тим існували спеціально створені «художні групи для обслуговування фронту». «Хоча на перше місце в художній творчості того часу, безумовно, вийшли драматичні постановки і пісенний репертуар, не викликає сумнівів, що активно використовувались і власне танці, правда, тепер уже ті, що виходять з танцювального фольклору» [1, с. 87].

Третій період (1950-1960 роки) проходив в умовах початку «культурної революції», яка завдяки жорстким заборонам і парадоксальним ідеям принесла економіці і мистецтву Китаю великих збитків. Під впливом дії соціальних сил і вибору напрямку соціалістичного розвитку Китаю в мистецтві виник так званий соціалістичний танець. В ньому постановники намагались сконцентрувати ідейно-політичні прокламації і образи, пов'язані з революційними віяннями, антивоєнною тематикою, пропагандистськими цілями. В танцях прославляли партію та армію, піднесенно поетизуючи і оспівуючи їх роль в житті простого народу, революційних мас.

У 1959 році створено «Китайський національний балет», а це означає вихід танцювального мистецтва Китаю на якісно новий рівень. Балетна трупа виконувала світові шедеври, а також патріотичні вистави китайських композиторів і балетмейстерів на основі національного фольклору («Сива дівчина», «Голуб світу», «Красива риба», «Червоноармійка» та ін.). У 1960 роки увагу держави і влади КНР було спрямовано на створення творчих

хореографічних колективів, а саме Ансамбль пісні і танцю під назвою «Схід», проведення різноманітних фестивалів, конкурсів, концертів тощо. Також на перший план вийшла проблема організації професійної освіти в КНР. Так, у 1954 році було започатковано Пекінське хореографічне училище, відкрито перший вищий навчальний заклад Пекінська академія танцю. Описуючи ситуацію з аматорською та професійною хореографічною освітою в Китаї, Т. Дринкіна зазначає: «Однак слід відзначити, що в цей період більшість китайських жителів за своїм менталітетом дивились на це нове балетне мистецтво з певною осторогою з причини, по-перше, довгої дистанції між представниками іноземної культури та місцевими жителями, а по-друге, дороговартості навчання у класах Російської балетної школи Сокальського» [2, с. 260].

Виконавська практика на театральних сценах Китаю свідчить про наявність певного синтезу європейського класичного балету і орієнтальних (в стилі східного, пентатонічного і фольклорного виконання) постановок на специфічну тематику (міфологія, історичні події, національні традиції). У змісті останніх чітко простежується опора на національно-колоритні елементи китайської хореографічної пластики; поетизація патріотичних ідей, соціальних проблем, питань життя простої людини.

Четвертий період (1970-1980 роки XX ст.) проходив в умовах «культурної революції» 1966-1976 рр., яку розпочав Мао Цзедун і спрямував її проти артистів, вчених, службовців, прогресивних ідей, влаштувавши терор проти культурної еліти КНР. Дані дії проводились на тлі колективізації, перебільшеного ентузіазму, політичного свавілля та використання державного, соціального і політичного тиску й залякування. Чжан Хуйюй описує ситуацію так: «Після дев’яти років катастрофи у країні почалося відроджуватись балетне мистецтво. З 1977 по 1989 рік наше суспільство переживало період реформ і розвитку. Цей час і для балету став часом

процвітання і відновлення. Історичний фон, емансипація думки, постійне занурення в іноземні культури та мистецтва, посилання на них, а також вихід китайського балетного мистецтва на більшу сцену. В цей період змішалося китайське і західне мистецтво, з'явилась велика кількість творів з китайськими національними особливостями: обрані теми постійно збагачувалися, проявлялися новаторські творчі ідеї, а форми ставали все більш цікавими. Китайський балет вступив у період багатогранного розвитку» [3, с. 270].

У танцювальній галузі, незважаючи на це, все ж таки відбувались певні зміни. Так, у 1976 році в КНР провели Всекитайський фестиваль танцювального мистецтва, на якому у переважній кількості виконувалися танці прокламаційного, яскраво-пропагандистського, військового характеру, що були створені на художньому матеріалі національного характеру. Їх назви відповідали змісту змальованих образів. Рідше траплялися твори, присвячені ліричній або побутовій тематиці, в яких розкривались емоції і почуття простих людей, цікаві сценки з їх життя. На цей час велику популярність і прихильність глядачів здобуває європейський балет. В КНР щороку проходять гастролі найкращих балетних труп світу, розвивається власне професійне балетне виконавство. Також до Китаю доходять зразки творів сучасних видів хореографії, які повним ходом розвиваються в Європі та Америці. Разом з ними в Китай проникають сучасна естрада і професійна музика, найкращі викладачі-музиканти і хореографи прибувають на роботу у китайські виші.

П'ятий період (1990-2000) визначається бурхливим розвитком танцювального виконавського мистецтва (Центральний театр опери та балету (1996 р.), Гуанчжойська балетна трупа (1993 р.) та ін.). Все більше Китай включається у загальносвітові, у тому числі, культурні процеси, інтегрує в систему взаємопов'язаних художніх феноменів. Це позитивно позначається

на мистецьких зв'язках і міжнародному співробітництві, обміну цікавим досвідом, ідеями, новаціями. Китайським хореографам було дозволено вдаватися до пошуків нових способів і засобів виразності, експериментальних спроб на сценічних майданчиках. Це часи інтенсивного розвитку, трансформацій, інновацій. Художня і пластична мова нових китайських вистав стає більш багатою, технічно складною, оригінальною. Оригінальність китайського балету та інших видів хореографії забезпечується значною відкритістю китайського суспільства до сприйняття нового, сучасного, прогресивного, цікавого і творчого.

Література:

1. Вац А. Б. Танцевальное искусство Китая: история и современность. СПб.: Издательство «Лань»; «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011. 208 с.: ил.

2. Дрынкина Т. И., Ли Жуй. Истоки становления нового китайского классического танца. Електронний ресурс. Режим доступу: https://cyberleninka.ru

3. Чжан Хуйюй. Становление балетного искусства в Китае в контексте развития мирового балета // *Научные междисциплинарные исследования*, 2021. С. 267-271

ОСОБЛИВОСТІ РЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ЗАСОБАМИ ХОРЕОГРАФІЧНОГО МИСТЕЦТВА

Чжан Фен, Соколова О.

Поняття розвитку творчої особистості завжди залишається в центрі уваги мистецтвознавців, представників педагогіки і психології, теоретиків художньої творчості (І. Бех, В. Гальченко, Дж. Гілфорд, В. Кардашов, О. Клепіков, В. Клименко, Г. Костюк, І. Кучерявий, В. Лихвар, А. Маслоу, В. Моляко, Е. Муртазаєва, Н. Побірченко, О. Туриніна, С. Сисоєва, В. Шубінський та ін.). Окремі важливі питання в науці стосуються розвитку

та реалізації творчої індивідуальності особистості засобами хореографічного мистецтва (Л. Андрощук, І. Герц, Х. Джафаров, О. Комаровська, С. Куценко, Лі Чжи, О. Отич та ін.).

Х. Джафаров зазначає: «Отже, у загальному вигляді творчість – це процес, за допомогою якого людина, усвідомлюючи проблему і не маючи універсального шляху її розв'язання, шукає способи вирішення шляхом створення нових зв'язків між ситуацією, власними знаннями, неординарними (не перевіреними ніким) способами дій для досягнення запланованого даним індивідуумом результату» [1, с. 10].

Творчу індивідуальність ми можемо визначити як реалізацію стану активної спрямованості особистості на створення нових продуктів і явищ з метою якісного перетворення дійсності та індивідуального самовираження засобами обраного виду діяльності. У контексті визначеної проблеми ***творчу індивідуальність танцівника*** ми розуміємо як спрямованість на створення нових, оригінальних творів, проектів, способів і засобів хореографічної діяльності для власного самовираження та самореалізації.

Творча індивідуальність особистості найбільш яскраво проявляється у мистецькій діяльності через проектування, творення, виконавську інтерпретацію, критичний аналіз та ін. художніх творів. Цьому є багато історичних прикладів. Так, ми говоримо про всесвітньо відомих, талановитих або навіть геніальних творців і діячів у різних видах мистецтва (музика, образотворче мистецтво, хореографія, скульптура, література та ін.): Й. Бах, В. Моцарт, К. Дебюссі, Т. Шевченко, О. Бальзак, Т. Драйзер, Мікеланджело, Леонардо да Вінчі, С. Далі, Роден, Р. Нуреєв, В. Ніжинський, А. Дункан, С. Лифарь та ін.

Осмислення творчого шляху цих та інших митців свідчить про те, що їх внесок у розвиток світової мистецької і культурної спадщини обумовлюється найвищим станом розвитку творчої індивідуальності, який реалізовувався

через яскраво-індивідуалізоване, самобутнє, нетривіальне бачення художніх завдань та самостійне визначення неординарних способів їх вирішення. Художньо обдарована, талановита людина реалізує своє призначення, не дотримуючись загальноприйнятих правил і норм, а навпаки, пропонуючи кардинально нові, часом занадто сміливі ідеї та пропозиції.

Часто творча індивідуальність митця виходить далеко за межі одного виду мистецтва і проявляється в декількох напрямках діяльності, споріднених з основним видом творчості або не пов'язаними з нею. Так, Леонардо да Вінчі, судячи із спогадів його сучасників, був не тільки геніальним художником, а й інженером, конструктором, винахідником, хіміком, поетом, дизайнером. Наприклад, М. Кропивницький, якого всі знають як талановитого актора, крім того плідно реалізував свій творчий потенціал в режисурі, критичній діяльності, музиці, педагогіці та інших видах діяльності.

Дослідників завжди цікавили питання, що пов'язані з психологічними механізмами реалізації або стимуляції творчої індивідуальності особистості. Ці питання розкривають особливості роботи процесів свідомості людини, в центрі уваги якої постає завдання суб'єктивного вираження власного бачення в мистецтві та його реалізації самостійно обраними або спеціально створеними засобами творчої діяльності.

В контексті цього О. Щолокова звертає увагу на роль художніх емоцій і почуттів, які стимулюють хід творчого процесу, націлюють особистість на досягнення творчого натхнення і наснаги [4]. Г. Костюк виявляє визначальну роль фантазії та творчої уяви для реалізації авторського задуму в мистецькій діяльності. Він вважає, що творча уява виступає засобом практичної реалізації творчих задумів на основі створення нових ідей і образів мистецтва. Інші дослідники також підкреслюють значення актуальних знань, розвиненості інтелекту особистості, її художнього досвіду та ін. [2].

Аналіз стану розвитку хореографічного мистецтва та освіти свідчить

про те, що вони відкривають практично необмежені можливості для розвитку творчої індивідуальності танцівників, оскільки володіють надзвичайно багатим і цікавим художнім матеріалом, комплексом різноманітних семантичних, стилістичних та виконавських способів і засобів пластично-музичної інтерпретації образів реальності. Іншими словами про це пише Лі Чжи: «У галузі хореографічного мистецтва творча індивідуальність має особливі перспективи реалізації внутрішньої сили завдяки специфічним, притаманним танцювальній діяльності, формам, способам, емоційно-виразним (синтетичним) засобам художнього висловлювання, творення» [3, с. 16].

Більш детальний аналіз змісту хореографічного мистецтва свідчить про те, що творча індивідуальність танцівників незалежно від рівня підготовки та віку може проявлятися у таких діях і якостях, як:

- особистісна зацікавленість, внутрішня активність та умотивованість у здобутті нових знань, виконавського і творчого досвіду в галузі хореографічної діяльності;
- бажання постійно висувати нові ідеї та пропонувати способи їх реалізації;
- демонстрація та відстоювання власної думки, самостійність та ініціативність;
- своєрідність та оригінальність художніх асоціацій, яскравість образів мислення та фантазії;
- пріоритетність виявлення власного бачення танцю через імпровізаційні засоби і методи хореографічного виконавства;
- яскрава артистичність та індивідуальна виразність, своєрідність виконавського стилю;
- бажання самореалізовуватися у танцювальній діяльності і

постійно самовдосконалювати себе як виконавця та артиста, а також більш глибоко розкривати індивідуальний творчий потенціал.

Таким чином, творча індивідуальність танцівника відображається у таких якісних характеристиках:

1. здатність продукувати нові цікаві ідеї та задуми;
2. вияв самостійності, активності і свободи у хореографічній діяльності;
3. наявність власної своєрідної манери і стилю виконання;
4. розвиненість творчої уяви і образного мислення, артистичних якостей.

Проблема формування творчої індивідуальності танцівника, здатної до художніх експериментів, пошуків, висування оригінальних ідей та їх реалізації стоїть в центрі уваги педагогіки хореографічного мистецтва. Дослідники вважають, що сам зміст хореографічного навчання і виконавства виступає в якості цікавого, стимулюючого чинника для активізації творчого потенціалу особистості. Адже танцювальне мистецтво містить практично необмежену кількість різноманітних зразків і явищ, що здатні розбурхати творчу уяву і фантазію, активізувати мислення та сприймання, розвинути індивідуальне ставлення особистості до художніх творів. Науковці також підкреслюють значення педагогічного впливу на творчу сферу танцівників, стимулювання їх самостійності, ініціативності, свободи мислення та здатності відстоювання своїх ідей. Педагоги повинні таким чином організовувати заняття, щоб танцівники виявляли особистісну зацікавленість у навчально-творчій діяльності, не боялися висловлювати свою думку, були впевнені у беззаперечній підтримці власних пропозицій з боку вчителя.

Таким чином, сприятливими педагогічними чинниками активізації творчої сфери танцівників виступають:

1. розвиток художньої свідомості засобами хореографічного мистецтва;
2. створення психологічної установки на виявлення творчих якостей засобами хореографії;
3. стимуляція таких особистісних якостей, як сміливість, самостійність, ініціативність, активність, лідерство, відповідальність, відвертість та ін.;
4. використання художньо-яскравого і цікавого для творчого процесу мистецького матеріалу;
5. впровадження переважно творчих методів навчання та виховання на заняттях з хореографії.

Отже, у матеріалах статті ми розкрили сутнісні характеристики понять «творчість», «творча індивідуальність», «творча індивідуальність танцівника»; висвітлили особливості реалізації творчого потенціалу особистості засобами хореографічного мистецтва.

Література:

1. Джафаров Х. Формування творчого потенціалу підлітків на заняттях з народно-сценічного танцю. Магістерська робота. НПУ ім. М. П. Д рагоманова, 2018. 100 с.

2. Костюк Г.С. Избранные психологические труды. М.: Педагогика, 1988. 304 с.

3. Лі Чжи. Розвиток творчої індивідуальності учнів підліткового віку на заняттях з хореографі. Магістерське дослідження. К.: НПУ, 2019. 65 с.

4. Щолокова О. П. Методика викладання світової художньої культури. К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2007. 194 с.

РОЛЬ ІГРОВИХ ТЕХНОЛОГІЙ У РОЗВИТКУ МОТИВАЦІЇ МУЗИЧНОГО НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ

Чжао Чжоці, Соколова О.

На думку багатьох вчених педагогів-класиків (Й. Гербарт, Я. Коменський, Й. Песталоцці, Ж.- Ж. Руссо), діяльність учіння утворює систему розумових дій репродуктивного і продуктивного характеру, яка саморегулюється і самоорганізується особистістю у процесі навчання. Освіта завжди спрямована на якісно-позитивне самого суб'єкта діяльності та забезпечує його особистісний саморозвиток. На ці процеси впливає низка зовнішніх та внутрішніх мотивів і стимулів (потреби, інтереси, переконання, бажання, ціннісні орієнтації, ідеали тощо), які уможливлюють навчальну активність та утворюють мотивацію учіння.

У працях видатних науковців психологічної та педагогічної галузі, таких як І. Бех, Б. Баєв, Г. Костюк, С. Сисоєва, А. Скопич, М. Магомет-Емінов та ін. поняття «мотивація» пов'язується з тим, що стимулює і спонукає діяльність людини, а саме: з уявленням про потреби, інтереси, цілі, наміри, прагнення, зовнішні і внутрішні фактори, що змушують людину діяти тим чи іншим чином, керувати діяльністю в процесі її реалізації.

Психологічний словник за редакцією В. Войтки тлумачить мотивацію як систему мотивів, що визначає конкретні форми діяльності або поведінки людини, а також, взаємопов'язаних і підпорядкованих мотивів діяльності особистості, що свідомо визначають лінію її поведінки. [2, с.182]. Науковці у своїх дослідженнях підкреслюють, що процес зародження конкретного мотиваційного спонукання починається тоді, коли виникає емоційне ставлення людини до предмета, який відкриває його потребову значущість і спонукає спрямувати на нього активність. В основному сучасні теоретики, досліджуючи мотивацію, зосереджують свою увагу на:

1) власних мотивах (від лат. «movere» – рухати, штовхати), які

поділяють на дві групи: актуальні (такі, що потребують реалізації і можуть бути реалізованими) і потенційні (які не можуть реалізуватися одразу);

2) спонукальних факторах діяльності: інтересах, потребах, прагненнях.

Початок ХХІ століття в освіті України відзначився прийняттям нового Державного стандарту спеціалізованої мистецької освіти, в якому розкрито напрямки художньо-творчої діяльності школярів, а саме:

- стимулювання інтересу до музичного мистецтва,
- отримання актуальних знань, умінь та навичок в обраній галузі мистецької діяльності,
- гармонійний особистісний та загальний художньо-естетичний і спеціалізований розвиток засобами мистецтва,
- формування активно-самостійної позиції та умотивованості навчальною діяльністю для здобуття позитивних результатів навчання.

Гра як вид діяльності людей цікавила багатьох філософів, педагогів і психологів минулого, однак предметом спеціального психологічного дослідження вона стає лише в кінці ХІХ ст. Так, у теорії грі Д. Колоцца, К. Грооса, Ф. Бойтендайка, А. Громбаха та ін. дитяча гра розуміється як важливий засіб формування та тренування навичок, необхідних для розвитку майбутньої діяльності людини. Досліджуючи гру як один з основних видів людської діяльності, видатний нідерландський мислитель ХХ століття Й. Хейзинг стверджує, що поняття «людина граюча» (homo ludens) аналогічне поняттю «людина, що створює». Таким чином, гра є специфічним фактором усього, що оточує людей у світі.

Діти схильні спостерігати за дорослими та організовувати своє життя за існуючими зразками і це варто ефективно використовувати у навчально-виховному процесі. У дитячому віці саме через гру відбувається вільний розвиток особистості, коли діти відчувають себе дійовими особами у

вигаданих або запропонованих обставинах, діють на власний розсуд та самостійно приймають рішення. Провідним видом діяльності школярів стає навчання, змінюється уклад життя, з'являються нові обов'язки, новими стають і відносини дитини з оточуючими. Ігри відкривають перед дитиною шлях до використання отриманих знань в життєвій практиці, пробуджують інтерес до музики, формують власну думку, виховують наполегливість і любов до музичної творчості.

Усі психічні процеси дитини: увага, пам'ять, мислення, фантазія школяра у грі набувають самостійності – дитина вчиться володіти «дорослими» діями, які дають можливість зосередитися на навчальній діяльності, зберегти в пам'яті побачене чи почуте, уявити собі дещо, що виходить за рамки сприйнятого раніше. Можна говорити і про те, що гра є специфічною формою прояву активності та саморозвитку дитини.

Таким чином, дитяча гра виступає не імітацією життя, це вже є образом життя, творчою дією, яка розгортається «за межами реальності», у світі символічних значень, виключно фантазії. Історично природою гри виступає казкова і міфологічна сфера. Великою мірою це відповідає характеру мислення дитини, яка сприймає світ цілісно, синкретично і не розділяє реального і вигаданого.

У педагогічному контексті гра сьогодні сприймається як ефективний, цікавий і привабливий для дітей метод навчання й виховання підростаючого покоління, зокрема у мистецькій освіті. Не виключенням є звернення викладачів до ігрових прийомів і методів музичного навчання, які застосовуються з метою емоційного, творчого розвитку учнів, збагачення їх художніх вражень, уяви, фантазії, а також для формування мотивації до вивчення нової, цікавої музики, формування музично-виконавських знань та вмінь.

Навчально-ігрові технології можна включати в усі види музично-

естетичної діяльності учнів – виконавську, слухацьку, імпровізаційну. Окрім цього, вони дають можливість легко поєднуватись з іншими методами і прийомами навчання. Досліджуючи ефективність застосування дидактичних ігор на музичних заняттях з молодшими школярами, науковці приходять до висновку, що вони: органічно об'єднують триєдину мету музичного навчання: освітню, розвивальну, виховну; задовольняють різноманітні дитячі інтереси: ігрові, пізнавальні, розвивальні, виховні; впливають на розвиток психічних процесів, на формування активної особистості; виступають як природній і приємний для дітей спосіб урізноманітнення музичної діяльності; підвищують інтерес учнів до навчання, розвивають їх уважність, забезпечують краще засвоєння навчального матеріалу; активізують емоційну, розумову діяльність, розвивають трудові уміння та навички; забезпечують формування у дитини соціально правильних норм поведінки в колективі та їх осмислення; своїм цікавим змістом активізують мотиваційно-потребову сферу школярів тощо.

Ігрові технології, що використовуються на початковому етапі мистецького навчання, є різноманітними за завданням і змістом. Їх застосування сприяє формуванню в дітей не лише вміння слухати музику, а й розрізняти висоту звуків, тембр і силу, тривалість звуків, тобто вони допомагають розвивати ритмічний, тембровий і динамічний слух.

Спостерігаючи за учнями мистецьких шкіл, можна відзначити наскільки яскраво та емоційно вони реагують на музику, як реагують на її художній зміст, розмаїття тембрів, регістрів, динаміки, музичного ритму, темпу. Дітям даного віку стає цікаво розуміти музику, бо вона здатна втілити різні життєві події, сюжети та образи.

Саме на цих позиціях і повинні базуватися ігрові технології в галузі організації музичного навчання школярів. Ігри допомагають учням найбільш швидким і доступним способом поглибити музичний досвід, поповнити

багаж музичних знань, виховати культуру естетичних емоцій. Індивідуальні та колективні форми ігрової діяльності, зокрема сприяють налагодженню спільного музикування, творчої роботи, створенню цікавих музичних проектів, заходів тощо.

Слід зазначити, що ігрові технології мають певні особливості. В них запроваджені вправи, на яких базується розвиток розумового та музично-творчого новоутворень юних музикантів. Для досягнення цієї мети кожна гра повинна містити цікавий сюжет, захоплюючу задачу, розв'язання якої потребує зусиль та подолання труднощів. Важливу роль відіграють ігри різних видів, які успішно можна і потрібно використовувати на музичних заняттях:

- музично-дидактичні для активізації мотивації учіння та поповнення музичних знань (навчальні ігри, ребуси, кросворди, чайнворди, шаради, загадки, віршовані запитання, вікторини),
- музично-виконавські ігри,
- музично-розважальні ігри для відпочинку та дозвілля,
- ігри-змагання,
- ігри на стимуляцію музичного слуху,
- творчо-ігрові завдання,
- театралізована музична гра.

Таким чином, у матеріалах статті було визначено потенціал музично-ігрових методів навчання для розвитку мотивації школярів до вивчення музичного мистецтва та використання його засобів для особистісної самореалізації.

Література

1. Вікова і педагогічна психологія / За ред. Гамезо та ін. – К.: Освіта, 1984. 341 с.

2. Психологічний словник / За ред. В.І. Войтка. К.: Вища школа, 1982. – 215 с

3. Рудницька О.П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: Навч. посібник. К.: ІЗМН, 1998. 248с.

4. Скопич А. В. Формування мотивації до вивчення сучасної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя: дис. … канд. пед. наук: 13.00.02 -теорія і методика навчання. К., 2015. 242 с.

ДО ПИТАННЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО ДОСВІДУ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ ДОСЛІДЖЕННЯ АВТЕНТИЧНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ

Шишкіна Д., Строгаль Т.

Дослідженню автентичної української пісні як основи для розвитку музичного досвіду підростаючого покоління присвячували свої праці Т.Бойченко, Л.Ващенко, Р.Лоцман, Т.Строгаль, Г.Шанських та інші.

Розвиток музичного досвіду студентів неможливо уявити без уваги до розвитку ціннісної системи студентів. Автентичне виконання актуалізує духовні цінності студентів, знайомить їх з традиціями власного народу, допомагає набути теоретичних знань (аналізувати пісенний матеріал, визначати стильові особливості, ладо-гармонічну основу тощо), пробуджує дослідницький інтерес до власної культури. Сучасні студенти все більшу вагу звертають на дослідження власне українського фольклору, - про це свідчать проведені нами опитування стужентів факультету мистецтв, а також опитування у соціальних мережах. Ці спостереження підтверджують опитування у соціальних мережах, а також статистика запитів на прослуховування автентичної музики у сучасній інтерпретації в мережі інтернет. Такий інтерес молоді загалом та студентів зокрема, звісно, доводить, що рівень музичного інтересу до автентичної музики у цієї

категорії досить високий.

Розвиток музичного довіду студентів відбувається на засадах комунікативного, культурологічного та особистісно-орієнтованого підходів. Комунікативний підхід грунтується на постійному обміні кращими пісенними зразками між самими студентами, їх обговорення, аналіз, використання у концертній діяльності, а також численні записи у мережі фейсбук автентичних пісень у виконання соло, дуетами, тріо тощо. Культурологічний підхід передбачає створення такого культурного середовища, в якому студент зможе отримати максимальні можливості для власного навчання та виховання, проаналізувати власні культурні установки, вибудувати модель для подальшого удосконалення власного культурного досвіду. Особистісно-орієнтований підхід передбачає залучення власне музичних здібностей студентів для повноцінного опанування музичним матеріалом (аналіз, аранжування, виконання – вокальне та інструментальне, підготовка міні-лекцій тощо).

Наведемо думку П. Ситника, предметом дослідження якого були особливості української ціннісної системи. Вчений виокремив низку духовних цінностей, які протягом всієї історії залишалися незмінними і сюди він відніс державну мову, спільну історичну пам’ять, народні традиції й звичаї, національну символіку, психологічні стереотипи суспільної поведінки, систему освіти й науки, гуманістично спрямовані світоглядні орієнтири та моральні норми. Саме зазначені цінності, вказує вчений, формують загальнонаціональний суспільний ідеал, єдину національну ідею.

Для нашого дослідження ми обрали декілька українських пісень, які отримали нове життя у виконанні сучасних гуртів і зацікавили нас з точки зору поєднання автентики та сучасного аранжування у різних стилях.

Іванка Червінська & Gypsy Lyre – “Летіла зозуля”. Переспів народної пісні Іванка Червінська здійснила разом із гуртом Gypsy Lyre.

Одночасно з’явилося містичне відео, зняте за мотивами українських легенд про мавок, русалок та лісових духів. Елементи української міфології, використані у пісні та кліпі до нього, добре відомі студентам, адже теоретичну обізнаність вони вже отримали на курсі «Народознавство і фольклор України». Саме на цій дисципліні було здійснено гармонічний аналіз та історію виникнення пісні.

MniShek – “Душко Моя” – це відома лемківська пісня, власну цікаву версію якої презентував у своєму виконанні київський фолк-рок гурт в 2017 році. За задумом, головна героїня - дівчина, яка втомилася розриватися між двома хлопцями та в підсумку йде від обох, так і не обравши. Етно-стиль використаний у кліп,і передає внутрішній стан героїні та емоції, які відчуває жіноча душа.

Аліна Палій – “Місяць на небі, зіроньки сяють…” – сучасне переосмислення української пісні. Знайома кожному українському студенту мелодія отримала «нове життя» у виконанні Аліни Палій. Танцювальний ритм додав відомій пісні нового дихання, а сама пісня стала популярною серед молоді в танцювальних залах, її слухають в автівках, вдома, під час прогулянок.

Поль Манондіз – “Ніч яка місячна” – цікавий переспів української пісні, яку виконав француз. В основі пісні – вірш Михайла Старицького. І хоча пісня має автора – це Микола Лисенко – її давно вже сприймають як народну. Поль Манондіз – французький співак, який завоював Золотий приз Королівської Консерваторії Брюсселя. У його репертуарі пісні французькою, англійською, а з недавніх пір – і українською мовами. З 2015 року Поль живе в Україні зі своєю дружиною. Україна, за словами співака, вразила його своєю привітністю і відкритістю.

Maria Nikulina (The Fraskos) – «Розійдися, Туманочку» – музична композиція постає у досить незвичному виконанні. Це народна веснянка,

оспівана у стилі pop-folk приваблює своєю енергетикою, легким, «повітряним» виконанням, плавністю голосоведення, яскравим поєднанням сучасного аранжування та автентичного виконання. Марія зазначає, що мінімалістичне аранжування пісні «**Розійдися, туманочку**», за її задумом, мало підкреслити заворожуючу містичність української мелодики, а не перетягувати на себе увагу слухачів. «У мене з'явилася ідея створити досить незвичне аранжування широковідомої народної композиції, яке б максимально розкрило глибину, атмосферність та містику українських пісень», - зазначає солістка Маірія Нікуліна.

Ptakha «Son» – це сучасний варіант української народної колискової «Ой ходить сон коло вікон», яку гурт «Птаха» подає в сучасній манері, поєднуючи автентичний фольклор з електронною музикою.

Воплі Відоплясова – "Несе Галя воду" – пісня подана у стилі гранж, цікава, незвична обробка, яка, на нашу думку, викликає цілу хвилю емоцій та переживань.

Завдяки цим сучасним обробкам українські та іноземні стденти все частіше цікавляться першоджерелами – автентичними українськими піснеспівами, формами, в яких ці втори були відомі нашим предкам.

Робота з цими піснями можлива у двох варіантах: спочатку студенти слухають сучасну обробку, взначають, за допомогою яких засобів і прийомів відбуваєтсья розкриття художнього образу – які прийоми використав аранжувальник, як тембр голосу, стиль виконання впливає на розуміння та емоційне сприйняття пісні. Після детального обговорення разом з викладачем повертаємось до першоджерела – автентичної мелодії, записаної «в полі» (під час фольклорних експедицій чи відтвореної у студії після неї). Порівняльний аналіз першого та другого варіанту дає змогу розвивати у студентів критичне мислення, розширить їхні виконавські можливості, допоможе зробити перші кроки у напрямку музикознавства.

Література:

1. Стасько Г. Є. Взаємодія вокального і методичного компонентів у процесі професійної підготовки майбутнього естрадного співака. Київ. 2003. 211 с.

2. Ткачеко Т. В. Теоретико-методичні основи формування вокальнозвукової культури майбутнього співака у процесі професійної підготовки: автореф. дис. Київ: КНПУ імені М. П. Драгоманова. 2010. 43 с.

3. Тормахова В. М. Українська естрадна музика і фольклор: взаємопроникнення і синтез: автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 17 с.

Наші автори:

Альбрехт К.
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Строгаль Т.Ю.***

Ван Сінь
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Кузнєцова О.В.***

Гнатівська В.
науковий керівник – викладач ***Тимофєєва Т.Г.***

Ду Веньчен
науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор ***Щолокова О.П.***

Є Фанхуа
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор ***Лисіна Н.І.***

Іжук М.
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Чинчева Л.***

Казанкова К.
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор ***Тоцька Л.О.***

Куан Доудоу
науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор ***Гуральник Н.П.***

Лазарєва А.
науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор, заслужений працівник культури України ***Горбенко С.С.***

Лей Жунтао
науковий керівник **–** кандидат педагогічних наук, доцент ***Чинчева Л.***

Лисаченко Є.
науковий керівник **–** кандидат педагогічних наук, професор ***Тоцька Л.О.***

Лі Веньлю
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Соколова О.В.***

Малікова М.
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Мельник О.П.***

Матвієнко Д.
науковий керівник – доктор педагогічних наук, професор ***Комаровська О.***

Прокопчук О.
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, старший викладач ***Буханєвич В.В.***

Прохоренко Д.
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор ***Тоцька Л.О.***

Се Цзихань
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, професор ***Тоцька Л.О.***

Хале А.Д.
науковий керівник **–** кандидат педагогічних наук, доцент ***Соколова О.В.***

Хань Чжаоянь
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Чинчева Л.***

Хао Сухун
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Соколова О.В.***

Чжан Фен
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Соколова О.В.***

Чжао Чжоці
науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Соколова О.В.***

Шишкіна Д. - науковий керівник – кандидат педагогічних наук, доцент ***Строгаль Т.Ю.***

Наукове видання

Проблеми сучасної мистецької освіти

Матеріали звітно-наукової конференції

Автори опублікованих матеріалів несуть повну відповідальність за підбір, точність наведених фактів, цитат, економіко-статистичних даних, власних імен та інших відомостей.

Головний редактор – Щолокова О. П.

Науковий редактор – Гризоглазова Т. І.

Відповідальний секретар – Журкіна О.І.

ВИДАВНИЦТВО
УКРАЇНСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ
імені М. П. Драгоманова

Підписано до друку 18.05.2023 р. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times.
Умов.друк.арк. 8,60. Облік.видав.арк. 5,14
Зам. № 130.
Віддруковано з оригіналів.

Вид-во Українського державного університету
імені Михайла Драгоманова
01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002.
(044) 239-30-26.