



**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ  
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ  
ТА ВИХОВАННЯ**

*Збірник наукових праць  
Вип. 2 (10), 2017*

Міністерство освіти і науки України  
Сумський державний педагогічний університет  
імені А. С. Макаренка

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ**  
**МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ**

Збірник наукових праць

Виходить два рази на рік

Вип. 2 (10), 2017

Суми – 2017

УДК 37.016:7](082)

А 43

*Затверджено МОН України як наукове фахове видання з педагогічних наук  
(Наказ № 1328 від 21.12.2015)*

**Редакційна колегія:**

*Г. Ю. Ніколаї* – доктор педагогічних наук, професор (**головний редактор**)  
(Україна);

*Анна Валюга* – доктор хабілітований (Польща);

*Н. П. Гуральник* – доктор педагогічних наук, професор (Україна);

*О. В. Єременко* – доктор педагогічних наук, професор (Україна);

*Анна Єремус-Левандовська* – доктор хабілітований, професор (Польща);

*О. К. Зав'ялова* – доктор мистецтвознавства, професор (Україна);

*Мірослав Кісель* – доктор хабілітований (Польща);

*Т. П. Королева* – кандидат педагогічних наук, доцент (Білорусь);

*Н. Є. Миропольська* – доктор педагогічних наук, професор (Україна);

*О. В. Михайличенко* – доктор педагогічних наук, професор (Україна);

*Анетта Пастернак* – доктор хабілітований (Польща);

*О. Є. Реброва* – доктор педагогічних наук, професор (Україна).

*А. А. Сбруєва* – доктор педагогічних наук, професор (Україна);

*Н. А. Сегеда* – доктор педагогічних наук, професор (Україна);

*Н. Є. Татаринцева* – доктор педагогічних наук, доцент (Росія);

*Г. Г. Філіпчук* – доктор педагогічних наук, професор (Україна);

*Ярослав Хаціньський* – доктор музикології (Польща);

*І. А. Чистякова* – кандидат педагогічних наук, доцент (відповідальний секретар)  
(Україна)

**А 43** **Актуальні** питання мистецької освіти та виховання : науковий журнал : вип. 2 (10) / гол. ред. Ніколаї Г. Ю. – Суми : ФОП Цьома С.П., 2017. – 192 с.

Current issues of art education : science journal : vol. 2 (10) / ed. by H. Nikolai. – Sumy : PPE Tsoma S.P., 2017. – 192 p.

ISBN 978-617-7487-28-8

У збірнику наукових праць відображено результати актуальних досліджень мистецької освіти в історичній ретроспективі, національного та міжнародного вимірів розвитку хореографічної освіти, проблем формування фахової компетентності майбутніх учителів музики, творчого розвитку особистості засобами мистецтва.

**УДК 37.016:7](082)**

ISBN 978-617-7487-28-8

© ФОП Цьома С.П., 2017

© СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2017

## РОЗДІЛ І. ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА: НАЦІОНАЛЬНИЙ І МІЖНАРОДНИЙ ВИМІРИ РОЗВИТКУ

УДК 78(075)

**Л. Е. Василеня, М. А. Шатарова**  
УО «Белорусский государственный  
педагогический университет имени Максима Танка»

### НАРОДНЫЙ АНСАМБЛЬ БЕЛОРУССКОЙ МУЗЫКИ, ТАНЦА И ПЕСНИ «РЭЙ»: ОТ ТРАДИЦИИ К ИСКУССТВУ

*В статье рассматривается формирование и творческий путь Национального ансамбля белорусской музыки и танца «Рэй» учебного заведения «Белорусский государственный педагогический университет им. Максима Танка», его творческие достижения, основные постановки, методы работы с членами коллектива. Ансамбль белорусской музыки и танца «Рэй» был создан в 1996 году на кафедре этнологии и фольклора факультета народной культуры (с 2009 года - факультет эстетического образования). Руководителями команды является Виктор Станиславович Василеня (художественный руководитель, обработка музыкальных произведений, работа с инструментальными и вокальными группами, организационные вопросы) и Людмила Василеня (художественный руководитель, хореографическое произведение, разработка и создание сценических костюмов). Народный ансамбль музыки, танца и песни «Рэй» тщательно хранит и развивает традиции белорусского фольклора. Концертные программы группы включают музыку, песни и танцы народов разных национальностей, проживающих в Беларуси. В состав коллектива входят три группы: танцы, инструментальная капелла и вокал. Ансамбль часто путешествует, многократно представлял Беларусь на международных фольклорных фестивалях и соревнованиях в Бельгии, Италии, Испании, Польши, России, Франции, Швейцарии и др.*

**Ключевые слова:** ансамбль, коллектив, традиционная культура, белорусский хореографический фольклор, творчество, сценическое исполнение, народная музыка, народный танец.

**Постановка проблемы.** На рубеже нового тысячелетия наблюдается существенный подъем и популяризация белорусской народной культуры. В частности, в Законе «О культуре в Республике Беларусь» было отмечено, что

государственные органы, которые осуществляют регулирование и руководство в области культуры, в соответствии со своей компетенцией должны создавать условия для возрождения и развития исторических традиций народного творчества [1]. В это время активизируются этнографические исследования, изучается национальный фольклор, рождаются новые творческие коллективы. Знаменательной вехой становится создание в 1994 году факультета народной культуры в ведущем педагогическом вузе страны. Именно на этом факультете создается народный ансамбль белорусской музыки и танца «Рэй», история и современная деятельность которого представляет интерес для научных изысканий.

**Анализ актуальных исследований.** Проблемы истории культуры и фольклора Беларуси изучают М. С. Кацар, А. И. Смолик, Т. И. Кухаронак, А. Ю. Лозко, В. А. Василевич и др. Вопросы музыкального и хореографического искусства и образования рассматриваются в работах Ю. М. Чурко, И. И. Бодуновой, Н. А. Козенко, Б. О. Голешевича, С. В. Гутковской, В. П. Ревы и др. В то же время история развития хореографических коллективов высших учебных заведений нуждается в своих исследователях.

**Цель публикации.** Раскрыть особенности сохранения и развития фольклорных традиций в Белорусском государственном педагогическом университете имени Максима Танка на примере деятельности ансамбля «Рэй».

**Изложение основного материала.** Народный ансамбль белорусской музыки и танца «Рэй» является ведущим творческим коллективом учреждения образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка». Это один из самых ярких коллективов города Минска, представляющих белорусское народное творчество, многократный участник международных фольклорных фестивалей и конкурсов, проводимых в Беларуси и за рубежом. Его деятельность связана с изучением, сохранением и популяризацией богатых традиций белорусского фольклора.

Ансамбль белорусской музыки и танца «Рэй» был создан в 1996 году на кафедре этнологии и фольклористики факультета народной культуры. Инициаторами создания коллектива были А. А. Шамак (кандидат исторических наук, доцент) и А. В. Рагуля (кандидат филологических наук, профессор, литературовед, культуролог, фольклорист, педагог). Необходимо отметить, что создание подобного коллектива было обосновано общей политикой факультета, университета и, в целом, государства. Учебно-воспитательный процесс на факультете народной культуры (1994 – 2009 гг) был ориентирован на усвоение общечеловеческих ценностей жизни, выверенных на протяжении столетий и положенных в основу народной культуры, на изучение истоков традиционной культуры, ее духовности, характера и способов жизнедеятельности традиций в условиях современности [2, с. 244–245].

В состав ансамбля «Рэй» первоначально входили студенты факультета народной культуры, в основном, это были вокальные исполнители фольклорной направленности. Танцевальная группа состояла из четырех пар, и их программа была невелика. На протяжении года ансамблем руководили А. Ращинский (музыкальный руководитель), Н. Харламов (балетмейстер), и Т. Иванова (хормейстер). За свою историю существования в ансамбле работали талантливые педагоги: Н. И. Бричковская, Н. В. Драпезо, В. С. Трусевич, заслуженный артист Республики Беларусь В. Е. Браим.

В октябре 1996 года в качестве музыкального и художественного руководителя был приглашен Виктор Станиславович Василеня. В. С. Василеня окончил Белорусскую государственную консерваторию по классу баяна и до этого времени имел большой опыт работы с коллективами подобного направления. Виктор Станиславович принес в коллектив большое количество интересных собственных аранжировок белорусской народной музыки и песен. В интервью «Настаўніцкай газеце» В. С. Василеня отметил: «Я адназначна ведаў, што мы будзем займацца стылізацыяй фальклору, але падыходзіць да яе будзем вельмі акуратна і ўдумліва, каб не скаціцца да нейкай такой папсовай вульгарнасці, якую мы сёння нярэдка сустракаем. Карацей, мы адразу ж зрабілі акцэнт на тым, каб выступленні нашага калектыву глядзеліся цікава на сцэне, каб там абавязкова прысутнічала нейкая арыгінальная ідэя» [5].

Однако белорусский фольклор не может существовать на сцене без такого важного направления, как хореография. И это понимали все, тем более, что среди студентов все больше и больше появлялись исполнители, склонные к данному виду искусства. И в марте 1997 года Виктор Станиславович рекомендовал в качестве балетмейстера свою супругу Людмилу Евгеньевну Василеня. К тому времени она закончила Белорусский государственный университет культуры и искусств по специальности «Хореографическое искусство (народный танец)». Именно с этого у ансамбля началась новая творческая жизнь.

Через год в репертуаре ансамбля появились новые танцевальные номера, инструментальные пьесы и белорусские народные песни для исполнения солистами. И уже летом 1998 года ансамбль выехал на первые гастроли в Италию. Репертуар первых гастролей ансамбля был не слишком велик, однако это позволило ансамблю быть фаворитами фестиваля в Кастильоне-дель-Лаго. Этому свидетельствует тот факт, что прямо на этом фестивале ансамбль пригласили на выступление на Сицилии в г. Роккалумера.

В программе ансамбля было 5 танцев, несколько песен и инструментальных пьес, программа длилась всего 40 минут. В основном, это были традиционные танцы в сценической обработке:

– «Мітусь» (сценическая постановка М. Харламова) – название танца происходит от глагола «мітусіцца», что означает двигаться мелкими шагами в разные стороны;

– «Верацкая маталіха» (сценическая постановка М. Харламова) относится к полькам, в танце видно характерное движение ногами вперед и назад, т.е. «маятник», «моталочка»;

– «Скакуха» (хореография А. Баканова, постановка Л. Василеня) относится к полькам, исполнялась на свадьбах. По традиции, когда гости покидали праздничный ужин, они прыгали через лавки, на которых сидели за столом. Суть этой забавы заключалась в том, чтобы сломать больше лавок, тогда молодожены будут жить богато [4];

– «Навасельская кадрыля» (постановка Л. Василеня) – кадрили, как правило, в своем названии указывает местность, где была придумана народом. Эта кадрили родом из Нового Села, где было зафиксировано основное ее движение, на основе которого был сочинен танец;

– «Русский танец» (постановка Л. Василеня) давал возможность продемонстрировать технические элементы (вращения, присядки, разножки и т.д.).

С того времени ансамбль посетил множество международных фольклорных фестивалей, в таких городах как: Терамо (Италия, 2000 г.), Мателика (Италия, 2002 г.), Кенты (Польша, 2004 г.), Нарни (Италия, 2004 г.), Ле Пюи эн Велей (Франция, 2006 г.), Бобруйск (Беларусь, 2008 г.), Фрибург (Швейцария, 2008 г.), Торхоут (Бельгия, 2008 г.), Марсель (Франция, 2009 г.), Армавир (Россия, 2009 г.), Кастровиллари (Испания, 2010 г.), Петрозаводск (Россия, 2013 г.), Шамбери (Франция, 2014 г.), Этен (Франция, 2016 г.), Сен-Мало (Франция, 2017 г.).

Такая востребованность коллектива на международных фольклорных фестивалях не была случайной, этому способствовал высокий исполнительский уровень всех участников коллектива: музыкантов, хореографов и вокалистов. Народный ансамбль «Рэй» достойно представил на фестивалях белорусскую народную культуру, выступления коллектива отличались профессионализмом и эмоциональностью и неизменно заканчивались под бурные аплодисменты зрителей залов и концертных площадок.

30 июня 2016 года ансамбль «Рэй» принял участие в международной акции «Заспяваем гімн Беларусі разам» на одной из центральных площадей Парижа. В центре французской столицы вместе с представителями белорусской диаспоры и французами участники коллектива исполнили государственный гимн Республики Беларусь на фоне Эйфелевой башни. Акция имела большой резонанс в средствах массовой информации.

Для студентов зарубежные гастроли ансамбля имеют большое значение. Это и совершенствование мастерства исполнителя, и увлекательное путешествие, и установление международных контактов, и множество ярких

и незабываемых впечатлений. После окончания университета выпускники факультета эстетического образования Белорусского государственного педагогического университета получают квалификацию учителя музыки и хореографии и, естественно, участие в зарубежных поездках даёт прекрасную возможность познакомиться с музыкальным, танцевальным искусством и, в целом, с культурой других стран.

«Рэй» также является постоянным и активным участником университетских, городских и республиканских праздничных торжеств. Коллектив неоднократно получал награды на конкурсах различного уровня: республиканского конкурса художественной самодеятельности «Созвездие» (2006 – лауреат, 2010 – диплом 1 степени, 2014 – диплом 1 степени), конкурса студенческого творчества «Арт-вакацыі» разных лет и др.

Руководители коллектива ставят сложные профессиональные задачи перед своими воспитанниками. Репетиции ансамбля проводятся регулярно, три раза в неделю по три академических часа. Для создания концертных номеров руководители проводят серьезную исследовательскую работу, которая связана с изучением и фольклоризацией музыкальных и хореографических произведений. Эта работа с архивными аудио- и видеозаписями, литературными и музыкальными источниками и т. д. Приступая к постановочной работе, Людмила Евгеньевна и Виктор Станиславович знакомят исполнителей с произведением, рассказывают о традициях, костюмах, об образах и характерах, о мотивах их действий и т.д.

Наиболее активной и сложной является работа в хореографической группе ансамбля.

В период с 2006 по 2009 гг. на факультете народной культуры, а с 2009 по 2014 гг. на факультете эстетического образования проводился набор на специальность «Мировая и отечественная культура. Фольклор» и «Мировая и отечественная культура. Ритмика. Хореография». Очевидно, что в этот период времени с формированием состава участников ансамбля не было никаких проблем. Среди студентов всегда можно было найти хороших исполнителей: музыкантов, хореографов и вокалистов, которые увлеченно и заинтересовано занимались в коллективе.

С 2014 г. на заочном отделении открыта новая специальность «Музыкальное искусство, ритмика и хореография», а в 2015 г. начался набор на очную форму обучения. Однако сейчас для ансамбля, который со временем своего существования стал практически танцевальным, стоит огромная проблема в формировании именно танцевальной группы.

И поскольку хореографически подготовленные студенты в коллектив сейчас приходят редко, балетмейстер ансамбля пользуется различными методами, чтобы подготовить исполнителей самодеятельного танцевального коллектива за время их учебы в университете (4 года).

Особенные трудности в обучении искусству народного танца вызывают ребята со слабым или с неразвитым чувством ритма. Как

правило, это студенты, которые обучаются на других факультетах университета.

Часто мы слышим, что чувство ритма – это врожденная способность и развитию не подлежит. Однако практика доказывает ошибочность такого мнения. Выполняя ряд несложных упражнений можно воспитать чувство ритма в любом возрасте. Например:

1. Тактирование ногами: маршируем на счет 1-4. Первая и третья доли – сильные. Выделяем их более сильным ударом ноги. Меняем сильные доли на вторую и четвертую. Оставляем только одну сильную долю и т.д.

2. Марширование под разную музыку: точно также выделяем сильные доли.

3. Тактирование руками: также, как и при тактировании ногами выделяем сильные доли с помощью более сильных хлопков.

4. Упражнения на чередование сильных и слабых долей с помощью шагов и хлопков.

Следующей проблемой является координация. Координация у человека связана с целым рядом процессов, происходящих в мозге. А значит, этот процесс можно тренировать [3]. Эффективным способом тренировки координации является составление упражнений, в которых ноги двигаются четко, ритмично, а руки плавно и спокойно (ноги – ритм, руки – мелодия). Очень важно, чтобы все движения выполнялись и с правой, и с левой ноги. Необходимо как можно больше включать таких комбинаций в урок. Также для тренировки координации необходима смена характера и стиля танцевальных комбинаций.

Особенно важным и основополагающим в обучении начинающего исполнителя является классический экзерсис у станка. На урок в репетиционном процессе отводится 45 минут. Он помогает развивать все необходимые качества танцовщика для выхода на сцену: осанка, дотянутые стопы и колени, апломб, выразительность движений, легкость, координацию и чувство ритма.

Большое внимание в работе с танцевальной группой уделяется техническим элементам белорусского народного танца. Для девушек – это вращения по диагонали, кругу, на месте. Для юношей – присядки, прыжки, разножки и вращения.

За время своего существования коллектив выпустил не одно поколение исполнителей. Огромную помощь в подготовке подрастающего поколения играют выпускники университета, которые прошли школу народного танца в ансамбле «Рэй» и по-прежнему с ним не расстаются. За каждым из них закреплен ученик, которому необходимо передать свой опыт и ту танцевальную лексику, которой владеет сам выпускник. Такие методы работы очень эффективны, так как позволяют говорить молодежи на «своем языке».

Таким образом, занятия помогают одаренным студентам не только повысить свой профессиональный исполнительский уровень, но и приобрести педагогические и организаторские умения и навыки. Важное значение имеют и другие традиции коллектива, которые сближают и объединяют участников: это и посвящение новых «рэвцев», и совместные праздники, и др. Кроме этого руководители коллектива используют индивидуальный подход и уделяют внимание каждому, учитывая особенности характера, темперамент и способности. Проявление поддержки и одобрения во многом помогают раскрыться и раскрепоститься участникам ансамбля.

Создание атмосферы дружественных и профессиональных отношений содействует и воспитанию дисциплины и ответственности у каждого участника коллектива. А внешняя дисциплина создает предпосылки к внутренней самодисциплине, что положительно сказывается на учебе и дальнейшей профессиональной деятельности студентов.

В своей деятельности балетмейстер Л. Е. Василеня опирается на городские бытовые танцы. И это не случайно, так как именно этот жанр белорусского хореографического фольклора вызывает наибольший интерес у молодежи. Ведь здесь есть место и юмору, и иронии, эти танцы более просты в исполнении, а придав им сценическую форму, можно получить интересные, яркие хореографические композиции. В репертуаре ансамбля есть номера, которые очень нравятся как исполнителям, так и широкой публике, такие как:

- «Падэспань», постановка Л. Е. Василеня, музыкальная обработка В. С. Василени – городской бытовой танец, музыкальный размер 3/4. Первоначально это был салонный танец, который включал в себя элементы испанского танца (отсюда и название). Схема салонного танца была опубликована в столичных изданиях в 1899 г. артистом балета А. А. Царманом, который являлся и автором музыки. Однако с течением времени танец перешел в деревню, где очень полюбился народу своей простотой в исполнении. Л. Е. Василеня использовала основной шаг танца, усложнила технику исполнения, добавив различные движения, стараясь сохранить фольклорный первоисточник. Музыкальную обработку фольклорного материала сделал Виктор Станиславович Василеня, органично вставив испанскую тему. В результате совместной работы получился интересный, понятный любому зрителю танец, который артисты ансамбля нередко исполняют вместе со зрителями;

- «Карапет», постановка Л. Е. Василеня, музыкальная обработка В. С. Василени – городской бытовой танец, музыкальный размер 2/4. Стал популярен благодаря различным припевкам, которые содержат иронию и юмор народа. Имеет множество локальных названий, в зависимости от текста припевки.

«Лысы»:

А чаму ж ты лысы

Без валос астаўся  
А таму што ў дзетстве  
Граблямi часаўся.  
«Дзевачка Надзя»:  
Дзевачка Надзя  
Чаго табе нада  
Нiчаго не нада  
Крамя шакалада  
«Карапет»:  
Танцавала карапета  
У чырвоных бацiнках  
Засталiся на нагах  
Чулкi ды рызiнкi [4]

Таких вариантов припевок в белорусском фольклоре существует огромное количество. Основным фольклорным движением танца является фокстротный шаг и кружение в полька-вальсе, однако для сценической хореографии этого не достаточно. Л. Е. Василеня дала развитие основному движению, добавила разнообразный рисунок в танец, смысловую нагрузку, музыка придала динамику композиции. В результате получился зажигательный танец, который не оставляет равнодушным ни один зрительный зал;

- «Матлет», постановка Л. Е. Василеня, музыкальная обработка В. С. Василени – городской бытовой танец, музыкальный размер 2/4. Старинный матросский танец, получивший распространение в качестве бального и эстрадного в начале XX века. В народе стал популярным, однако совершенно утратил связь с матросским танцем. В сценической композиции «Матлет» Л. Е. Василеня использовала всего две комбинации движений, на основе которых построила весь танец. Композиция отличается интересными рисунками и перестроениями. Ею специально под этот танец были разработаны и сшиты яркие, озорные костюмы;

- «Лянсей», постановка Л. Е. Василеня, музыкальная обработка В. С. Василени – белорусская кадрили. Состоит из нескольких колен: «Заляцанне», «Валься», «Рэзвае» и «Расхожае», все названия колен соответствуют смыслу танца. Это собирательная композиция, основанная на белорусском хореографическом фольклоре Полесья;

- «Жарты з брылямi», постановка Л. Е. Василеня, музыкальная обработка В. С. Василени – шуточная сценическая композиция. Исполняется на четыре пары, в танце все действие развивается вокруг брыля (соломенной шляпы) юноши: девушка и юноша постоянно заигрывают друг с другом, пытаются забрать этот брыль. В хореографическом решении такое заигрывание передается с помощью сольных фрагментов каждой пары;

- «Редэле», постановка Л. Е. Василеня, музыкальная обработка В. С. Василени – еврейский танец, характерен для Бобруйского района

Беларуси. Название танца Л. Е. Василеня нашла в г. Бобруйске, в переводе с иврита – круговой. Танец поставлен на основе кругового мотива, но смысловую нагрузку подсказал текст песни, под которую исполняется танец. В первой части (медленной) поется о молодом человеке, который очень хочет жениться и ищет себе невесту (и, конечно же, находит ее), а во второй части танцевальной композиции поется о радости людей по поводу свадьбы молодого человека.

Сегодня в составе ансамбля студенты университета и преподаватели факультета эстетического образования. Ансамбль состоит из трёх групп: танцевальная – 6-8 пар; инструментальная капелла – 7 человек; вокальная группа – 4 человека.

В программе ансамбля – белорусские народные танцы, танцы других народов, (польский, еврейский, русский), виртуозные инструментальные номера, основанные на народных мелодиях, народные песни, характерные для всех регионов Беларуси.

Инструментальной группой используются различные классические и народные инструменты: скрипка, деревянные духовые, цимбалы, баяны и гармошки, контрабас, жалейка, народный ксилофон и дудки. В некоторых инструментальных пьесах вводятся предметы быта: старинные утюги, стиральные доски, элементы ткацких станков. В итоге получается синтез современности и прошлого.

В процессе концертных выступлений (продолжительность может варьироваться от 10–20 минут до 2 часов) происходит постоянная смена костюмов. Сценические костюмы разработаны и сшиты руками руководителя коллектива – Людмилы Евгеньевны Василеня. При создании костюмов Людмила Евгеньевна изучает народные костюмы различных регионов Беларуси, специфику традиционной вышивки, другие этнографические и исторические материалы. Сценические костюмы «Рэя» являются примером стилизации народных и городских костюмов различных эпох, в них сохранены художественные особенности традиционной одежды, ее пропорции и технологические приемы изготовления.

**Выводы.** Становится очевидным непреходящее значение народного ансамбля белорусской музыки и танца «Рэй» в истории развития студенческой культуры в учреждении образования «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка», в творческом воспитании учительской элиты страны.

За годы существования ансамбля много талантливых девушек и юношей приняли участие в работе коллектива и оставили свой творческий след в летописи «Рэя». Но чем бы ни занимались бывшие воспитанники ансамбля в профессиональной жизни, все они помнят и любят коллектив, в котором научились чувствовать и любить народную музыку и танец, ценить и уважать народную культуру.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аб культуры ў Рэспубліцы Беларусь : Закон Рэспублікі Беларусь, 4 чэрвеня 1991 г., № 832-ХІІ [Электронны ресурс] // Право. Законодательство Республики Беларусь. – Минск, 2004-2015. – Режим доступа : <http://pravo.kulichki.com/zak2007/bz62/dcm62512.htm>.
2. Беларускі дзяржаўны педагагічны ўніверсітэт імя Максіма Танка: гісторыя і сучаснасць (1992-2002 гг.). – Мінск, 2002. – 350 с.
3. Перлина Е. В. Сущность и значение координации в освоении и управлении хореографическим движением / Е. В. Перлина // Актуальные проблемы хореографического образования : сб. науч. ст. – М. : МГУКИ, 2008. – С. 115–125.
4. Чурко Ю. М. Белорусский хореографический фольклор / Ю. М. Чурко. – Минск : Выш. шк., 1990. – 415 с.
5. Чэмер М. Віктар Васіленя: «Весці рэй — гэта значыць быць на чале нейкай вельмі важнай справы...» [Электронны ресурс] / Мікола Чэмер. – Інтэрнет-версія дадатку да «Настаўніцкай газеты». – 2014. – Рэжым доступа : <https://ray.ng-press.by/uncategorized/viktar-vasilenya-vestsi-rej-geta-zna/>.

## РЕЗЮМЕ

**Васіленя Л. Є., Шатарова М. А.** Народний ансамбль білоруської музики, танцю і пісні «Рей»: від традиції до мистецтва.

*У статті розглядається формування та творчий шлях Національного ансамблю білоруської музики та танцю «Рей» навчального закладу «Білоруський державний педагогічний університет ім. Максима Танка», його творчі досягнення, основні постановки, методи роботи з членами колективу. Ансамбль білоруської музики та танцю «Рей» був створений у 1996 році на кафедрі етнології та фольклору факультету народної культури (з 2009 року - факультет естетичної освіти). Керівниками команди є Віктор Станіславович Васіленя (художній керівник, обробка музичних творів, робота з інструментальними та вокальними групами, організаційні питання) та Людмила Васіленя (художній керівник, хореографічний твір, розробка та створення сценічних костюмів). Народний ансамбль музики, танцю та пісні «Рей» ретельно зберігає та розвиває традиції білоруського фольклору. Концертні програми групи включають музику, пісні й танці народів різних національностей, що проживають у Білорусі. До складу колективу входять три групи: танці, інструментальна капела та вокал. Ансамбль часто подорожує, багаторазово представляв Білорусь на міжнародних фольклорних фестивалях та змаганнях у Бельгії, Італії, Іспанії, Польщі, Росії, Франції, Швейцарії та ін.*

**Ключові слова:** ансамбль, колектив, традиційна культура, білоруський хореографічний фольклор, творчість, сценічне виконання, народна музика, народний танець.

## SUMMARY

**Vasylenia L. Ye., Shatarova M. A.** The National Ensemble of Belarusian Music and Dance «Ray»: from tradition to art.

*In the article the formation and creative path of the National Ensemble of Belarusian Music and Dance «Ray» of the educational institution «Belarusian State Pedagogical University named after Maxim Tank», its creative achievements, basic productions, methods of work with the members of the collective are considered. The ensemble of Belarusian music and dance «Ray» was created in 1996 at the Department of Ethnology and Folklore of the Faculty of Folk Culture (since 2009 – Faculty of Aesthetic Education). Heads of the team are Victor Stanislavovych Vasylenia (artistic director, processing of musical works, work with instrumental and vocal groups, organizational issues) and Liudmyla Vasylenia (artistic director, choreographic composition, development and creation of stage costumes).*

*The folk ensemble of music, dance and song «Ray» carefully preserves and develops the traditions of Belarusian folklore. The concert programs of the band include music, songs and dances of peoples of different nationalities living in Belarus. Collective consists of three groups: dancing, instrumental chapel and vocal. The ensemble often tours, it has repeatedly represented Belarus at international folklore festivals and competitions in Belgium, Italy, Spain, Poland, Russia, France, Switzerland, etc.*

**Key words:** *ensemble, collective, traditional culture, Belarusian choreographic folklore, creativity, stage performance, folk music, folk dance.*

УДК 784.91: [ 792.071.2.028:792.54]

**О. В. Єременко**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## **ПОСТАНОВКА ГОЛОСУ ПЕДАГОГА-ХОРЕОГРАФА: ТЕОРІЯ І МЕТОДИКА**

*У статті з'ясовано теоретичні та методичні основи постановки голосу педагога-хореографа. Доведено, що підготовка майбутніх хореографів-педагогів у системі мистецької освіти потребує системного, цілеспрямованого підходу, зорієнтованого на формування спеціальних знань, практичних умінь і навичок хореографічної роботи, виконавської майстерності, розвитку загально-педагогічних і професійно-практичних здібностей, зокрема й умінь досконалого володіння голосом, без яких неможлива майбутня професійна діяльність. Запропоновано окремі методичні рекомендації щодо постановки голосу під час підготовки майбутнього педагога-хореографа.*

**Ключові слова:** постановка голосу, педагог-хореограф, мистецька освіта, виконавська майстерність.

**Постановка проблеми.** На сучасному етапі розвитку суспільства українська система освіти перебуває на етапі кардинальних змін і характеризується інтегративними процесами по зближенню з освітніми системами країн зарубіжжя. Модернізація вітчизняної освіти та її входження в європейський освітній простір висуває нові вимоги до підготовки фахівців.

Проблема реформування підготовки сучасного педагога-хореографа актуальна в наш час. Вона зумовлена зміною підходів і технологій навчання у вищій школі, які повинні приділяти увагу насамперед формуванню професійно значущих якостей випускників, розширенню їх художнього світогляду, вихованню загальної хореографічної культури. Професійна майстерність майбутнього вчителя хореографії є поєднанням загальнопедагогічних здібностей із мистецтвом відтворення танцювальних умінь і навичок, а, отже, потребує комплексної, довготривалої підготовки в системі педагогічної освіти.

**Аналіз актуальних досліджень.** Наукові праці, присвячені проблемі, що досліджується, свідчать про складність і недостатню її вивченість. Історія та теорія хореографічного мистецтва й освіти викладені в працях Р. Захарова, Ж. Ж. Новерра та ін. Загальнотеоретичні основи професійної підготовки педагога-хореографа розглядаються в роботах

Г. Березової, Л. Бондаренко, А. Ваганової, Є. Валукіна, К. Василенко, К. Голейзовського, Ю. Громова, С. Забрєдовського, Р. Захарова, Т. Калашникової, С. Куценко, Ф. Лопухова, А. Мессерера, О. Мікулінської, А. Тараканової, В. Уральської, Л. Цветкової та ін.

Професійну хореографічну освіту у вищих навчальних закладах у різних ракурсах досліджували науковці О. Філімонова, О. Мартиненко, Т. Благова, О. Бурля, Т. Медвідь та Н. Терешенко. Професійна підготовка хореографа в нових соціокультурних реаліях з тих чи інших позицій стала предметом наукових розвідок Т. Благової, О. Бойко, Н. Горбатової, Л. Жирова, Т. Саєнко, О. Таранцевої, А. Тарасюк, Л. Цветкової та ін.

Проблемам хореографічної підготовки фахівців присвятили свої дисертаційні дослідження сучасні науковці Л. Андрошук, Т. Благова, О. Реброва, Ю. Ростовська, Т. Сердюк та ін.

**Мета статті** – з'ясувати теоретичні та методичні основи постановки голосу педагога-хореографа.

**Виклад основного матеріалу.** У своїх дослідженнях вчені відводять важливе місце розвитку професійної компетентності майбутнього вчителя хореографії, що передбачає вільне володіння предметом, усвідомлення своєї ролі в навчанні й вихованні учнів, володіння професійно-педагогічними якостями.

На основі аналізу існуючих підходів до визначення професійної компетентності вчителя (В. Адольф, А. Акімова, О. Дубасенюк, С. Лісова та ін.), спираючись на основні завдання професійної підготовки студента-хореографа О. Мартиненко визначила, що «професійна компетентність вчителя хореографії» – це властивість особистості, що виявляється в здатності до педагогічної, виконавської та балетмейстерської діяльності, теоретичній і практичній готовності вчителя хореографії до викладання хореографії в системі шкільної та позашкільної освіти, спроможність результативно діяти, ефективно розв'язувати стандартні та проблемні ситуації, які виникають у практичній педагогічній діяльності. Отже, як наголошує наукиня, професійна компетентність учителя хореографії – це особистісна характеристика, що включає професійно-педагогічні якості, художньо-естетичні потреби, інтереси, знання, вміння й навички, які формуються під впливом професійного середовища та сприяють успішності процесу засвоєння теорії, методики та практики педагогіко-хореографічної діяльності, духовно-творчому становленню особистості майбутнього фахівця [11].

Розглядаючи професійну компетентність учителя хореографії ОПР «бакалавр», О. Мартиненко визначила, що виконання професійних функцій неможливе без таких ключових професійних компетенцій: інструментальні (здатність до організації та планування, вміння застосовувати базові загальні знання, правильно розмовляти й писати різними комунікативними стилями (неофіційним, офіційним і науковим), вільно застосовувати наукові й хореографічні терміни; вміння працювати з комп'ютерними програмами; здатність розв'язувати проблеми та ухвалювати рішення, здійснювати

пошук інформації з різних джерел); міжособистісні (здатність до критичності та самокритичності, вміння працювати в команді, застосовувати організаторські здібності, позитивно ставитися до різних танцювальних культур, вміння спілкуватись і працювати в міжнародному середовищі, поважати творчі знахідки людей мистецьких професій); системні (здатність застосовувати знання на практиці, використовувати дослідницькі навички й уміння, проявляти лідерські якості, креативність, самостійність творчого мислення, прагнення до пошуку індивідуального хореографічного стилю, бажання досягти успіху в професійній сфері); етичні (знання та дотримання принципів етичного кодексу вчителя хореографії (творча незалежність, відповідальність тощо) педагогічної етики; повага гідності учасників навчально-виховного процесу).

На нашу думку, фахова підготовка педагогів-хореографів є складним довготривалим процесом, що вимагає не лише досконалого професійного оволодіння танцювально-технічною майстерністю, але й педагогічною майстерністю, важливим елементом якої вважаємо «поставлений» голос учителя.

Наголосимо, що професійна діяльність педагога-хореографа вимагає постійного збереження інтенсивності й напруженості уваги, мислення, пам'яті, емоційності, фізичної підготовки. Учителеві необхідно володіти високою працездатністю, витримувати дію сильних подразників, уміти концентрувати увагу, бути активним, бадьорим, зберігати протягом усього робочого дня високий загальний і емоційний тонус, здатність швидко відновлювати сили.

Умови роботи педагога-хореографа включають і такі чинники, як підвищене фізичне навантаження, а також навантаження на голосовий апарат. Мова і голос як один зі структурних компонентів педагогічної майстерності є найважливішим інструментом діяльності педагога.

Розробка і впровадження «Практикуму з постановки голосу» для вчителя-хореографа сприяло формуванню вмінь правильного голосоутворення, здатності до інтенсивного використання можливостей голосового апарату під час навчальної, постановочної та репетиційної роботи в хореографічному класі. У розробці означеного практикуму особливого значення набули дослідження Д. Будянського. Науковець зауважує, що кожне слово викладача повинно бути сказано ясно, чітко. Вимова залежить від правильної роботи мовного апарату (артикуляції). Важливим елементом виразного мовлення є володіння голосом. Голос викладача повинен бути достатньої сили й чистоти (благозвучності). Голос потрібно берегти, дотримуючись певного режиму, не перенапружувати голосові зв'язки. Зміна сили голосу використовується як один із виразних засобів. Говорити можна голосно, середньо та тихо, залежно від змісту. Читання тільки гучне або тихе викликає враження одноманітності. Таким чином, викладач повинен обов'язково володіти технікою мовлення, доцільно використовувати можливості голосового апарату з метою реалізації професійних завдань [3].

Цінною для даного дослідження, на наш погляд, є наукові ідеї Л. Гринь. Вона наголошує, що в сучасній вокально-педагогічній школі виокремлюють три теорії природи голосоутворення. Однією з них є міоеластична (від *mio* – м'язова, *elastic* – пружний) теорія фонації (звукоутворення), згідно з якою звук людського голосу виникає внаслідок впливу повітряного тиску на пружні голосові складки та приведення їх у коливальний рух. У 50-х роках ХХ ст. Р. Юссон розробив нейрохронічну теорію фонації, в якій доводив, що коливання голосових складок має церебральну (мозкову) природу, а не периферичну, як стверджувала міоеластична теорія. Провівши низку ґрунтовних наукових досліджень фізіологічних та акустичних даних процесу фонації, учені встановили, що у процесі голосоутворення беруть участь одразу два взаємопов'язані механізми – міоеластичний та нейрохронічний. Також цікавою для вивчення є третя теорія голосоутворення, визнана у вокальній педагогіці як резонансна теорія мистецтва співу В. Морозова. Її основу становить визначення провідної ролі резонансної системи голосового апарату в процесі формування високотехнічних якостей співацького звука. Увага акцентується на психолого-рефлекторному сприйманні співочого звука. Автор наголошує на захисній функції роботи голосових резонаторів у співі й виділяє захисні механізми процесу резонування.

Розглядаючи ці різні за своєю суттю теорії голосоутворення, дослідниця прийшла до думки, що розвиток співочого голосу безпосередньо залежить від знань з фізіології голосового апарату: усвідомлення вокалістом сутності процесу звукоутворення, закономірностей резонування, специфіки вокального мовлення, артикуляції, дихальних рухів, їх ролі у процесі фонації [4].

Загальновідомим є те, що голос – найважливіший елемент техніки мови. Для вчителя він є основним засобом праці. Голос утворюється в гортані: струмінь повітря, що видихається, проходячи через зімкнені голосові зв'язки, викликає їх коливання, у результаті чого утворюється слабкий звук, що посилюється потім так званими верхніми резонаторами та який отримує індивідуальне забарвлення (тембр). Під час викладання «практикуму з постановки голосу» майбутні фахівці-хореографи тренують резонатори, що забезпечує милозвучність і є важливою частиною роботи над голосом.

Тембр голосу строго індивідуальний і практично не піддається зміні. завдяки тренуванням можна зняти деякі недоліки (хрипоту, гугнявість, пискливість), але в цілому тембр голосу становить ту саму неповторність, завдяки якій ми розрізняємо голоси людей.

Важливо розуміти, що індивідуальне забарвлення голосу – це мелодика мови (висота тону, його варіативність у межах діапазону), темп, сила, багатство інтонацій та індивідуальні особливості артикуляції. Усі ці якості голосу тренуються за допомогою спеціальних вправ.

До того ж, у контексті даного дослідження слід зауважити, що до голосу викладача висувається низка вимог, які визначаються умовами педагогічного спілкування й завданнями, що розв'язуються в професійній діяльності.

По-перше, голос викладача не повинен викликати неприємних відчуттів у слухачів і має володіти милозвучністю.

По-друге, викладачеві необхідно змінювати характеристики свого голосу (в межах природного діапазону) з урахуванням ситуації спілкування.

По-третє, викладач повинен уміти керувати власним голосом у спілкуванні з аудиторією, направляти його, «віддавати» слухачам, говорити не для себе, а для тих, хто навчається, іншими словами, голос повинен володіти польотом.

По-четверте, як уже було сказано, голос – основне знаряддя педагогічного впливу, тому з його допомогою викладач повинен зуміти донести до учня певні вимоги й домогтися їхнього виконання. Це завдання вирішується під час використання такої якості голосу, як сугестивність.

По-п'яте, викладачеві постійно доводиться витримувати значні навантаження на мовний апарат, тому його голос зобов'язаний бути досить витривалим.

Виходячи зі сформульованих вимог, можна сказати, що найважливішими професійними якостями голосу педагога, зокрема й педагога-хореографа, є милозвучність, гнучкість, польотність, сугестивність, витривалість.

Охарактеризуємо стисло кожен з цих якостей, які віддзеркалені у «практикумі з постановки голосу».

Милозвучність голосу (чистота і ясність тембру), як уже зазначалося, багато в чому визначається природними даними людини. Проте існує можливість тренування таких якостей голосу, як темп і висота (тон). Темп мовлення вчителя повинен бути природним, середнім, але відомо гнучкість можна розвинути шляхом вправ на уповільнення та прискорення свого мовлення (скоромовки, потішки).

Висота голосу здебільшого варіюється зміною регістра. Виділяють грудний (нижній), середній (змішаний) та головний (верхній) регістри. Регістр у кожної людини індивідуальний, але, змінюючи положення голови (піднімаючи й опускаючи), можна змінювати й регістр звучання.

Гнучкість голосу, тобто рухливість, пов'язана з умінням вибирати такі його характеристики, які відповідають конкретним умовам спілкування. Це і зміна висоти голосу в межах наявного діапазону, тобто обсягу голосу між гранично доступними кожному найнижчим і найвищим звуками; і адаптивність, тобто пристосовність голосу до акустичних умов, у яких доводиться говорити; і стійкість перед перешкодами, тобто вміння долати голосом звукові перешкоди (сторонні шуми, розмови тощо).

Польотність – одне з найнеобхідніших якостей голосу вчителя, що забезпечує нормальну чутність на певній відстані в аудиторії. Попередня

умова, що забезпечує політ голосу, – психологічна установка викладача на спілкування, щоб його голос «ішов» в аудиторію.

Польотність залежить від того, наскільки правильно вчитель оцінив особливості акустики даної аудиторії, зміг «віддати» звук, забезпечити його посил. Чималу роль у забезпеченні польотності відіграє і чіткість артикуляції. Нечітка робота органів мовлення не дозволяє сформуватися повноцінному, хорошому звукові.

Польотність голосу також забезпечується силою звуку, яка тим більше, чим енергійніше видих (хоча навіть звук невеликої сили може мати хорошу польотність за умови дотримання інших вимог).

Силу звуку іноді змішують із гучністю та за рахунок неї намагаються досягти необхідної польотності голосу, або варіювання гучності часто є єдиним проявом гнучкості голосу.

Гучністю (підвищеною звучністю) голосу слід користуватися дуже обережно. К. Станіславський зауважував, що, коли потрібна справжня сила мовлення, слід забути про гучність. Викладач вибирає в аудиторії середню силу голосу й ніколи не вдається до підвищеної звучності.

При цьому слід враховувати два моменти. По-перше, крик вимагає перенапруги голосових зв'язок, тому він неприпустимий з гігієнічної точки зору. По-друге, якщо мовець часто вдається до підвищеної звучності голосу, то цей прийом втрачає новизну і перестає служити для залучення уваги слухачів.

Поставлені виховні та дидактичні цілі досягаються учителем за допомогою такої якості голосу, як сугестивність, тобто здатність голосом впливати на слухача, вселяти йому свої емоції навіть безвідносно до змісту промови. Сугестивність голосу залежить від тембру, а тренується в процесі відпрацювання виразної сторони мови, насамперед різних інтонацій.

До того ж, викладацький голос повинен володіти певною витривалістю, тобто здатністю витримувати тривале навантаження. Витривалість забезпечується правильним мовним диханням, чіткістю артикуляції, якістю резонування й дотриманням низки певних вимог, найважливішою із яких треба визнати гігієну голосових зв'язок. Якщо має бути тривале говоріння, слід на самому початку вибрати таку силу голосу, яка не призводить до перенапруження голосових зв'язок.

Таким чином, розвиток усіх якостей голосу являє собою комплексний процес, який називають постановкою голосу [7].

Вітчизняні дослідниці Т. Ластовецька та Г. Латіна зазначають, що на сьогоднішній день постановкою голосу називають становлення й розвиток голосу для його професійного застосування особами, які за родом занять повинні виступати перед великою аудиторією без підсилювальних пристроїв. З акустико-фізіологічного погляду постановкою голосу є здатність за мінімальних витрат м'язової енергії створювати такі умови роботи голосового апарату, які дозволяють досягати максимальних акустичних результатів. До цих умов належать: добір оптимальної величини імпедансу, координація роботи всіх органів голосового апарату,

засвоєння комплексу відчуттів (вібраційних, м'язових, резонаторних, барорецепції і т.д.) вокально-тілесної схеми, засвоєння й закріплення певного типу голосової техніки. Під постановкою голосу розуміють процес його пристосування й розвитку для професійного використання [10, с. 66].

Як вважає С. Кисла [8], постановка голосу є важливою складовою педагогічної майстерності, що є необхідним, на наш погляд, у професійній діяльності педагога-хореографа.

У наукових дослідженнях Ю. Сорокопуд [13, с. 190] ми знаходимо думку про те, що постановка голосу входить до групи вмій, які необхідні викладачеві вищої школи, а в контексті нашого дослідження майбутньому фахівцеві з хореографії.

На думку Л. Отрощенко до складу професійної майстерності педагога входить робота над удосконаленням голосу [13, с. 189]. Л. Рувинський, розглядаючи особливості формування педагогічної техніки, визначає останню як сукупність таких складових техніки мови як звучність голосу, польотність, висота, темп, тембр, дикція та артикуляція [13, с. 189].

Як доводить вітчизняна дослідниця Л. Рубан у своїй роботі, донести до учня все багатство змісту свого слова дає вчителю можливість техніки мовлення – комплекс навичок у мовленнєвому диханні, голосотворенні й дикції [15, с. 251]. Вона наголошує, що техніка мовлення включає роботу з постановки голосу.

До значення постановки голосу у процесі професійної підготовки вчителя, зокрема й педагога-хореографа, зверталася українська дослідниця Л. Гринь, яка у своїй статті зазначає, що поставлений голос як професійний інструмент педагога, співака – це складна психофізіологічна функція голосового апарату людини, результатом діяльності якого є виникнення звуків. Конкретизуючи розуміння процесу розвитку голосу, вона зазначає, що основним завданням його формування як «професійного інструменту» є досягнення дисциплінованої узгодженості рухів м'язової системи голосового апарату, тобто набуття рухових навичок, що безпосередньо залежить від усвідомлення основних закономірностей звукоутворення, резонування, артикуляції, дихальних рухів та їх ролі у процесі фонації, знання фізіології голосового апарату, розвитку навичок координування роботи голосового апарату за допомогою слухового контролю [4, с. 57].

До того ж, Л. Дмитрієв наголошує, що основний принцип роботи над розвитком голосу полягає в тому, щоб підпорядкувати всі елементи техніки звучання сценічній дії, акторській майстерності, сценічному мовленню. Тобто розвиток голосу задля основної мети. Для педагога вона є в тому, щоб передати свої знання й вміння наступним поколінням. Постановка голосу педагога чи актора – це процес встановлення правильного взаємозв'язку окремих частин голосового апарату [4, с. 58].

Вважаємо за необхідне наголосити на тому, що до голосу педагога висувуються жорсткі вимоги. Він має характеризуватися силою (розмовному голосу майже завжди бракує сили й діапазону), злетністю (зберігати

звучність, «пробивати акустику» у великому приміщенні), багатством тембру (природне звукове забарвлення голосу), гнучкістю (здатність легко змінюватися за висотою, силою, тривалістю звучання), темпом (швидкістю читання й мовлення). При цьому важливо посилати звук до аудиторії без особливого напруження голосових зв'язок. Дійсно, для педагога (зокрема педагога-хореографа), актора, співака, головне завдання – бути добре почутим у великих приміщеннях концертних залів або сцени. Ідеально, коли голос і красивий, і потужний водночас. Однак не сила голосу, а його краса та чітка дикція – визначальні фактори в професійній діяльності [5, с. 4].

Погоджуємося з Л. Рубан, що найкращий спосіб збереження професійного звучання голосу – це зарядка, до якої входить дихальна й артикуляційна гімнастика [15, с. 254].

Питання постановки голосу стало також предметом дослідження і Ю. Данільчишина. Так, науковець розуміє постановку голосу як пошук правильного взаємозв'язку між резонуючою надставною трубкою і голосовою щілиною. У цьому разі прийнятні методичні прийоми, які сприяють збільшенню імпедансу [5, с. 7].

У даному дослідженні ми хочемо запропонувати окремі методичні рекомендації щодо постановки голосу під час підготовки майбутнього педагога-хореографа.

Відтак, зауважимо, що велику користь у роботі над диханням може мати дихальна гімнастика за методом О. Стрельникової. Вона дає змогу віднаходити й розвивати кращі якості голосу та слуху, усуваючи навіть голосові порушення та дефекти (сипливість, тремоляцію тощо) або просто позитивно впливає на стан голосових зв'язок, справляє оздоровчий ефект як для голосу, так і взагалі для організму.

Для формування високої співацької позиції звуку педагога з постановки голосу радять глибоко, з насолодою позіхнути («співацький зівок»).

Також треба пам'ятати про вірне використання резонаторів. Мовлення з використанням тільки головних резонаторів поступово може призвести до «звуженого» звукоформування, до втрати органічності звука. Зловживання грудним резонуванням робить голос «важким». Краса ж голосу, правильність вимови є визначальними в роботі з постановки голосу. Удосконалювати власне мовлення ніколи не пізно. Зокрема, виправленню неорганічних недоліків допоможуть заняття з техніки мови і постановки голосу, що передбачають вправи на дихання, дикцію, орфоепію та розвиток голосу.

Робота над диханням полягає в тому, щоб знайти й розвинути найбільш природний, здоровий і доцільний тип дихання для нормального розвитку голосу й подолання технічних мовних труднощів (швидкий темп мовлення, задишка, нестача повітря тощо).

Дикція в точному перекладі означає вимова, а хороша дикція позначає чіткість і ясність вимови, чистоту кожного звуку, а також слів і фраз у

цілому. Погана дикція, проковтування окремих звуків і навіть частин слів, недбалість мови ускладнюють розуміння сутності сказаного тексту.

У контексті даного дослідження наприкінці викладу теоретичного матеріалу пропонуємо низку методичних прийомів, вправ, які сприяють формуванню голосу педагога-хореографа.

Під час виконання вправ для поліпшення постановки голосу доцільно застосовувати дзеркало. Усі завдання виконуються 5-10 хвилин. Застосовуються наочні, наслідувальні методи з метою здійснення роботи над помилками.

У процесі виконання вправ, які забезпечують роботу над *диханням*, необхідно здійснювати такі дії:

- ноги поставте по ширині плечей;
- поставте долоні на талію та неспішно видихніть, щоб ви відчували протидію губами повітря (паралельно потрібно повторювати віршик);
- повторіть вправу поєднуючи з ходою, прискорюючись на легкий біг, наслідуючи зрізи трави, вирубування дерев і замітання підлоги. При точному виконанні і видих повинен бути рівним, та не збиватися;
- тримайте спину прямо, схиліться вперед і зробіть глибокий вдих;
- під час випрямлення в початкову позу, зробіть видих і неспішно промовляти «ги-м-м-м-м.» Синхронно поєднуючи з легким бігом;
- поверніться в положення прямої стійки. Глибоко вдихнувши нагніться прямо, а руки тримайте за головою. У цьому ж положенні видихніть і випрямтеся, промовляючи «гн-н-н ...», поєднуючи з легким бігом; Далі потрібно виконати завдання для вдосконалення носового дихання:

– з прикритим ротом проробляємо невеликий носовий вдих, збільшуючи ніздрі, видихаючи легенько вдаряємо по ним кінчиками пальців. На основі минулого прикладу, під час видиху повільно вимовляємо букви «М» і «Н» і легенько вдаряємо краєчками пальців по ніздрях по черзі.

З метою підготовки *м'язів піднебіння* до мовлення доцільно виконувати такі вправи:

- проговоріть приголосні «К», «Г» три рази без зупинки. Далі проговоріть голосні «А», «О», «Е» теж тричі, але під час позіху;
- вдихніть повітря ротом, немов прополоскати його. Відкрийте рот і проговоріть: «АММММ ... АММММ», «А» має бути ледь чутно, «М» – звучним і далі виконайте тричі.

З метою розвитку мовлення необхідно роботи *вправи для губ*:

- для відпрацювання верхньої губи проговоріть: «ГОЛ», «ВЛ», «ВН», «ТН», для нижньої – «КС», «ГЗ», «ВЗ», «БЗ»;
- розслабте язика й повторіть форму лопати, уклавши його на нижню губу, вимовити: «І», «Е», п'ять разів;
- язиком прийміть подобу викривленого гака і проведіть по піднебінні кінчиком язика, синхронно вимовляючи «О», «У»;
- витягуйте букву «М» з прикритим ротом і переміщаючи мову до губ, щік і неба.

Розкриттю та зміцненню голосу допомагають такі методичні прийоми, як:

– проговоріть випадкову скоромовку вдаючись до суто приголосних букв, голосні відповідно будуть глухими та тривалими;

– після цього скажіть ту саму скоромовку, тільки досконалим голосом. Старанно прислухаючись до себе, ви відчуєте епіцентр власного мовного голосу, встановіть, у якому стані артикуляційний апарату звучить вільно й невідомо. Повторіть вправу з нахилами голови, по черзі назад / вперед, вправо / вліво;

– прочитайте скоромовку зазначеним прийомом, але виставляючи язик на губи, опускаючи та змінюючи цим самим промовляння голосних;

– глибоко вдихніть і сповільніть дихання (можна стиснути ніс долонями) і вголос прочитайте який-небудь текст. Видихніть і ще раз через ніс вдихніть у тих уривках тексту, де це потрібно за граматику та смисловими паузами.

Після закінчення всіх робіт прочитайте текст повторно, вже невимушеним голосом, і прислухаючись до звучання, зрозумійте різницю у вимові до і після виконання завдань.

*Вправи для вдосконалення дикції* виконуються тільки після відпрацювання вищеописаних завдань, які орієнтовані на виключення загальнопоширених помилок у вимові, викликані малою розвиненістю апарату мовлення.

З метою роботи над ослабленою нижньою щелепою доцільно виконувати такі вправи, як:

– скажіть «ПАЙ», «БАЙ», «МАЙ» утримуючи в цей момент долонею підборіддя в постійному положенні, голова повинна відхилитися назад. При звуці «Й» вона приймає початкове положення. Далі виконайте даний пункт у звичному положенні, порівнюючи, чи не зародилося почуття м'язової незалежності;

– повторіть вправу, але з поворотом голови вліво / вправо, спробуйте дотягнутися підборіддям до плечей. При звуці «Й» голову знову поверніть у початкове положення.

*Податливість піднебіння* досягається завдяки таким вправам:

– схиліть назад голову і обполіскуйте гортань повітрям, промовляючи протяжно звук «М», але не виставляйте нижню щелепу. Постарайтеся зробити позіхання із закритим ротом;

– вдихніть повітря носом і втягніть щоки, крім того щелепу потушено, а губи в стислому положенні, на видиху витягуйте букву «М».

*Зміцнення язика й рота* відбувається під час виконання таких завдань:

– промовляти «БЯ», поклавши язик на нижню губу;

– вимовляйте «АС», активно працюючи язиком уперед / назад;

– вимовляйте поспіль «ТКР», «КТР», «ДРТ», «РКТ», повторіть тричі;

– з метою поправки активності губ проговоріть «МБ», «ТВ», «БМ»;

– зверніть губи трубочкою та витягуйте звук «М-М-М-М», потім посміхніться.

Коригування нестачі звуку в порожнині рота відбувається під час здійснення таких вправ:

– при прямолінійному й безпосередньому положенні тіла на неквапливому видиху скажіть: «ССССССС ...», «ШШШШШШШШШШ ...», «ЖЖЖЖЖЖ ...», «РРРРРРРР», «РЬРЬРЬРЬ ...»;

– у такій самій позі на напруженому постійному видиху вимовити: «Ф! Ф! Ф! Ф! Ф! Ф! », Яке передається в незмінний звук «ФФФФФФФ ... »;

– закрийте долонею ніс і рот, у такій позі постарайтеся промовити звук «М», слідом за тим, приберіть долоню, прочитайте який-небудь текст із максимальним числом «М», «Н»;

– прийміть зручне положення тіла, покладіть долоню на груди, щоб відчувати пульсацію, а другою закрийте рот для обстеження власного дихання. Спробуйте видати різні голосні: ласкавий видих – звук («УУУУУУ») – ласкавий вдих. Якщо ви все робите безпомилково – то з'явиться бажання позіхнути й легкість у зоні глотки;

– подальший крок схожий, єдиний у момент стогону слід спробувати його розтягнути й вимовити вголос легким ударом діафрагми вглиб, потім ніжний видих.

Будь-яке наступне завдання підвищує чисельність наголосів на одиницю і, таким самим способом, потрібно довести до п'яти наголосів один за іншим.

З метою нівелювання *важкого подиху під час швидкоплинної бесіди* доцільно виконувати такі завдання:

– необхідно прийняти похилене положення й почати шукати вигаданий предмет, паралельно промовляючи голосно довільний вірш, але спостерігайте за рівномірним диханням;

– стрибки через скакалку із синхронним промовлянням чотирирядкового вірша так, щоб стрибки відповідали складам слів. Якщо завдання, на перший погляд, здається важким, буде плутатися мовлення й дихання, рекомендується знизити швидкість і крок за кроком їх посилювати, доводячи до максимуму.

Формування *діапазону* відбувається в процесі виконання таких вправ:

– виберіть який-небудь поетичний текст, що складається з восьми або більше рядків, і почніть промовляти його таким способом, щоб на початок рядка випав слабкий рівень вашого діапазону і з кожним рядком він послідовно збільшувався;

– після того, як ви відпрацювали цю вправу, починайте з граничного й завершуйте низьким діапазоном свого голосу;

– за результатами успішного виконання підвищуйте кількість рядків поетичної розповіді.

**Висновки.** Отже, хореограф як митець та педагог повинен поєднати в одній особистості свій творчий потенціал, який знаходить втілення в

хореографічній постановці, та професійні знання педагога, вихователя, керівника, що мають проявлятися у процесі роботи над хореографічною постановкою. Підготовка майбутніх хореографів-педагогів у системі мистецької освіти потребує системного, цілеспрямованого підходу, зорієнтованого на формування спеціальних знань, практичних умінь і навичок хореографічної роботи, виконавської майстерності, розвитку загально-педагогічних і професійно-практичних здібностей, зокрема й умінь досконалого володіння голосом, без яких неможлива майбутня професійна діяльність.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андрощук, Л. М. *Еволюція хореографічного мистецтва як явища культури в контексті аналізу передумов відкриття хореографічно-педагогічних спеціальностей в вищих педагогічних навчальних закладах України*. Режим доступу: <http://dspace.udpu.org.ua:8080/jspui/bitstream/6789/4315/1>
2. Благова, Т. О. *Хореографічна підготовка вчителя у системі вищих педагогічних навчальних закладів в Україні 20-х рр. ХХ ст.* Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc\\_Gum/Vpm/2011\\_8\\_2/Vlagoval.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vpm/2011_8_2/Vlagoval.pdf)
3. Будянський, Д. (2014). Виразне читання як елемент академічного красномовства в структурі професійної діяльності викладача вищої школи. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 7 (41), 162-171
4. Гринь, Л. О. (2013). Вокальний голос як професійний інструмент актора музично-драматичного театру. *Професійна освіта: наукові записки*, 4, 54-59.
5. Данільчишин, Ю. М. (2014). Акустика голосового апарату й акустична будова голосу. *Культура України*, 46.
6. Єфімчук, О. М. (2012). Специфіка професійної підготовки вчителя хореографії у педагогічному ВНЗ. *Педагогічний дискурс*. Вип. 13,95-100.
7. *Качество голоса преподавателя*. Режим доступу: [https://www.e-reading.club/chapter.php/73790/86/Kuznecov\\_-\\_Nastol%27naya\\_kniga\\_praktikuyushchego\\_pedagoga.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/73790/86/Kuznecov_-_Nastol%27naya_kniga_praktikuyushchego_pedagoga.html)
8. Кисла, В. С. (2014). Постановка голосу як складова формування педагогічної майстерності. *Педагогічні науки*, 21, 121-127.
9. Корабельнікова, Д. С. (2010). Сутність і структура фахової компетентності вчителя хореографії. *Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету*. Серія: Педагогічні науки. Бердянськ: БДПУ, 4.
10. Ластовецька, Т. М., Латіна, Г. О (2016). Постановка голосу як складова здоров'язбереження педагогічних працівників. *Молодий вчений*, 11.1 (38.1) листопад.
11. Мартиненко, О. *Формування професійної компетентності майбутніх учителів хореографії в умовах вищого навчального закладу*. Режим доступу: [http://library.udpu.org.ua/library\\_files/probl\\_sych\\_vchutela/2015/12\\_2/23.pdf](http://library.udpu.org.ua/library_files/probl_sych_vchutela/2015/12_2/23.pdf)
12. Ніколаї, Г. Ю., Реброва О. Є. (2016). Теоретико-методологічні засади дослідження хореографічно-педагогічної освіти в Україні. *Мистецтво та освіта*, 3, 7-12.
13. Отрощенко, Л. (2014). Педагогічна техніка викладача економічного профілю як передумова педагогічної майстерності. *Збірник наукових праць*, 7, 188-197.
14. Ростовська, Ю. О. (2005). *Формування педагогічних переконань майбутніх учителів музики і хореографії у процесі методичної підготовки* (автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02). К.
15. Рубан, Л. І. (2013). Роль техніки мовлення в системі педагогічної майстерності майбутніх учителів початкової школи. *Наукові записки кафедри педагогіки*, 31, 248-256.

## РЕЗЮМЕ

**Еременко О. В.** Постановка голоса педагога-хореографа: теория и методика.

*Проблема реформирования подготовки современного педагога-хореографа актуальна в наше время. Она обусловлена изменением подходов и технологий обучения в высшей школе, которые должны уделять внимание прежде всего формированию профессионально значимых качеств выпускников, расширению их художественного мировоззрения, воспитанию общей хореографической культуры. Профессиональное мастерство будущего учителя хореографии является сочетанием общепедагогических способностей с искусством воспроизведения танцевальных умений и навыков, а, следовательно, нуждается в комплексной, длительной подготовке в системе педагогического образования.*

*По нашему мнению, профессиональная подготовка педагогов-хореографов является сложным долговременным процессом, требующим не только совершенного профессионального овладения танцевально-техническим мастерством, но и педагогическим мастерством, важным элементом которого считаем «поставленный» голос учителя.*

*Разработка и внедрение «Практикума по постановке голоса» для учителя-хореографа способствовало формированию умений правильного голосообразования, способности к интенсивному использованию возможностей голосового аппарата во время учебной, постановочной и репетиционной работы в хореографическом классе.*

*Итак, хореограф как художник и педагог должен совместить в одной личности свой творческий потенциал, который находит воплощение в хореографической постановке, и профессиональные знания педагога, воспитателя, руководителя, должны проявляться в процессе работы над хореографической постановкой. Подготовка будущих хореографов-педагогов в системе художественного образования требует системного, целенаправленного подхода, ориентированного на формирование специальных знаний, практических умений и навыков хореографической работы, исполнительского мастерства, развития обще-педагогических и профессионально-практических способностей, в том числе и умений совершенного владения голосом, без которых невозможна будущая профессиональная деятельность.*

**Ключевые слова:** постановка голоса, учитель-хореограф, художественное образование, исполнительское мастерство.

## SUMMARY

**Yeremenko O. V.** Voice training of the teacher-choreographer: theory and methodology.

*The problem of reforming training of a modern pedagogue-choreographer is relevant in our time. It is conditioned by changing the approaches and technologies of teaching in higher education, which should focus first of all on the formation of professionally significant qualities of graduates, the expansion of their artistic outlook, the education of the general choreographic culture. The professional mastery of the future choreography teacher is a combination of general pedagogical abilities with the art of reproduction of dance skills and, therefore, requires a comprehensive, long-term training in the system of pedagogical education.*

*It is stressed, that professional training of the pedagogues-choreographers is a complex long-term process, which requires not only perfect professional mastery of dance-technical skills, but also pedagogical skills, an important element of which we consider the “trained” voice of the teacher. In this context development and implementation of the “Voice training practicum” for a teacher-choreographer contributed to the formation of the skills of correct alignment, the ability to intensively use the capabilities of the vocal apparatus during the educational, staging and rehearsal work in the choreographic class.*

*It is concluded, that the choreographer as an artist and a teacher must combine in one person his/her creative potential, which is embodied in the choreographic setting, and the professional knowledge of the teacher, educator, and leader, which must be manifested in the process of working on the choreographic staging. Training of the future choreography teachers in the system of arts education requires a systematic, purposeful approach oriented towards formation of special knowledge, practical skills and abilities of choreographic work, performing skills, development of general-pedagogical and professional-practical abilities, in particular, the skills of perfect command of the voice, without which future professional activity is impossible.*

**Key words:** voice training, teacher-choreographer, arts education, performing skills.

УДК 378:793.3 – 051+37(4)

**А. Ю. Криворотенко, О. О. Прилуцька**  
Уманський державний педагогічний  
університет імені Павла Тичини

## **ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ МОДЕЛЕЙ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ВИХОВАННЯ (ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ДОСВІД)**

*Метою статті є порівняльний аналіз моделей підготовки хореографів у європейських країнах. У процесі дослідження проблеми застосовувалися методи компаративного аналізу, синтезу й узагальнення.*

*У статті проаналізовано моделі хореографічного виховання європейських вищих навчальних закладів. Деякі особливості фахової підготовки майбутнього хореографа у європейських університетах можна запозичити та адаптувати до освітнього процесу українських закладів вищої освіти.*

*Перспективою подальших наукових розвідок є аналіз моделей хореографічного виховання у Сполучених Штатах Америки.*

**Ключові слова:** *хореографічне виховання, майбутній учитель хореографії, бакалавр мистецтва, магістр мистецтва, Варшавський музичний університет імені Фредеріка Шопена, Музично-мистецький приватний університет м. Відня, Австрійський приватний університет Антона Брукнера у Лінці, Консерваторія музики і танцю Трініті Лабан у Лондоні, Університет Центрального Ланкаширу у Великобританії.*

**Постановка проблеми.** Сучасна ситуація розвитку вітчизняної мистецько-педагогічної освіти й науки потребує пошуку інноваційних методів і засобів навчання та виховання майбутніх творчих поколінь. Формування творчої індивідуальності сучасного вчителя хореографії, розвиток його індивідуальних творчих здібностей і творчого потенціалу потребує постійного оновлення навчальних планів і програм, застосування нових форм організації навчально-виховного процесу й безперервного міжкультурного обміну. Тут необхідна опора на передовий зарубіжний досвід з адаптацією до особливостей освітньої системи, ментальності, історико-етнографічних і культурних особливостей нашого народу. Одна з провідних ініціатив Стратегії «Європа – 2020» – «Молодь у русі», метою якої є підвищення загальної якості освіти та професійної підготовки в ЄС на всіх рівнях шляхом комбінування досвіду та збільшення мобільності студентів і стажерів за рахунок різноманітних міжнародних програм [2]. Вивчення й аналіз фахової підготовки майбутнього педагога-хореографа в

різних навчальних закладах світу допомагає йти в ногу з часом і формувати «нового вчителя» міжнародного рівня.

**Аналіз актуальних досліджень.** Приєднання України до Болонського процесу, як зазначає А. Сбруєва, зумовлює необхідність ретельного дослідження перспектив розвитку європейського співробітництва у сфері педагогічної освіти та пошуку корисних для нас форм участі в ньому. Учителі, що працюють у країнах ЄС, виховують своїх учнів як майбутніх громадян національних держав та єдиної Європи в цілому. Вони працюють у національному контексті, який вимагає формування національної ідентичності та, разом із тим, повинен слугувати базою для формування транснаціональної свідомості в рамках європейської спільноти [1]. Саме тому існує необхідність аналізу сучасних європейських систем навчання й виховання з метою формування в Україні європейського вчителя.

Проблеми вивчення передового зарубіжного педагогічного досвіду досліджуються в працях із порівняльної педагогіки А. Василюк, Б. Вульфсона, О. Локшиної, Н. Ничкало, А. Сбруєвої та інших. Тенденції розвитку європейської мистецької освіти висвітлюються в працях Д. Бернадської, Л. Масол, Г. Ніколаї, О. Отич, О. Суліменко та інших.

Однак проблема європейської хореографічної освіти потребує більш детального вивчення.

**Мета статті** – порівняльний аналіз моделей підготовки хореографів у європейських країнах.

**Методи дослідження:** компаративний аналіз, синтез, узагальнення.

**Виклад основного матеріалу.** Мистецька освіта за кордоном посідає особливе місце, адже факультети чи інститути мистецтв є майже в кожному університеті. Розглянемо зміст підготовки хореографів у деяких закладах вищої освіти європейських країн, зокрема Польщі, Австрії та Великобританії.

Більшість вищих навчальних закладів Польщі здійснюють підготовку фахівців у галузі ритміки в поєднанні з музичним і хореографічним мистецтвом, зокрема: Музична академія ім. Станіслава Монюшка у Гданську (The Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk), Лодзьська академія музики ім. Грейяна та Кяхстут Басевич (The Grażyna and Kiejstut Bacewicz Academy of Music in Łódź), Академія музики ім. Ігнація Яна Падеревського у Познані (The Ignacy Jan Paderewski Academy of Music in Poznań) тощо [5].

Хореографічна підготовка на факультеті хорового диригування, музичної освіти, церковної музики, ритміки і танцю Варшавського музичного університету імені Фредеріка Шопена (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, Warszawa) здійснюється за трьома спеціальностями: ритміка, балетна педагогіка, хореографія та теорія танцю.

Студенти спеціальності «Ритміка» вивчають такі дисципліни: ритміка, ритмічний ансамбль, техніка руху, танці, фортепіанна імпровізація, метод Е. Жак-Далькроза тощо.

Спеціальність «Балетна педагогіка» передбачає вивчення класичного, сучасного, народного, характерного та історичного танцю,

балетної педагогіки, композиції танцю, дуетного танцю, сценічної виразності, хореографії та ін.

Метою фахової підготовки зі спеціальності «Хореографія та теорія танцю» є вивчення класичного, сучасного танцю, джаз-танцю, польських народних танців, імпровізації, сценічної виразності, хореографії, драматургії, керівництва виставами та постановки виступів тощо.

На відміну від українських вишів, де здійснюють підготовку фахівців зі спеціальності «Хореографія», у польській хореографічній освіті базовою є спеціальність «Ритміка». Випускники бакалаврату цієї спеціальності отримують кваліфікацію та педагогічну компетенцію для проведення таких занять:

1) ритміка й загальна музика в початкових музичних і балетних школах;

2) класи музичного розвитку в дитячих садках і позашкільних навчальних закладах (культурні центри, навчальні центри, театральні та балетні центри);

3) музичні заняття в початкових загальноосвітніх школах.

Випускники магістратури отримують кваліфікацію та педагогічну компетенцію для проведення занять за методом Еміля Жак-Далькроза на всіх рівнях музичної освіти, а також у таких вищих навчальних закладах для вчителів, як: університети, вищі педагогічні школи та академії фізичного виховання. Вони також можуть проводити заняття у вищих театральних закладах, на вокальних курсах, а також працювати акомпаніаторами на уроках балету [4].

Інститут танцювального мистецтва Австрійського приватного університету Антона Брукнера у Лінці (Austrian Anton Bruckner Private University) пропонує ґрунтовну професійну хореографічну підготовку, адже заклад поєднує у своїх програмах художню та педагогічну кваліфікацію студентів.

Освітній ступінь бакалавра мистецтв студенти отримують зі спеціальності «Сучасний танець», тоді як заклади вищої освіти України пропонують комплексну підготовку із класичного, сучасного, бального та народного танцю. Тривалість навчання – 8 семестрів (240 кредитів ECTS). Основні навчальні дисципліни – класичний балет і сучасний танець – поєднують у собі науково обґрунтовані теоретичні знання й технічні вміння та навички майбутніх хореографів. Широко застосовуються технічні засоби навчання, що інтегровані в навчально-художній процес, особливо під час інтерпретації різноманітного репертуару та у власних творах студентів.

Освітній ступінь магістра мистецтв можна отримати зі спеціальностей «Сучасний сценічний танець» і «Танцювальна педагогіка».

Магістерські програми пропонують поглиблене вивчення практики та теорії танцю. Основна увага приділяється методології мистецьких і наукових досліджень. Студенти працюють над різноманітними проблемами теорії та практики, минулого й сьогодення, а також міжкультурних і транскультурних відмінностей мистецтва [3].

Навчальна програма курсу «Хореографія» у Музично-мистецькому приватному університеті м. Відня (Musik und Kunstuniversität der Stadt Wien) складається із двох незалежних професійних курсів: сценічного танцю (сучасний та класичний танці) та хореографічної освіти (вища школа сучасного танцю).

У процесі фахової підготовки студенти готуються до викликів сучасного професійного світу. Значна увага приділяється проектно-орієнтованим методам роботи. Сприяння творчості на основі методів імпровізації підтримує студентів на шляху до успішної самостійної роботи в різних професійних сферах.

Танцювальні студії в університеті мають значну практичну спрямованість і постійно обмінюються досвідом у співпраці з іншими закладами. Студенти мають можливість стажуватись у театрах, школах і студіях, брати участь у різноманітних проектах.

Випускники університету працюють у провінційних і муніципальних театрах, у художніх колективах, викладають у музичних школах і школах початкової та середньої освіти, відкривають свої танцювальні студії та школи. Такі самі професійні можливості мають випускники українських університетів.

Міжнародні зв'язки консолідуються через співпрацю з університетами-партнерами у Європейському регіоні вищої освіти у сфері мобільності студентів (програма Erasmus) через міжнародне співробітництво та участь у симпозіумах і програмах обміну.

Освітній ступінь бакалавра мистецтв студенти отримують за програмою «Сучасний і класичний танець», мета якої – різнобічна підготовка танцюристів на міжнародному рівні, що дозволяє їм самостійно працювати в різних сферах сучасного танцю. Вона триває 8 семестрів, а студентів можуть приймати на навчання вже з 15 років. Професійність команди викладачів і співпраця із запрошеними хореографами гарантують художню та стильову різноманітність занять, яка надає студентам доступ до різних способів роботи у сфері сучасного танцю та прямий доступ до професійної практики. Участь у публічних виступах кілька разів на рік є обов'язковою частиною програми.

Основні дисципліни – сучасний і класичний танець, де студенти навчаються тлумачити сучасну хореографію та самостійно створювати композиції. Додаткові курси – модулі танцю, художній дизайн, методи свідомості тіла, теоретичні основи наукових досліджень.

Ще одна бакалаврська програма – «Сучасна хореографічна освіта», за якою здійснюють фахову підготовку вчителів хореографії. Студенти набувають компетенції у сферах педагогіки, сучасного танцю та хореографії. Відбувається цілісний розвиток особистості студентів у художньому та виховному плані та підвищується їх соціальна компетенція. Участь у публічних виставах із власними хореографічними постановками є невід'ємною частиною навчання.

Основні дисципліни: сучасний танець для вчителів хореографії (на базі танцювальної техніки Розалії Хладек та інших сучасних методів і форм навчання), художній дизайн (імпровізація, міждисциплінарний дизайн, хореографія) та методика навчання дітей, підлітків і дорослих. Додаткові курси: хореографія, ритмічні музичні дисципліни, методи свідомості тіла, педагогічні основи, теоретичні основи наукових досліджень [6].

Факультет танцю Консерваторії музики і танцю Трініті Лабан у Лондоні (Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London) є одним із провідних центрів Європи для підготовки професійних майстрів сучасного танцю. Танцювальний факультет є творчою та космополітичною спільнотою виконавців, хореографів, викладачів, дизайнерів і дослідників.

Трирічна бакалаврська програма базується на методі Рудольфа Лабана та готує фахівців у сфері сучасного танцю, надаючи можливість розвинути технічні, творчі й виконавські навички, необхідні для того, щоб стати індивідуальним універсальним артистом.

Поряд із щоденними заняттями із сучасної танцювальної техніки та класичного балету творчі майстерні допомагають сформувати власний художній стиль. Дослідження руху й танцю в його історичному, соціальному та культурному контекстах допомагає студентам визначитися зі спеціалізацією та вивчити цікаві для них сфери танцювального мистецтва.

Наприкінці першого та третього років навчання студенти створюють нові хореографічні постановки, а студенти другого курсу беруть участь у збереженні історично значущого репертуару.

Незалежний хореографічний проект є важливим елементом третього року навчання й вирішує подальше працевлаштування випускника. Програма сучасного танцю заохочує студентів розвиватися як незалежних, самостійних хореографів і перетворюватися на впевнених, творчих практиків танцю.

Перший рік навчання зосереджений на техніці виконання танцю, що покращує розуміння руху й дозволяє розвинути потенціал як виконавця. Програма складається із трьох циклів дисциплін:

1) технічна підготовка (60 кредитів ECTS): сучасна техніка, класичний балет, експериментальна анатомія, фізичне усвідомлення та розвиток, пілатес та ін.;

2) створення та виконання (50 кредитів ECTS): імпровізація, хореологічні дослідження, хореографія, побудова спектаклів та ін.;

3) практика (30 кредитів ECTS): дослідження танцювальної практики, методи дослідження.

На другому році навчання розробляються аналітичні й теоретичні основи для розуміння танцю в його різних контекстах. Навчальна програма:

1) технічна підготовка (60 кредитів ECTS): сучасна техніка, класичний балет, контактна імпровізація;

2) створення та виконання (50 кредитів ECTS): ресурсостійкість, хореографія, хореологічні дослідження;

3) практика (30 кредитів ECTS): практика дослідження мистецтва, методи дослідження, історичний проект;

4) професійний розвиток (20 кредитів ECTS): розширення танцювальної практики.

На третьому році навчання студенти виконують незалежний проект, під час якого розробляють у межах узгодженої теми значну частину самостійного дослідження та письмово оформлюють результати. Усі студенти останнього курсу презентують власні твори. Програма вивчення дисциплін є такою:

1) технічна підготовка (50 кредитів ECTS): сучасна техніка, класичний балет;

2) створення та виконання (40 кредитів ECTS): робота над дорученою темою;

3) незалежний проект (60 кредитів ECTS): власна постановка;

4) професійний розвиток (20 кредитів ECTS): навчання за обраною спеціалізацією (хореограф-виконавець, хореограф-балетмейстер, хореограф-педагог) [7].

Таким чином, у цьому закладі готують майстерних артистів, хореографів-виконавців і постановників із неповторним стилем, що мають можливість проявити свою творчу індивідуальність на найбільших сценах світу. Педагогічну спеціалізацію можна отримати за вибором.

В Університеті Центрального Ланкаширу, Великобританія (University of Central Lancashire, UK) здійснюється підготовка бакалавра зі спеціальності «Хореографія» протягом трьох років. Навчальна програма спрямована на підготовку студентів до роботи у творчих, освітніх і громадських організаціях.

Перший рік навчання фокусується на практичній підготовці танцюриста. Модулі першого курсу пропонують студентам удосконалити хореографічну майстерність за допомогою вивчення танцювальних дисциплін та імпровізації, а також набути нових знань шляхом ознайомлення з роботою провідних світових майстрів танцю.

На другому році навчання студенти продовжують розвивати свої знання, уміння й навички, отримані протягом першого року навчання. Студенти поєднують хореографію з іншими видами мистецтва та проводять навчально-методичні заняття в місцевих початкових і середніх навчальних закладах. Хореографічна практика у школах займає значну частину навчання. Вона допомагає студентам розвинути педагогічні здібності, знайти спільну мову з дітьми й визначити для себе напрям подальшого професійного розвитку.

Третій рік навчання спрямований на розширення хореографічного кругозору шляхом вивчення різноманітних танцювальних напрямів. Протягом року студенти визначаються зі спеціалізацією. Перша половина

хореографічного модуля дозволяє створювати власну оригінальну постановку, а другий семестр спрямований на вдосконалення майстерності студента-танцівника, який працює індивідуально з викладачем. Усі постановки презентуються на сценах місцевих шкіл, коледжів та інших навчальних закладів [8].

Подібна практика існує й в Україні, зокрема в Уманському державному педагогічному університеті імені Павла Тичини, де вивчення багатьох хореографічних дисциплін завершується презентацією творчого проекту. Деякі вистави студенти готують разом зі школярами під час проходження практики.

**Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.** Таким чином, фахова підготовка майбутніх хореографів у країнах Європейського Союзу здійснюється за освітніми ступенями бакалавр мистецтва та магістр мистецтва. Переважна більшість навчальних закладів саме мистецького спрямування, а не педагогічного. Педагогічну спеціалізацію студенти можуть отримати за бажанням під час навчання на останньому курсі бакалаврату. Здійснюється формування, насамперед, технічного танцівника, а вже потім педагога. Крім того, аналіз сайтів деяких європейських університетів дозволив зробити висновок, що велика кількість навчальних дисциплін спрямована на емоційне відчуття хореографа під час виконання чи створення танцю, свідоме розуміння руху, імпровізацію, різноманітні творчі методи, а також детальне вивчення історії танцю в різноманітних аспектах. Однак, на фольклорний і народний танець звертається значно менша увага, адже програми побудовані на класичній та сучасній хореографії.

Значна увага приділяється різноманітним науковим дослідженням у сфері танцювального мистецтва, що сприяє розробці інноваційних методик хореографічної освіти та загальному розвитку світової мистецької спільноти.

Навчальні заклади мистецького спрямування у ЄС ставлять перед собою пріоритетне завдання – сформувати цілісну творчу індивідуальність, яка має можливість самовираження в колективній діяльності, і не втрачає свого творчого обличчя в натовпі. Саме такі фахівці здатні будувати оновлене творче суспільство в сучасних умовах.

Перспективою подальших наукових розвідок є аналіз моделей хореографічного виховання у Сполучених Штатах Америки.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Сбруєва А. Тенденції розвитку європейського простору педагогічної освіти в умовах побудови суспільства знань / А. Сбруєва // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2008. – № 37. – С. 38–42.

2. Europe 2020: A strategy for smart, sustainable and inclusive growth. Communication from the Commission. – Brussels, 3.3.2010 [Електронний ресурс]. – Режим доступу :

<http://ec.europa.eu/eu2020/pdf/COMPLET%20EN%20BARROSO%20%20%200007%20-%20Europe%202020%20EN%20version.pdf>

3. Official site of Anton Bruckner Private University [Електронний ресурс]. – Режим доступу :  
<https://www.bruckneruni.at/en/study-programmes/bachelor-and-master-programmes/dance/master-programme-contemporary-stage-dance/>
4. Official site of Fryderyk Chopin University of Music, Warsaw [Електронний ресурс]. – Режим доступу :  
<http://www.chopin.edu.pl/en/departments-of-the-university/choir-conducting-music-education-church-music-rhythmics-and-dance/specialty-rhythmics/>
5. Official site of Ministry of Science and Higher Education of the Republic of Poland [Електронний ресурс]. – Режим доступу :  
<http://www.nauka.gov.pl/en/higher-education-institutions/universities-of-arts.html>
6. Official site of Music and Art Private University of the City of Vienna [Електронний ресурс]. – Режим доступу :  
<http://www.muk.ac.at/studienangebot/fakultaet-darstellende-kunst/tanz/zeitgenoessische-tanzpaedagogik.html>
7. Official site of Trinity Laban Conservatoire of Music and Dance, London [Електронний ресурс]. – Режим доступу :  
<https://www.trinitylaban.ac.uk/study/dance/undergraduate/ba-hons-contemporary-dance>
8. Official site of University of Central Lancashire, UK [Електронний ресурс]. – Режим доступу :  
[https://www.uclan.ac.uk/courses/ba\\_hons\\_dance\\_performance\\_teaching.php](https://www.uclan.ac.uk/courses/ba_hons_dance_performance_teaching.php)

## РЕЗЮМЕ

**Криворотенко А. Ю., Прилуцкая Е. А.** Сравнительный анализ моделей хореографического воспитания (европейский опыт).

*Целью статьи является сравнительный анализ моделей подготовки хореографов в европейских странах. В процессе исследования проблемы применялись методы компаративного анализа, синтеза и обобщения.*

*В статье проанализированы модели хореографического воспитания некоторых европейских высших учебных заведений.*

*Выпускники магистратуры Варшавского музыкального университета имени Фредерика Шопена получают квалификацию и педагогическую компетенцию для проведения занятий по методу Эмиля Жак-Далькроза на всех уровнях музыкального образования, а также в таких высших учебных заведениях для учителей, как: университеты, высшие педагогические школы и академии физического воспитания.*

*Институт танцевального искусства Австрийского частного университета Антона Брукнера в Линце предлагает основательную профессиональную хореографическую подготовку, поскольку заведение сочетает в своих программах художественную и педагогическую квалификации студентов.*

*Учебная программа курса «Хореография» в Музыкально-художественном частном университете г. Вены состоит из двух независимых профессиональных курсов: сценического танца (современный и классический танец) и хореографического образования (высшая школа современного танца).*

*Факультет танца Консерватории музыки и танца Тринити Лабан в Лондоне является одним из ведущих центров Европы для подготовки профессиональных мастеров современного танца. Танцевальный факультет является творческим и космополитическим сообществом исполнителей, хореографов, преподавателей, дизайнеров и исследователей, и признан на международном уровне как лидер в современном искусстве.*

*В Университете Центрального Ланкашира в Великобритании осуществляется подготовка бакалавров по специальности «Хореография» в течение трех лет. Программа обучения готовит студентов к работе в творческих, образовательных и общественных организациях.*

*Практическое значение исследования заключается в том, что некоторые особенности профессиональной подготовки будущего хореографа в европейских университетах можно позаимствовать и адаптировать к образовательному процессу украинских высших учебных заведений.*

*Итак, учебные заведения художественного направления в ЕС ставят перед собой приоритетную задачу – сформировать целостную творческую индивидуальность, которая может самовыражаться в коллективной деятельности, и не теряет своего творческого лица в толпе. Именно такие специалисты способны строить обновленное творческое общество в современных условиях.*

*Перспективой дальнейших научных исследований является анализ моделей хореографического воспитания в Соединенных Штатах Америки.*

**Ключевые слова:** *хореографическое воспитание, будущий учитель хореографии, бакалавр искусства, магистр искусства, Варшавский музыкальный университет имени Фредерика Шопена, Музыкально-художественный частный университет г. Вены, Австрийский частный университет Антона Брукнера в Линце, Консерватория музыки и танца Тринити Лабан в Лондоне, Университет центрального Ланкашира в Великобритании.*

## SUMMARY

**Kryvorotenko A. Yu., Prylutska O. O.** Comparative analysis of choreographic education models (European experience).

*The purpose of the article is a comparative analysis of the models of choreographer's preparation in the European countries. Methods of comparative analysis, synthesis and generalization were applied in the process of studying the problem.*

*Models of choreographic education in some European higher education institutions are analyzed in the article.*

*Masters-graduates from the Frederic Chopin Warsaw Music University receive the qualification and pedagogical competence for holding classes in Emile Jacques-Dalkrose's method at all levels of musical education, and in higher education institutions for teachers, such as: universities, higher pedagogical schools and academies of physical education.*

*Institution of Dance Arts at the Anton Bruckner Austrian Private University in Linz offers a thorough professional choreographic preparation, as the institution combines the artistic and pedagogical qualification for its students.*

*Choreography course at the Vienna Music and Arts University consists of two independent professional courses: stage dance (modern and classical dance) and choreographic education (high school of modern dance).*

*Trinity Laban Conservatory of Music and Dance in London is one of the leading centers in Europe for the training of professional artists of modern dance. The Dance School is a creative and cosmopolitan community of performers, choreographers, teachers, designers and researchers, and internationally recognized as a leader in contemporary art.*

*At the University of Central Lancashire in UK, a bachelor's degree in the field of choreography can be completed for three years. The training program prepares students for work in creative, educational and public organizations.*

*The practical significance of the study is some of the features of the future choreographers' preparation in European universities that can be borrowed and adapted to the educational process in Ukrainian institutions of higher education.*

*Therefore, education institutions of artistic orientation in the EU set a priority task to form a holistic creative individuality who has the ability to express him/herself in collective activity, and does not lose his/her creative face in the crowd. These specialists can build an updated creative society in modern conditions.*

*The prospect of further research is the analysis of models of choreographic education in the United States of America.*

**Key words:** *choreographic education, future choreography teacher, bachelor of arts, master of arts, Frederic Chopin Warsaw Music University, Vienna University of Music and Arts, Anton Bruckner Austrian Private University in Linz, Trinity Laban Conservatory of Music and Dance in London, University of Central Lancashire in the UK.*

УДК 373.2.015.3:[78.05:78.085.4]

**З. В. Омеляненко**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## **ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГІЧНІ ОСНОВИ МУЗИЧНО-ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ДІТЕЙ ДОШКІЛЬНОГО ВІКУ**

*У статті розглядаються психолого-педагогічні питання музичної та танцювальної діяльності дітей дошкільного віку, вирішуються питання емоційного, фізичного й інтелектуального розвитку особистості, формування її компетентностей засобами хореографічного мистецтва, якому в системі позашкільної освіти відводиться провідна роль. Зазначається, що музично-танцювальна діяльність впливає на становлення та розвиток у дитини інтересу до виконавських видів мистецтва, музично-рухового виконавства та художньо-творчих здібностей.*

**Ключові слова:** музична й танцювальна діяльність, форми танцювальної діяльності, психолого-педагогічні проблеми дітей дошкільного віку.

**Постановка проблеми.** Інтерес до мистецтва з'являється в дитини не від народження, він формується під впливом середовища, умов суспільного життя та цілеспрямованого виховання. Відтак, концепція виховання й розвитку через мистецтво не обмежується ознайомленням дітей із його творами чи їх сприйманням, а пропагує, передусім, активне включення дітей у художню діяльність. Хореографічне виховання займає в реалізації такого підходу одне з чільних місць. Завдяки своїм специфічним функціям воно розвиває в дітей емоційно-виразну пластику рухів, пробуджує чуття гармонії, образне сприймання музики, ритму й володіння моторикою власного тіла, забезпечує інтелектуальний і творчий розвиток учнів.

**Аналіз актуальних досліджень.** Історично склалося так, що відомі мистецтвознавці, педагоги, філософи різних часів підкреслювали необхідність раннього залучення дітей до танцювальної діяльності з метою їх різнобічного розвитку (В. Верховинець, Д. Локк, Лукіан, К. Орф, Р. Оуен, Платон, С. Русова). Сучасна теорія та методика фізичного виховання дітей дошкільного віку рекомендує включати танцювальні рухи в зміст ранкової гімнастики й ритмічної гімнастики (С. Варданян, В. Гранде, Т. Ротерс). Раціональні прийоми пізнавальної діяльності у своїх роботах визначає Н. Литвиненко, Ю. Бабанський розглядає принципи оптимального добору методів і їх доцільне поєднання в навчанні. Особливої уваги науковці приділяють аналізу особливостей формування

пізнавальної активності учнів (Г. Олександров, А. Вербицький, А. Киричук, Р. Нізамов та ін.).

На розвивальних і виховних можливостях хореографічного мистецтва наголошували видатні українські митці К. Василенко, В. Верховинець, П. Вірський, А. Гуменюк та ін. Видатні психологи Л. Виготський, О. Леонт'єв, С. Рубінштейн та ін. наголошували, що в дітей дошкільного віку відбувається процес цілеспрямованого формування знань, відчуттів, оцінок, інтересів.

Проблемам музично-рухового розвитку дошкільників, формуванню в них навичок виконання танців, розвитку творчості під час означеної діяльності присвячено дослідження науковців Р. Акбарової, С. Акішева, Н. Ветлугіної, О. Горшкової, А. Зіміної. Ученими підкреслюється, що за допомогою рухів під музику дитина пізнає світ, вчиться сприймати й отримувати певні враження від музичних творів. При цьому в дітей розвивається загальна музикальність, творча уява, поступово формується художній смак, розвиваються спеціальні здібності музично-рухового виконавства.

**Мета статті:** розкрити психолого-педагогічні особливості залучення дітей дошкільного віку до занять танцями з метою їх всебічного й гармонійного розвитку.

**Виклад основного матеріалу.** Теоретики хореографічної педагогіки вважають, що прилучення дитини до танцювального мистецтва важливе для її духовного розвитку, формування необхідних моральних якостей та розкриття творчого потенціалу. Вікові особливості розвитку танцювальних здібностей нерозривно пов'язані з етапами загального становлення особистості дитини. У дошкільному віці активно здійснюється процес оволодіння дітьми тілом, рухами, формування їхньої моторної сфери. Виявити нахил до танцювальної діяльності в цьому віці важко, оскільки здорова дитина весь час перебуває в русі. На заняттях у хореографічних дитячих колективах успішно розвиваються почуття ритму, пластичність, виразність рухів. Діти, у яких розвинені різноманітні м'язові рухи, стають більш здатними до гармонійного розвитку. Завдяки пошуку варіантів руху в танці, способів його виконання покращуються пам'ять, уява, формується воля [4, 42].

Танці, марширування, уроки ритміки, фізичні спортивні вправи – відповідають природній потребі дитини в русі. Рух стимулює діяльність організму, сприяє напруженню м'язів, активізації всіх органів. Потреба в русі в єдності з потребою нових вражень є провідною в розвитку дітей даного віку. Цей процес відбувається нерівномірно. Кожний його період характеризується вибірковою продуктивністю в напрямках, наприклад: розвитку мовлення, оволодіння уміннями читати, писати тощо [14, 217]. Такі періоди називають сензитивними. Вони визначаються найбільшою продуктивністю розвитку деяких умінь, властивостей і мають тимчасовий перехідний характер. Становлення сфери рухів, моторики відбувається переважно у віці дошкільника. У цей час здійснюється становлення дитячого організму, іде інтенсивний розвиток органів руху; прості та

складні рухи визначаються невимушеністю. Пізніше моторні вміння розвиваються з утрудненням, потребують від індивіда більше вольових зусиль, напруження для удосконалення [14, 220].

Упродовж усього періоду дошкільного дитинства продовжується інтенсивне дозрівання організму дитини, що створює необхідні передумови для більшої самостійності, засвоєння нових форм соціального досвіду. Характерне для раннього віку стрімке збільшення росту й ваги дещо сповільнюється. Важливого значення набуває окостеніння скелета при збереженні хрящової будови окремих його ланок, збільшення ваги м'язів, розвиток загальної мускулатури випереджає формування функцій дрібних м'язів руки. Відбуваються подальші морфологічні зміни в будові головного мозку, зростає його вага, посилюється регулятивний вплив кори великих півкуль на функціонування підкірки, виникають складні умовні рефлексії, у яких провідну роль відіграє слово, тобто інтенсивно формується друга сигнальна система [12, 45].

Удосконалюються основні нервові процеси (рухливість, урівноваженість, стійкість), проте здатність до інтенсивної та довготривалої діяльності ще не висока – малюк швидко втомлюється (фізично та психічно), що передбачає необхідність зміни інтенсивності різних видів діяльності й рухів. Рухова активність дошкільника висока, але порівняно з попереднім віком стає більш цілеспрямованою, такою, що відповідає індивідуальним можливостям дитини, її досвіду, інтересам, особистісним домаганням. У виборі рухів; хлопчики віддають перевагу швидко-силовим вправам (стрибкам, метанню, бігу), дівчатка – вправам, що потребують координації рухів, чіткості виконання (на рівновагу, різним видам стрибання (скакалка, «класики» тощо). У дошкільника встановлюється властива дорослій людині координація рухів різних м'язових груп. Дитина починає розуміти залежність результату від якості виконання структурних елементів руху. Набуває значення аналіз результатів діяльності, порівняння, оцінка. За рахунок розвитку фізичних якостей (сили, гнучкості, спритності, швидкості, окоміру) в рухах з'являється легкість і узгодженість, набутий руховий досвід доцільно застосовують у різних видах діяльності [12, 160].

Протягом дошкільного дитинства здійснюється фактичне становлення особистості, вдосконалюється мовлення дитини, збагачуються навички спілкування, формуються базові якості, зростають фізичні можливості, розширюється життєвий простір. Молодший і старший дошкільний віки багато в чому близькі, схожі, але водночас мають свою специфіку, відмінності, що визначають особливі для кожного періоду освітні завдання й форми організації життєдіяльності [14, 222].

Усвідомлюючи власні можливості, дитина здатна досягти кращих результатів у хореографічній діяльності, виявляти старанність, наполегливість. Саме в цей період розвитку необхідно збагачувати знання дітей про власний організм та здоров'я; формувати потребу систематично

займатися фізкультурою, спортом, загартовуватися; формувати міцні рухові навички й забезпечувати якість їх виконання; розвивати рухові якості (швидкість, спритність, витривалість, гнучкість і силу) та спонукати до їх виявлень; поліпшувати орієнтацію у просторі [10, 46].

Першооснову хореографічного виховання становлять природні задатки й життєво сформовані здібності – розвиток моторної сфери дитини. В основі моторної сфери знаходиться руховий аналізатор, який включає рецептори, що розташовані в кістках, м'язах, суглобах і пов'язані з кінестетичними та статичними відчуттями. Кінестетичні – підтримують м'язовий тонус, координацію рухів; статичні – забезпечують рівновагу, статику тіла. Різний їх розвиток позначається на індивідуальних відмінностях виконання дітьми хореографічних вправ: одні з них виявляють у танцях більшу емоційність, другі – чіткість і точність рисунку у виконанні танцювальних фігур, а інші – вносять елементи суб'єктивного характеру, властиві тільки їм. Танцювальні здібності дитини, передусім, пов'язані з моторною пам'яттю. Моторна пам'ять – пам'ять на рухи. З її допомогою запам'ятовуються як поодинокі, так і комплексні рухи [11, 47].

До провідних властивостей танцювальних здібностей включається мислення як пізнавальний процес та інтелектуальна активність. Головним відкриттям останнього часу стала наявність безпосереднього зв'язку між рухливістю й інтелектом. Оскільки рухи тіла повністю контролюються мозком, то разом із тілесним розвитком розвивається й мозок, особливо та його частина, яку можна назвати «руховим інтелектом». У дитини зоровий і слуховий інтелект швидше розвиваються саме тоді, коли вона має можливість доступу до величезного обсягу інформації – її інтелект зростає пропорційно кількості отриманої інформації, більше того, це веде до фізичного росту мозку [3, 178]. Визначаючи типи інтелекту, вчені виділяють руховий інтелект, який дає можливість свідомо, творчо організувати моторну сферу. Мислення, уява й емпатія є інструментами механізму творчості. Ейнштейн вважав, що уява більш важлива за знання, бо знання обмежені. Уява ж охоплює все на світі. Уява дітей відрізняється від уяви дорослих: її характеризує легкість створення нових зв'язків, образів. Діти ще не обмежені шаблонами, стандартами, люблять фантазувати. Образи їхньої уяви яскраві, оригінальні. Уява дошкільників тісно пов'язана з емоційною сферою [3, 180].

Танцювальна діяльність пов'язана з особливостями емоційної і вольової сфер дитини. Емоційна чутливість, вразливість – характерні властивості художньо обдарованої людини. У дітей, які займаються класичними, народними, сучасними танцями, вона проявляється в реакції на музичні враження, в зацікавленому емоційному ставленні до занять [5, 137]. Емоційний досвід закладається в ранньому віці. Розвиток і осмислення його відбувається протягом усього життя людини. Кожний вік дитини характеризується відповідними емоційними станами й почуттями та потребує уважного їх вивчення й виховання [9, 9].

Вольову сферу складають вольові дії. Вони починаються з усвідомлення мети. Звичайно, для дітей найбільш стимулюючими є близькі цілі. Їм важко стримувати себе від імпульсивних дій, мобілізувати свою волю для досягнення віддалених цілей. З широкого спектра вольових властивостей на заняттях хореографією дуже важливо виховувати цілеспрямованість, настійність, дисциплінованість, витримку, терпіння, самостійність.

Розвиток танцювальної обдарованості – це багатогранний процес, що здійснюється на основі природних задатків і умов навчання й виховання, набуття спеціальних умінь. Кожний етап розвитку характеризується новим змістом, формами, структурами, рівнем, складністю рухових дій, їхніх комплексів, систем, образів руху. Танцювальна діяльність є одним із видів художньо-творчої діяльності. Виразні засоби хореографічного мистецтва – це музично-організована, образно-виразна форма рухів. Художній образ у хореографії створюється на основі високого рівня моторної координації, динаміки рухів, їхньої пластичності, гармонічності, диференційованості, ритмічності тощо. У цьому процесі бере участь оптико-кінетична система, що включає міміку, контакт очей, рухи рук, плечей, ніг, пантоміміку тіла в цілому. Людське тіло є вихідним матеріалом виявлення рухів. Проте організм – тіло та індивід – особистість існують не паралельно, і тим більше не протилежно, а в тісному зв'язку. Для артистів балету постановка тіла, вміння прийняти ту чи іншу позу, поставу голови, міміку обличчя тощо – результат навчання, кропіткої, щоденної роботи, виконання системи тренувальних вправ. Мета всього цього – оволодіння технологією мистецтва. Тільки на основі цієї підготовчої стадії відбувається творення образів хореографічного мистецтва [7, 15].

Заняття танцями приваблюють дітей дошкільного віку можливостями рухатися під музику, від чого дитина одержує насолоду, збудження, проявляє індивідуальність. Музика супроводжує фізичні вправи, зарядку, спортивно-художню гімнастику. Відоме висловлювання Д. Кабалевського про те, що музика стоїть на трьох китах. Це пісня, марш і танок. Марш і танок – це форми хореографічної діяльності. Вони невідривні від музики. Тому відгук, чутливість до звуків музики, її мелодії є одним із компонентів хореографічного виховання.

Найчастіше здатність до танців виявляють діти рухливі, з розвиненою моторною сферою. Це переважно представники сангвінічного та холеричного темпераментів. Проте темперамент – тільки природна основа розвитку здібностей. Високий рівень розвитку танцювальних здібностей є результатом вияву всіх їхніх структурних компонентів – як уроджених, так і набутих. У дітей дошкільного віку активно йде процес оволодіння тілом, рухами, формування їхньої моторної сфери. Виявити спроможність до танцювальної діяльності в цьому віці важко, оскільки здорова дитина весь час знаходиться у русі. На заняттях у танцювальних кружках і хореографічних дитячих колективах успішно розвивається чуття ритму, пластичність, виразність рухів. Діти, у яких розвинені різноманітні м'язові рухи, стають більш

здатними до гармонійного розвитку. Завдяки пошуку варіантів руху танцю, способів його виконання вдосконалюється мислення, пам'ять, уява, воля. У ході відтворення руху через активізацію психомоторних процесів іде побудова образу й відображення його у свідомості дитини [6, 22].

Психомоторика дитини – особистісна цінність, вона є психологічним еквівалентом свідомості. Завдяки розвитку психомоторних здібностей через динаміку танцю відбувається творення краси в гармонії. Ця краса виражається в поведінці дитини, в її способі спілкування.

Аби забезпечити ефективність навчально-виховного процесу, педагог має спиратися на дитячу увагу, яка є основою успішності проведення танцювальних занять. У дітей увага виявляється зовні в м'язовому напруженні, міміці, поставі. Дошкільники здатні на зосередження, концентрацію уваги протягом 15–20 хвилин. У сучасних умовах навчання й виховання все більше уваги приділяється формуванню творчої особистості, яка поєднує креативні здібності з розвитком вольової, емоційної, мотиваційної сфер, з набуттям професійних знань, умінь. Здібність до творчості є в кожній дитині. Щоб це побачити, дітям треба давати можливість творити в будь-якій діяльності. У процесі творчості дитина виявляє свої почуття, думки, росте як особистість. Теоретики естетично-художнього виховання завжди підкреслюють, що в кожній дитині є величезна творча енергія. Вона повинна знайти вихід, виявитися в діяльності. Особливо продуктивна в цьому плані художня діяльність [10, 342].

Музично-танцювальна діяльність має великі можливості для організації творчої роботи з дітьми. Оволодіння ними на заняттях своїм організмом веде до оволодіння своєю поведінкою, вчинками. Творча діяльність дітей яскраво проявляється в ігрових ситуаціях. Найдоступніший для дітей цього віку вид творчості – імпровізація. В імпровізації головну роль відіграють емоційні стани й уява-фантазія. Джерелом створення образів у ігровій діяльності виступають їхні життєві ситуації з власного досвіду. Можна рекомендувати створювати образні скульптурні композиції, зокрема, на колективних заняттях імпровізувати на казкові сюжети, фантазувати в умовах вільного діяння. Види діяльності, якими займається дошкільник, ще не є для нього обов'язковими, він виконує їх за власним бажанням та на пропозицію дорослого [1, 8]. Гра, малювання, конструювання тощо характеризуються емоційною насиченістю, надають дитині простір для творчої уяви, а також можливість вільно виявляти власні життєві враження та ставлення до навколишнього світу. Взаємини дитини з дорослими й іншими дітьми будуються здебільшого на інтимно-особистих контактах – прихильності, симпатії, любові [2, 316].

Різноманітнішими та багатшими стають зміст і форми дитячої діяльності. Сюжетно-рольова гра в дошкільному віці вступає в пору свого розквіту: ускладнюються сюжети, вона набуває творчого характеру, виникають ігри-фантазії, ігри з правилами, режисерські ігри. В іграх-фантазіях дитина втілює образи своєї уяви, вдається до його трансформації

відповідно до динаміки розгортання ігрового задуму, використовує на власний розсуд ігрові модулі, іграшки, різноманітні матеріали (природні, предметні, ігрові). Гра-фантазія може перетворитися на вид спільного розповідання, безпосередньо не прив'язаного до тематичного ігрового середовища. У ній розвивається творчість як провідна характеристика активності старшого дошкільника. Дитина освоює ігри з правилами, важливі для розвитку її уваги, пам'яті, рухових і пізнавальних здібностей, системи знань про довкілля та саму себе. Навчається контролювати свої та чужі дії, діяти в рамках спільних для учасників гри правил, регулювати спільну діяльність, адекватно реагувати на успіх і невдачу, засвоювати уявлення про справедливість, людяність, спостережливість та інші базові особистісні якості [15, 10].

У цей віковий період удосконалюється трудова діяльність. Закладаються передумови майбутньої виробничої праці: складаються уявлення про працю та професії дорослих, формуються окремі трудові вміння й навички, мотиви виконання трудових доручень, розвивається здатність самостійно ставити й утримувати мету діяльності, формуються деякі особистісні якості – працелюбність, наполегливість, цілеспрямованість, старанність тощо [12, 189].

Розвивається рефлексія – здатність аналізувати й осмислювати власні дії, вчинки, мотиви, думки, співвідносити їх з очікуваннями авторитетних для неї інших людей і моральними нормами. Як важливий механізм особистісного зростання рефлексія сприяє становленню адекватної поведінки дошкільника в різних соціальних ситуаціях. У дошкільному віці відбувається зниження порогів чутливості (зорової, слухової та ін.). Зростає гострота зору, спроможність розрізняти відтінки кольорів, розвивається звуковисотний і фонематичний слух, відчуття дотику тощо. Усі ці зміни є наслідком того, що дитина оволодіває новими способами сприймання. Дії сприймання формуються залежно від оволодіння тими видами діяльності, що вимагають виявлення й урахування властивостей предметів та явищ. Розвиток зорового сприймання пов'язаний передусім із продуктивними видами діяльності (малюванням, аплікацією, конструюванням). Фонематичний слух розвивається в процесі мовного спілкування, а звуковисотний слух – на музичних заняттях (за допомогою ігор-вправ) [8, 73].

У цей віковий період ускладнюється провідна діяльність дитини – сюжетно-рольова гра. Удосконалюється процесуальний компонент сюжетно-рольової гри: зростає здатність до самоорганізації, планування ігрових дій, делегування повноважень організатора гри найбільш компетентному учасникові. Формується вміння дотримуватися встановлених ігрових правил, а також придумувати власні, попередньо їх формулювати та дотримуватися гри. Старший дошкільник виявляє інтерес не лише до сюжетно-рольових, а й до ігор-драматизацій, інсценівок,

театралізацій, ігор з елементами праці й художньо-естетичної діяльності, конструктивних, дидактичних, рухливих, інтелектуальних [2, 193].

Закладаються основи навчальної діяльності, що зароджується всередині гри. Дитина починає навчатися, граючи, ставиться до навчання як до своєї ролі з правилами. У старшому дошкільному віці істотно змінюється самосвідомість: розвивається елементарний образ «Я», формується певне самоставлення та система уявлень про себе, формується самооцінка та пов'язаний з нею рівень домагань; збільшується кількість особистісних якостей і видів діяльності, які дитина може оцінити; формується елементарна життєва перспектива; дитина оцінює себе як представника певної статі, орієнтується на внутрішні етичні інтонації як регулятор власної поведінки; виникає оцінка себе в часі й життєвому просторі; вона починає орієнтуватись у своїх обов'язках і правах: з'являється чітка, впевнена, в цілому емоційно позитивна самооцінка, що є важливою умовою формування особистості та життєвої компетентності [13, 82].

**Висновки.** Отже, можна зазначити, що в дошкільному віці створюються передумови для залучення дітей до занять танцями з метою їх всебічного й гармонійного розвитку. До них відносяться: зміни у психічному розвитку (удосконалення рухової пам'яті, узгодження сприймання з практичними діями, розвиток образного мислення та репродуктивної уяви, зростання усвідомленості й довільності рухів); зміни у фізичному розвитку (розвиток кістково-м'язової системи та рухової функції, покращення показників рухових якостей (швидкості, гнучкості, спритності), збільшення темпів морфофункціонального розвитку, зростання фізичної працездатності); зростання інтересу до виконавських видів мистецтва; інтенсивний розвиток музичного сприймання, музично-рухового виконавства та художньо-творчих здібностей.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Березова Г. Хореографічна робота з дошкільнятами / Галина Березова. – К. : Муз. Україна, 1989. – 208 с.
2. Базова програма розвитку дитини дошкільного віку «Я у Світі» / Наук. кер. та заг. ред. О. Л. Кононенко. – 3-тє вид., випр. – К. : Світич, 2009. – 430 с.
3. Божович Б. Личность и ее формирование в детском возрасте / Лидия Ильинична Божович. – М. : Просвещение, 1968. – 464 с.
4. Васильєва О. Розвиток творчої особистості дитини в хореографічній діяльності / Оксана Васильєва, Ірина Поклад // Мистецтво та освіта. – 2002. – № 2 (24). – С. 42–43.
5. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини / Н. О. Ветлугіна. – К. : Музична Україна, 1978. – 255 с.
6. Доман Г. Гармоничное развитие ребенка: как развить умственные и физические способности ребенка / Глен Доман. – М. : Аквариум, 1996. – 441 с.
7. Естетичне виховання учнів початкових класів у процесі хореографічної діяльності [Текст] : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / Ю. В. Гончаренко ; Східноукраїнський національний ун-т ім. Володимира Даля. – Луганськ, 2009. – 20 с.
8. Заброцький М. М. Основи вікової психології : навчальний посібник / М. М. Заброцький. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 112 с.

9. Поніманська Т. І Система дошкільного виховання / Т. І. Поніманська // Основи дошкільної педагогіки. – 1998. – С. 97–145.
10. Поніманська Т. І. Дошкільна педагогіка : посібник [для студентів вищих навчальних закладів] / Т. І. Поніманська. – К. : «Академвидав», 2004. – 456 с.
11. Пуляева Л. Е. Некоторые аспекты методики работы с детьми в хореографическом коллективе : [уч. пособ.] / Л. Е. Пуляева. – Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2001. – 80 с.
12. Степанов О. М. Основы психологии і педагогіки : навч. посіб. / О. М. Степанов, М. М. Фіцула. – К. : Академвидав, 2006. – 520 с.
13. Фіцула М. М. Педагогіка : підруч. [для студ. вищ. навч. закл.] / Михайло Михайлович. – К. : «Академвидав», 2005. – 560 с.
14. Харченко І. Педагогічні аспекти виховання особистості дитини дошкільного віку засобами хореографічного мистецтва / Ірина Харченко // Психолого-педагогічні проблеми сільської школи. – 2011. – № 37. – С. 216–225.
15. Яременко Н. Методика організації ігрової діяльності у години дозвілля / Н. В. Яременко // Позакласний час плюс. – 2008. – № 10. – С. 10–11.

## РЕЗЮМЕ

**Омельяненко З. В.** Психолого-педагогические основы музыкально-танцевальной деятельности детей дошкольного возраста.

*В статье рассматриваются психолого-педагогические вопросы музыкальной и танцевальной деятельности детей дошкольного возраста, решаются вопросы эмоционального, физического и интеллектуального развития личности, формирования ее компетенций средствами хореографического искусства, которому в системе внешкольного образования отводится ведущая роль. Отмечается, что музыкально-танцевальная деятельность влияет на становление и развитие у ребенка интереса к исполнительским видам искусства, музыкально-двигательного исполнительства и художественно-творческих способностей.*

*Итак, можно отметить, что в дошкольном возрасте создаются предпосылки для привлечения детей к занятиям танцами с целью их всестороннего и гармоничного развития. К ним относятся: изменения в психическом развитии (усовершенствование двигательной памяти, согласования восприятия с практическими действиями, развитие образного мышления и репродуктивного воображения, рост осознанности и произвольности движений); изменения в физическом развитии (развитие костно-мышечной системы и двигательной функции, улучшение показателей двигательных качеств (быстроты, гибкости, ловкости), увеличение темпов морфофункционального развития, рост физической работоспособности) рост интереса к исполнительным видам искусства; интенсивное развитие музыкального восприятия, музыкально-двигательного исполнительства и художественно-творческих способностей.*

**Ключевые слова:** музыкальная и танцевальная деятельность, формы танцевальной деятельности, психолого-педагогические проблемы детей дошкольного возраста.

### SUMMARY

**Omelyanenko Z. V.** Psychological-pedagogical foundations of the musical-dance activity of preschool children.

*The article deals with the psychological-pedagogical issues of the musical-dance activity of preschool children, solves the issues of emotional, physical and intellectual development of the personality, formation of its competences through the means of choreographic art, which is given the leading role in the system of out-of-school education. It is noted that musical-dance activity influences the formation and development of the child's interest in performing arts, musical performance and artistic and creative abilities.*

*It is concluded that in the preschool age are created preconditions for involving children into dance classes with the purpose of their comprehensive and harmonious development. They include: changes in mental development (improvement of motor memory, reconciliation of perception with practical actions, development of imaginative thinking and reproductive imagination, increased awareness and arbitrariness of movements); changes in physical development (development of the musculoskeletal system and motor function, improvement of motor qualities (speed, flexibility, agility), increase of morphological-functional development rates, increase in physical capacity); growing interest in performing arts; intensive development of musical perception, musical-motor performance and artistic-creative abilities.*

**Key words:** *musical-dance activity, forms of dance activity, psychological and pedagogical problems of preschool children.*

УДК 793.31:391(477.41/42+477.82)

**О. П. Райденко**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## **КОСТЮМ ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ В РОЗКРИТТІ ОБРАЗІВ ХОРЕОГРАФІЧНОГО ТВОРУ ПОЛІССЯ ТА ВОЛИНИ**

*У статті розглянуті теоретичні основи хореографічного костюма. Костюм автором розглядається як своєрідний соціокод, що передає інформацію з минулого в майбутнє. Також здійснюється вивчення ідейно-естетичного змісту хореографічних образів українського народного танцю, що безпосередньо пов'язане зі знанням народної філософії життя й відповідно з регіональною специфікою костюма. Акцентується увага на своєрідності як народного танцю, так і хореографічного костюму Полісся та Волині.*

**Ключові слова:** *костюм, народний костюм, хореографічний образ, етнофольклорна культура Полісся та Волині, поліський і волинський хореографічний костюми.*

**Постановка проблеми.** Важливим компонентом культури кожної нації є мистецтво, що виражає національну ідентичність і є показником духовних цінностей людської спільноти. В умовах постійних соціокультурних змін, характерних для бурхливого ХХІ століття, збереження власних духовних, національних та естетичних орієнтирів набуває неабиякої актуальності.

Хореографія, мистецтво створення танцю є однією зі складових полімистецького образного світу, має свої неповторні кластери осягнення світу, засновані на конкретній відповідності життєвого й художнього матеріалу, що проявляє розвиток духовно-творчого та національного буття. Українське хореографічне мистецтво ввібрало в себе характерні риси побуту й загальної культури народу, а саме: традиції, обряди, пісенно-музичний матеріал, вбрання й художні засоби вираження. Культура окремого регіону – складова частина загальноукраїнського мистецтва, ґрунт, на якому зростає та формується розмаїття української культури загалом. Кожен локальний регіон має специфічну хореографічну лексику, особливий характер і манеру виконання рухів, притаманний регіону костюм і його музичний фольклор.

Формуванню художнього образу в хореографії великою мірою сприяє, безперечно, його візуальна частина. Особливе місце посідає виготовлення й існування костюма. Адже костюм несе в собі емоційне підкреслення й насичення акторської гри та танцювальної техніки. Костюм можна

розглядати як самоцінне явище, але лише в дії, у взаємодії. Допмагаючи митцям глибше та об'ємніше осмислити та представити роль, у поєднанні з усім хореографічним рішенням (сценічний простір і світло) костюм стає неповторним дивом, залишаючи незабутнє враження як від окремого танцю, так і від усієї постановки. Костюмом належить до тих явищ, які є невід'ємною складовою нашого повсякденного життя. Його історія сягає глибини віків, а функції в культурі мають багато різних сторін і тому, скільки б костюмом не досліджували, завжди залишаються питання, варті уваги науковця.

**Аналіз актуальних досліджень.** Поняття костюма, його структурна будова та функції визначаються в працях вітчизняних і зарубіжних дослідників: Р. Барта, Ж. Бодрійяра, В. В. Давидової, Л. А. Давиденко, Г. Д. Забродіної, М. І. Кілошенко, Н. Б. Кокуашвілі, О. М. Лагоди, О. В. Мариненко, Д. Д. Родіонової, Н. А. Романової, Ж. П. Сартра та І. Шмерліної. Окремі аспекти знаковості народного одягу аналізували радянські й пострадянські історики, етнологи й мистецтвознавці – Б. Рибаків, Л. Артюх і Т. Косміна, К. Матейко, Т. Ніколаєва, М. Білан і Г. Стельмашук.

Вагомий внесок у розвиток волинського хореографічного мистецтва зробили І. Богданець, А. Іванов, Е. Шихман, Р. Маліновський, В. Марущак, В. Мамчур, А. Крикончук, О. Козачук, М. Полятикін, В. Смирнов, М. Савчук та ін. Ці хореографи здійснили низку оригінальних постановок, що ввійшли до культурної спадщини Полісся та Волині. Велику роль у створенні танцювальної культури Полісся та Волині відіграють дослідження українських фольклористів-етнографів В. Верховинця, В. Авраменка, Р. Герасимчука, А. Гуменюка, О. Воропая, В. Давидюка, О. Ошуркевича, польського етнографа О. Кольберга та ін.

Однак, щодо висвітлення значення костюму в розкритті образів хореографічного твору конкретного регіону майже відсутні наукові розробки.

**Метою** статті є на основі вивчення історії костюма визначити його значення в розкритті образів хореографічного твору Полісся та Волині.

**Виклад основного матеріалу.** Аналізуючи праці Б. Куфтіна, Н. Грінкова, Т. Крюкової, Н. Лебедевої, В. Беліцер, М. Шмельової, Ф. Вовка, В. Богданова, Я. Прилипко досліджує кожний предмет народного одягу, його матеріал, форму, принципи крою та пошиття, кольорову гамму. Він простежує тісний зв'язок між традиційним одягом та етнічними, національними, локальними естетичними смаками, що традиційно складаються в конкретний комплекс або костюм певної етнографічної зони.

Загалом визначення поняття «костюм», на перший погляд, досить подібні до визначень поняття «одяг». Відрізняє їх, насамперед, те, що стосовно костюму одразу виокремлюються чіткі функціональні особливості. Приміром, Ф. Пармон визначає костюм як «образно вирішений ансамбль, у центрі якого – людина», що поєднує в собі одяг, зачіску та грим [5, с. 4].

Саме на функціональних особливостях костюму ґрунтується й таке його визначення: «Костюм (від італ. costume – звичай) – це певна система

предметів і елементів одягу, об'єднаних єдиним замислом та призначенням, яка відображає соціальну, національну, регіональну приналежність людини, її стать, вік, професію. Костюм тісно пов'язаний із побутовою традицією, характеризує звичаї певного регіону, конкретного історичного періоду, народу або етносу, а також із соціальним становищем, поведінкою та образом конкретної людини, виражаючи її індивідуальність. Будучи зв'язаним уже з конкретною людиною або соціальною групою, костюм виконує ті самі функції, що й одяг: захисну й утилітарно-практичну. Однак, найважливіша функція костюма – знакова, оскільки костюм є особливим видом комунікації, тобто, повідомляє оточуючим інформацію про людину: її соціальний статус, естетичний смак, культуру» [3, с. 8].

Отже, костюм – це вже не абстрактні покрови людського тіла, а повноцінний знаковий комплекс, що функціонує в культурі. Важливим аспектом функціонування костюму в культурі є зв'язок «костюм – людина», «костюм – середовище». «Костюм поза середовищем, поза значенням, поза образом людини мертвий, це просто безлика оболонка, «ганчірка». Тому сенс функції полягає в єдності ідеї та реальності» [4, с. 22].

Основні функції костюму дослідники визначають так: етнічна, статевікова, соціальна, еротична, естетична, костюм може вказувати на кліматичні особливості регіону, професійну, релігійну, стану або класову приналежність людини [3, с. 8].

Іншими словами, костюм виступає в якості своєрідного соціокоду, що передає інформацію з минулого в майбутнє. На дещо загальнішому рівні виділяють також такі функції костюму, як утилітарна, сигніфікативна й ритуальна [7, с. 103].

Однак, подібні визначення бачимо також стосовно поняття «одяг», приміром, Т. В. Козлова зазначає: «Одяг виконує три основні функції: добропристойності (престижності), захисту (фізіологічного та морального) та прикрашання» [4, с. 26].

Окрім утилітарної – захист тіла від негативних впливів зовнішнього середовища, одяг справдавна виконував важливу магічно-оберегову функцію. Про значення цієї функції свідчить те, що предмети, що використовувалися для виготовлення матеріалу, оздоблювалися заклиналими символами, а процес прядіння та ткання супроводжувався обрядовими діями, пов'язаними з божеством-покровителькою жіночих ремесел (Мокошею, Берегинею, пізніше – Параскевою-П'ятницею).

Комплекс народного одягу, особливо жіночого, був насичений магічною символікою, що виконувала роль «уречевлених замовлянь» і становила складну знакову систему. Б. Рибаків підкреслював важливу характеристику знаковості народного одягу – її цілісність, що відтворювала цілісність макрокосму [6].

Важливим аспектом знаковості народного одягу є символіка кольорів. Етнічна символіка кольорів, що домінували в народному вбранні, мала розвинену, широку сакральну-символічну функціональність.

Переважання в українському народному одязі червоного та білого кольорів відображає особливості оптимістичного світосприйняття: червоний колір наділявся магічно-обереговими властивостями, асоціювався з чимось гарним, радісним, святковим, урочистим, веселим, здоровим тощо; білий колір асоціювався з денним світлом, чистотою та красою. Окрім сакральної, народний одяг несе в собі й національну символіку.

Отже, народний костюм – складна цілісна система взаємозв'язків і взаємовпливів форми, матеріалів, прикрас, яка включає в себе одяг і наряд; феномен матеріально-духовної, художньої культури народу. Він відбиває господарську діяльність, соціальне становище, естетичні погляди, уявлення нації, є виразником національної ідентичності, виступає показником взаємовпливу культур, виконує важливі комунікативні функції (З. Васіна, А. Вялець, Т. Кара-Васильєва, О. Найдєн, Т. Ніколаєва, І. Свйонтек, К. Стамеров, М. Станкевич, Р. Херольд, О. Шевнюк, Г. Щербій).

К. Ю. Василенко, розглядаючи в дисертаційному дослідженні українську хореографічну лексику в її історико-еволюційному, образно-тематичному, структурно-функціональному ракурсі, звертає увагу на те, що: «...вивчення майбутнім хореографом лексики українського танцю не може зводитися до фіксації та порівняльного аналізу формальних ознак лексики залежно від регіональних особливостей, культурно-історичних і соціально-економічних умов життя народу, а вимагає ґрунтовнішого вивчення ідейно-естетичного змісту хореографічних образів народного танцю» [2].

Саме вивчення ідейно-естетичного змісту хореографічних образів українського народного танцю безпосередньо пов'язане зі знанням народної філософії життя. Народні уявлення про нескінченність світу, безперервність і вічність життя та його постійне оновлення, циклічність сонячної енергії, сонце – як джерело життя, земля – як годувальниця всього живого, взаємозв'язок людини (мікрокосмосу) і природи (макрокосмосу) лежить в основі традицій, звичаїв, народної педагогіки, пісенно-музичної та хореографічної творчості [1].

Творче ставлення до зразків фольклору передбачає розроблення та трансформацію основних пластичних формул фольклорного зразка, підсилення засобів виразності за рахунок технічного збагачення рухів, ускладнення малюнка, «концентрації» сценічного часу за рахунок створення кульмінації в короткому часовому відрізку. У цьому ключі Я. Верховинець, як і Ю. Станішевський, накреслив два напрями розвитку народного танцювального мистецтва, які історично склалися на Україні: один тяжів до надмірного ускладнення танцювальних рухів, до максимального наповнення танцю трюковими елементами, доступними лише добре підготовленим професійним танцюристам; інший – полягав у прагненні до безумовного збереження фольклорно-етнографічного оригіналу, до захисту незайманої чистоти народного танцю від усього штучного й наносного, такого, щоб могло цей танець змінити та спотворити. Саме цей танцювальний напрям відстоював і пропагував Василь Миколайович Верховинець, коли доводив,

що на сцену повинні виноситися зразки рухів і танців у тому вигляді, якими їх створив народ, а далі на їх основі й у тому самому ключі стилізувати нові танцювально-сценічні варіанти, створювати нові хореографічні постановки, домислені талантом балетмейстра.

Зазначимо, що довгий час автори фольклорно-етнографічних досліджень минулих десятиріч не звертали достатньо уваги на метафоричність, символічність художньо-поетичних образів, на міфологічний характер творів фольклору, знову ж таки, на глибоку символічність ритуально-обрядових дійств. Це було пов'язано, з одного боку, з переважаючим матеріалістичним світоглядом суспільства в цілому, а, з другого боку, з пануючою думкою про примітивізм уявлень народу. Саме тому більшість збирачів фольклорного матеріалу в основному виділяли жанрову класифікацію й характеристику, регіональні особливості усної народної творчості, народних танців, пісень, народних костюмів тощо.

Народні танці Полісся та Волині народжувались у процесі формування й історичного розвитку регіону. Вони є продуктом соціально-економічних та історичних умов життя народу, свідченням контакту людей з довкіллям. Танці несуть відбиток праці, є виявом життєрадісного характеру, оптимізму, дотепності й веселості, що є показником духовної сили.

Знакова система, втілена в деталях одягу, зокрема, зображеннях на прикрасах, орнаментах вишивки тощо, виконувала роль «уречевлених замовлянь». Кожна окрема деталь оздоблена особливим, продуманим символічним візерунком, насиченим аграрною заклинальною тематикою. У мікрокосмі побутових предметів – прикраси, одяг – відтворювався макрокосм – всесвіт у його нероздільній цілості.

Маючи спільне в змісті, жанрових різновидах, основному лексичному фонді, зумовлене єдиною генетичною основою, волинський танець відзначається виразним характером, своїми жанрово-стилістичними та локальними особливостями. Йому притаманні певні традиційні жанри й форми з їх різновидами, властивими українській танцювальній культурі, зокрема хороводи, побутові та сюжетно-тематичні танці. Однак, хореографічний матеріал Волині дає змогу виявити поряд із загальноукраїнськими рисами місцеві варіанти та специфічну манеру виконання.

Поєднання хореографічних елементів із пісненими призвело до виникнення жанрових різновидів у системі танцювального фольклору Поліського та Волинського краю. Так з'явилися змішані вокально-хореографічні форми, у яких співіснують наспіви й рухливі виразні компоненти. Органічне поєднання танцювальних пісень із пританцівками сприяло виникненню такої структури, як, наприклад, «триндички». Це стислі, красномовні, дотепні, конкретизовані музично-танцювальні репліки, здебільшого сатиричного, ліричного або гумористичного характеру. Оригінальні мініатюри імпровізації не тільки ритмічно повторюють проспіваний куплет, але й переповідають його образною хореографічною формою [8].

Відзначаючись великою різноманітністю орнаментальних мотивів, їхніх композиційних вирішень і колористичним багатством, український костюм Полісся та Волині є цінною культурною спадщиною нашого народу. На території краю існує велика кількість можливостей для культурних взаємозв'язків, тому не випадково в хореографічному костюмі особливо чітко простежуються спільні художньо-стильові риси.

Певні художні аспекти поліського народного одягу мають аналогію в російському та білоруському одязі. Так, жіночий святковий південно-великоруський костюмний комплект, одяг південних областей Білорусі, а також буковинський комплект Заставнівського та Кіцманського районів перегукувалися щодо характеру побудови декору. Вишивка яскравою вагомою плямою покривала рукави, груди та плечі російської рубашки й української сорочки. Широкі орнаментовані вставки акцентували напліччя білоруських сорочок. Російська й білоруська поньова та горбатка ділилися на три рівних частини. Барвистість верху комплексів дещо урівнювала певну вагу низу, закритого настегновим одягом. У південно-великоруському комплекті поньову носили з підтиком для зорового збільшення стегон. З тією ж метою подібним чином носили горбатку жінки передгір'я та рівнинних районів. Подібність цих комплексів виразилась і в наявності тканого поясу, що підкреслював талію, в характері його орнаментациї та колористичному вирішенні.

Сьогодні села Полісся та Волині творять так званий сучасний костюм, який не має нічого спільного з тим стародавнім одягом, що побутував у цих поселеннях. Така тенденція спостерігається в усіх селах. Отже, організовуючи різноманітні фольклорні свята й фестивалі, варто особливу увагу звертати на достовірність і національного одягу, і обрядів, пісень, звичаїв окремого регіону, адже істинну духовну цінність має справжній автентичний фольклор, а не певні відлуння фольклоризму.

Таким чином, аналізуючи особливості поліського та волинського хореографічного костюму, слід звернути увагу на специфіку танцювальної лексики, її структурі властиві своєрідні рухи та ходи, що підсилюється костюмом у розкритті образів хореографічного твору. До них належать різноманітні за манерою та технікою виконання дрібушечки, притупи й підскоки, підбивки та стрибки на місці з просуванням, прості та складні плескачі по корпусу тіла та стегну, всілякі оберти, повороти, кружляння на підскоках із притулом, дрібні переступання з підскоками, хитромудрі за малюнком проходи й перебіжки та численні присядки. У волинських танцях досить виразні всі частини тіла. Ці регіональні танцювальні па збагачують народну хореографічну лексику, що сприяє виникненню нових, оригінальних творів українського народного хореографічного мистецтва.

**Висновки.** Тенденції розвитку танцювального мистецтва сьогодення базуються на осмисленні позитивного досвіду хореографічного мистецтва радянського періоду, адаптованого в нинішніх соціокультурних умовах і розширення його зображально-виражальної палітри сучасними танцюваль-

ними формами та стилями, що дає підстави для його успішного подальшого розвитку. Костюм є універсальним засобом пластичної характеристики художніх образів, відіграючи моделюючу роль у культурі. Він стає пластичною формулою людини, виконуючи подвійну роль – екзистенціальну й онтологічну: як продовження тіла людини й відбиття її внутрішнього світу. Наскрізні костюмні символи переплітаються з мотивами оголення, перевдягання, моди, франтівства тощо. Отже, хореографічний костюм, виконаний за традиціями народного вбрання, є найвагомим засобом створення хореографічного образу. Він підсилює емоційний вплив і розкриває зміст хореографії, допомагає проникнути в скарбницю народного фольклору.

Незважаючи на спільність багатьох елементів танцювального фольклору, хореографічні костюми Полісся й Волині, локальні його різновиди зберігають яскраву своєрідність, утримують у собі архаїчні ознаки й риси, що виникли в процесі етнокультурного взаємообміну із сусідніми етнічними групами або народами. Усе це є свідченням того, що хореографічна культура Полісся й Волині посідає вагоме місце в подальшому розвитку українського танцювального мистецтва.

Досліджуючи особливості етнофольклорної культури Полісся та Волині, необхідно відмітити регіональну специфіку народної вишивки. Кожний район, кожне село краю має свої характерні мотиви вишивки та притаманну лише їй кольорову гаму. Саме тому костюм як вираження образів хореографічного танцю регіону має бути об'єктом подальших наукових розвідок.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Батюк Н. О. Педагогічна доцільність ознайомлення студентів-педагогічна доцільність ознайомлення студентів-хореографів із образно-символічною системою уявлень українського народу / Н. О. Батюк, Н. Ю. Лісовська // Актуальні питання мистецької освіти та виховання. – 2016. – Вип. 1. – С. 97–106.
2. Василенко К. Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознав. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / К. Ю. Василенко. – Київ : КНУКіМ, 1998. – 52 с.
3. Гусейнов Г. М. Композиция костюма / Г. М. Гусейнов. – М. : Acad., 2004. – 431 с.
4. Козлова Т. В. Художественное проектирование костюма / Т. В. Козлова. – М. : Легкая и пищевая промышленность, 1982. – 144 с
5. Пармон Ф. М. Композиция костюма / Ф. М. Пармон. – М. : Легпромбытиздат, 1997. – 318 с.
6. Рыбаков Б. Язычество и Древняя Русь / Б. Рыбаков // Наука и религия. – 1987. – № 2. – С. 39–43.
7. Свод этнографических понятий и терминов [под ред. Бромлея Ю. В., Штробаха Г.]. – Вып. 3. Материальная культура. – М. : Наука, 1989. – 225 с.
8. Степанюк І. В. Хореографічна культура Волині в контексті танцювального мистецтва України / І. В. Степанюк // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. – 2012. – Вип. 18 (1). – С. 78–82.

## РЕЗЮМЕ

**Райденко Е. П.** Костюм и его значение в раскрытии образов хореографического произведения Полесья и Волыни.

*В статье рассмотрены теоретические основы хореографического костюма. Костюм автором рассматривается как своеобразный социокод, передающий информацию из прошлого в будущее. Также осуществляется изучение идейно-эстетического содержания хореографических образов украинского народного танца, которое непосредственно связано со знанием народной философии жизни, а соответственно с региональной спецификой костюма. Акцентируется внимание на своеобразии, как народного танца, так и хореографического костюма Полесья и Волыни.*

*Тенденции развития современного танцевального искусства базируются на осмыслении положительного опыта хореографического искусства советского периода, адаптированного в нынешних социокультурных условиях и расширение его изобразительно-выразительной палитры современными танцевальными формами и стилями, что дает основания для его успешного дальнейшего развития. Костюм является универсальным средством пластической характеристики художественных образов, играя моделирующую роль в культуре. Он становится пластичной формулой человека, выполняя двойную роль – экзистенциальную и онтологическую: как продолжение тела человека и отражение его внутреннего мира. Сквозные костюмные символы переплетаются с мотивами обнажения, переодевания, моды, щегольства и тому подобное. Итак, хореографический костюм, выполненный по традициям народной одежды, является весомым средством создания хореографического образа. Он усиливает эмоциональное воздействие и раскрывает содержание хореографии, помогает проникнуть в кладовую народного фольклора.*

**Ключевые слова:** *костюм, народный костюм, хореографический образ, этнофольклорна культура Полесья и Волыни, полесский и волынский хореографический костюм.*

## SUMMARY

**Raidenko O. P.** Costume and its value in revealing the images of the choreographic work in Polissia and Volyn.

*The article deals with the theoretical foundations of the choreographic costume. The costume is considered by the author as a peculiar socio-code, which transmits information from the past to the future. The study of the ideological and aesthetic content of choreographic images of Ukrainian folk dance is also carried out, which is directly related to the knowledge of the folk*

*philosophy of life. The emphasis is on the peculiarity of both folk dance and choreographic costume of Polissia and Volyn.*

*Trends in the development of contemporary dance art are based on the understanding of the positive experience of the choreographic art of the Soviet period, adapted in the current socio-cultural conditions and the expansion of its figurative-expressive palette with modern dance forms and styles, which provides the basis for its successful further development. The costume is a universal means of plastic characterization of artistic images, playing a modeling role in culture. It becomes a plastic formula of a person, fulfilling a dual role – existential and ontological: as the extension of the human body and the reflection of its inner world. Cross-cut costume symbols are interwoven with motifs of nakedness, dressing up, fashion, perfidy, etc. Consequently, a choreographic costume, executed according to the traditions of a national costume, is the most important means of creating a choreographic image. It enhances emotional influence and reveals the content of choreography, helps to penetrate the treasury of folklore.*

**Key words:** *costume, folk costume, choreographic image, ethno-folk culture of Polissia and Volyn, Polissia and Volyn choreographic costume.*

УДК 378:793.3-051

**В. А. Сизоненко**

Уманський державний педагогічний  
університет імені Павла Тичини

## **ФОРМУВАННЯ ТВОРЧОГО ПОТЕНЦІАЛУ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ ЗАСОБАМИ БАЛЬНОГО ТАНЦЮВАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА**

*У статті висвітлено умови сприятливі для вдосконалення навчально-виховного процесу студента-хореографа, з метою результативного формування його творчого потенціалу засобами сучасного бального танцю, а саме: орієнтація педагогічного процесу на певні освітні принципи, що базуються на взаємодії навчання, виховання й розвитку на всіх етапах підготовки майбутнього вчителя хореографії; впевненість і наполегливість; свобода у творчому педагогічному процесі. Розглянуто вплив естетичного виховання на всебічний гармонійний розвиток майбутнього фахівця з хореографічного мистецтва, застосування ситуацій успіху як методу виховання особистісних якостей студента-хореографа.*

**Ключові слова:** *творчий потенціал, психолого-педагогічні умови, майбутній учитель хореографії, впевненість, наполегливість, естетичний розвиток, свобода, сучасний бальний танець.*

**Постановка проблеми.** Прагнення до танцю закладено в людині самою природою, потрібно тільки проявити це почуття. Внутрішній світ людини створює образ, образ-уявлення, раціональні елементи котрого ззовні спостерігають у вигляді рухів, а емоційні сторони складають основу танцювального мистецтва, як відкритого світові душевного переживання, сумісність музичного твору фізичної краси рухів тіла танцюриста.

Бальні танці є однією з найбільш масових і загальнодоступних форм спілкування дітей та молоді з основами танцювальної хореографії. Бальний танець – один із видів хореографічного мистецтва виступає дієвим засобом музичного-пластичного, художньо-естетичного, спортивно-фізичного, емоційного, одним словом, різностороннього розвитку й виховання особистості. Розглядаючи бальний танець, можна відзначити, що це – завжди парний танець, у якому беруть участь Кавалер і Дама, ця взаємодія двох особистостей із різними характерами, світоглядом хореографічною та музично-ритмічною підготовкою психологією та фізіологією. Пара в бальному танці розглядається як одне ціле – танцюристи знаходяться в безперервному контакті один з одним, особливо яскраво виражений контакт і характер у

європейських танцях. У танцях латиноамериканської програми контакт більш вільний, найчастіше завдяки натягу під час фігур, що виконуються.

Сучасний рівень розвитку сучасного бального танцювального мистецтва потребує якісної підготовки висококваліфікованих педагогів, які досконало володіють навчальним матеріалом, мають достатній рівень навчально-методичної підготовки [8, 4].

Для досягнення такого результату особливої уваги потребує створення певних умов для формування творчого потенціалу майбутнього фахівця з хореографії.

**Аналіз актуальних досліджень.** Питанню підготовки майбутніх учителів, формуванню творчого потенціалу, розвитку їх творчих здібностей присвячено багато психолого-педагогічних наукових досліджень. Розвиток творчих здібностей майбутнього вчителя досліджували О. Євдокімова, Є. Калугіна, Г. Панченко та ін.; формування творчого потенціалу майбутнього педагога в процесі вивчення мистецьких дисциплін – В. Воеводіна, Г. Гладишева, В. Орлова, О. Музики та ін.; творчу особистість, її потенційні здібності й можливості вивчали Б. Ананьєв, В. Андреев, Н. Кузьміна, М. Лазарев, В. Моляко, М. Поташник, Е. Яковлева.

Дослідження вчених доводять, що творчий потенціал сприяє зростанню професіоналізму майбутнього педагога.

**Мета статті** – розглянути процес формування творчого потенціалу майбутнього вчителя танцю засобами сучасного бального танцювального мистецтва. Актуальність теми зумовлена посиленням уваги до питань, пов'язаних із професійним рівнем творчої особистості майбутніх педагогів.

**Виклад основного матеріалу.** Потенціал – сукупність усіх наявних можливостей, засобів у будь-якій галузі, сфері, в широкому сенсі.

Творчий потенціал – це комплексне поняття, він проявляється на соціальному, психологічному, духовному рівнях особистості, що характеризує його динаміку в цілому.

Творчий потенціал як динамічна структура особистості включає комплекс індивідуальних творчих здібностей, зазначає І. М. Кощавець, які виявляються й розвиваються у творчій діяльності, а також комплекс психічних новоутворень особистості протягом життя. Він базується на уявленні й фантазії, асоціативних зв'язках, багатстві інтуїтивних процесів, емоційному розмаїтті та емпатійних почуттях, які здійснюються в процесі творчої діяльності [2, 171].

Майбутній учитель бальних танців повинен оволодіти вмінням поєднувати різні методи навчання, оскільки бальне танцювальне мистецтво це також і спорт. Усім відомо, що бальні танці офіційно визнані одним із видів спорту. Проте, поряд зі спортивним аспектом бальні танці мають і соціальне значення, оскільки їх танцюють задля задоволення й розваги та використовують у сценічному мистецтві: в кіно, театрі, різноманітних концертах та шоу на телебаченні.

Танцювальна підготовка сприятливо впливає на загальний розвиток дитини, являючи собою відмінний засіб морально-етичного й фізичного виховання. Крім того, вона дуже добре розкриває весь творчий потенціал дитини.

Як сукупність творчих здібностей визначає творчий потенціал В. Лихвар, необхідних для творчої діяльності, і підкреслює, що рушійною силою та ядром творчого потенціалу є внутрішні фактори особистості. Саме вони є важливими чинниками саморозвитку людини, самореалізації, самодіяльності, вільних дій і вчинків. Зазначає, що художньо-творчий потенціал є універсальною, цілісною якістю людини, змістовна визначеність якої виявляється в художньо-творчій діяльності шляхом прирощення матеріально-духовних цінностей та саморозвитку і самореалізації особистості, концентруючи для цього фізичні, психологічні й духовні ресурси. Це діяльність у галузі мистецтва, особливістю якого є відображення реальності в художньо-образній формі. Змістова характеристика художньо-творчого потенціалу є невід'ємною частиною цілісного гармонійного розвитку особистості [5, 18].

Педагогічна цінність танцю полягає в тому, що на його матеріалі можна успішно здійснювати цілісний підхід до розвитку підростаючого покоління: впливаючи на почуття дитини, формувати інші сфери її особистості: морально-естетичну; емоційно-вольову інтелектуальну тощо. Таким чином, розвивальна функція хореографічного мистецтва полягає в його спроможності: - забезпечувати гармонію фізичного й духовного розвитку особистості; - сприяти вдосконаленню всіх її сутнісних сил, якостей і здібностей, зростанню її внутрішніх потенціалів, удосконаленню розумових процесів і творчої діяльності; - розвивати пізнавальну та творчу активність людини, її емоційну чутливість, естетичні потреби й смаки; - стимулювати прагнення до самовдосконалення як основи будь-якого розвитку [6, 119].

На думку С. В. Куценка, виховними орієнтирами процесу формування творчого потенціалу студента-хореографа виступає його естетична культура. Естетична культура характеризується здатністю особистості до правильного розуміння прекрасного в мистецтві й дійсності, наявністю потреби в прекрасному, у творчості. Вона формується протягом неперервного художньо-естетичного виховання. Будучи метою естетичного виховання, естетична культура має змогу примножуватись і вдосконалюватись у процесі вивчення студентами-хореографами народно-сценічного танцю. Завдання та зміст естетичного виховання визначаються наявністю естетичних смаків, почуттів, потреб, знань, ідеалів, а також творчих здібностей [4, 287].

Ефективність виховної роботи засобами занять у колективі бального танцю залежить від використання системи спеціальних методів: методи формування свідомості особистості, методи формування суспільної поведінки, методи стимулювання діяльності й поведінки. Актуальним у сучасних умовах є використання нетрадиційних методів виховання:

інформаційно-організаційних, мотиваційно-стимулюючих, пізнавально-пошукових і регулятивно-корекційних.

Сьогодні поширення набула сфера позашкільної хореографічної діяльності: танцювальні гуртки, студії, ансамблі. Здебільшого, самодіяльні танцювальні колективи зорієнтовані на підготовку танцівників для участі в концертній діяльності, формування відповідного репертуару. Основне завдання танцювальних колективів полягає у формуванні естетичної культури школярів.

Бальний танець є важливим засобом виховання, оскільки в усіх своїх формах і проявах реалізовує виховну функцію через: розвиток емоційно-логічного сприйняття навколишньої дійсності; формування естетичних смаків, ідеалів, поглядів, переконань, естетичного ставлення до явищ і предметів навколишньої дійсності; стимулювання пізнавальної активності та самостійності, розвиток творчих здібностей і вмінь. Освоєння латиноамериканської програми виховує здатність самостійного судження на основі естетичних поглядів, європейські танці сприяють розвитку артистичних здібностей – компоненту, що визначає рівень виконавської танцювальної майстерності [7, 8].

Естетичний розвиток є ключовим аспектом під час викладання бальних танців, тому майбутній учитель хореографії має вміти використовувати активні методи навчання: вправи, ігри (музично-пластичні, імітаційно-ігрові, сюжетно-рольові), метод творчої імпровізації, створення танцювальних етюдів, комбінацій. Важливим для розвитку естетичної культури є поєднання фізичних навантажень з творчими проявами особистості.

Бальні танці дуже добре розвивають пластичність, навчають не просто слухати музику, але й відчувати її. Сучасне бальне хореографічне мистецтво сприяє фізичному розвитку дитини – зміцнюють дихальну й серцево-судинну системи організму, тренують і зміцнюють різні групи м'язів. Дитина зможе володіти своїм тілом досконало, використовувати його для того, щоб передати власні почуття й емоції. Крім того, танці благотворно впливають на емоційний стан дитини, а також учать тримати під контролем свої емоції. Варто відзначити, що як і в будь-якому іншому виді спорту, в бальних танцях присутній великий дух суперництва. Тому він активно бере участь у формуванні дитячого характеру, вчить бути працьовитим і цілеспрямованим, наполегливим і впевненим у собі, витривалим і спритним.

В освітньому просторі дедалі більшого значення набуває потенціал особистості, її здібності, обдарування та якості. Нове століття визначають століттям інтелектуальної творчості. На перший план висувається творчий потенціал працівника – його професіоналізм, ерудиція, вміння творити, креативність мислення. Саме він є запорукою успіху навчального закладу.

У даний час рівень розвитку творчої діяльності, створення, поширення та споживання знань є найважливішою характеристикою суспільства. У цьому зв'язку виникає проблема вивчення, розвитку й використання творчого потенціалу особистості, актуалізується

необхідність побудови та реалізації освітнього процесу, що створює передумови для розкриття потенційних здібностей кожного педагога.

Як згадувалося вище, бальний танець – не лише мистецтво, але і спорт, тому для майбутніх учителів танцю важливо навчитися виховувати наполегливість і впевненість у собі, оскільки це сприяє становленню цілеспрямованої та сильної особистості танцівника.

Важливою психолого-педагогічною умовою виховання наполегливості й упевненості є створення на заняттях із бальної хореографії ситуації успіху та надання досягнутому успіхові гласності.

Використання ситуацій успіху сприяє найбільш повному розкриттю та прояву особистості, оскільки дозволяє найближчому оточенню сприймати його з кращого боку. Зокрема, Н. Анікеева довела, що при зміні позиції учня змінюються соціальні очікування оточуючих. У зв'язку з цим підкреслюється важливість надання досягнутому успіху гласності. У цьому випадку успіх, що переживається в одному виді діяльності, спонукає до досягнення успіху в іншому. Дуже важливо, щоб ситуація успіху відповідала можливостям школяра, для якого вона створюється вчителем. Подібні ситуації дозволяють регулювати стосунки учнів опосередковано у сфері «колектив – учень», на відміну від безпосередньої взаємодії у сфері «учитель – учень» [1, 34–35].

Отже, майбутній учитель хореографії повинен оволодіти спеціальними знаннями й уміннями, необхідними йому в професійній діяльності для створення ситуацій успіху.

Відомий дослідник даної проблеми А. Белкін зазначає, що необхідно використовувати на заняттях такі прийоми створення ситуацій успіху, як «даю шанс», «сповідь», «прямуй за нами», «емоційний сплеск», «обмін ролями», «зараження», «еврика», «навмисна помилка», «лінія горизонту». Тому важко говорити про якісь прийоми створення ситуацій успіху, але існують певні закономірності, які можна розробити у своєрідний алгоритм педагогічних дій [2, 41].

Студенти-хореографи вчаться на заняттях із бальних танців використовувати різні прийоми. Наприклад, прийом «даю шанс» – це створення ситуації педагогом, у якій студент може проявити свої здібності, відчути власні можливості, тим самим повірити у свої сили. Інший прийом, «обмін ролями», дає змогу помінятися місцем із викладачем, щоб краще проявити себе як майбутнього педагога з хореографії. «Емоційний всплеск» – педагог дає позитивну оцінку в той момент, коли в учня щось не виходить і він готовий «опустити руки», що підвищує самооцінку вихованця й віру у власні сили. А прийом «навмисна помилка» гарно активізує увагу учнів.

Науковцями встановлено, що в дітей, які одержують заохочення, швидше виробляються навички діяльності. Особливо потрібне заохочення на першій стадії навчання. Неуспіх на початку діяльності діє руйнівно, значно знижуючи загальну здатність до оволодіння діяльністю. Заохочення похвалою покращує і темп роботи, і її якість. Позитивне стимулювання

обов'язково повинне містити в собі такі заохочення учня, як порівняння минулих і теперішніх досягнень учня пропорційно затраченим зусиллям, а не здібностям; орієнтація учня на організацію роботи з метою одержання хороших результатів тощо.

У роботі вчителя великий наслідувальний і захоплюючий ефект мають його міміка, жести, що виражають радість учителя за успіхи учня, його схвалення.

Продумане використання заохочення дозволяє вчителю не лише пробуджувати почуття радості від успіху, впевненість у своїх силах, а й активізувати незадоволення недоліками, бажання їх виправити.

Моделюючи та створюючи для дітей ситуації успіху, стимулюючи їх діяльність, важливо одночасно діяти двосторонньо:

а) психологічно – з урахуванням вікових, індивідуальних особливостей учня й колективу в цілому;

б) педагогічно, коли продумується вибір найбільш вдалого моменту у виховному процесі для її створення й організаційне забезпечення.

Не менш важливою умовою формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами танцювального мистецтва є свобода. Свобода в педагогічному процесі – це співтворчість педагога та студента у вирішенні нових освітніх і виховних завдань. Мистецтво танцю – внутрішня, творча свобода особистості танцівника, яка спрямована на прояв бажаного результату через рух, пози, художній образ, емоції. Тому важливим завданням педагога-хореографа є забезпечення раціонального співвідношення свободи та необхідності в навчально-виховному процесі студента-хореографа. При цьому свобода не отожднюється із вседозволеністю. Вона означає можливість іти власним шляхом, наскільки дозволяють конкретні обставини навчального процесу. Свобода нерозривно пов'язана із відповідальністю особистості за власний вибір. Вона може виражатись у виборі цілей діяльності, засобів досягнення мети [3, 176-177].

На нашу думку, свобода в бальній хореографії важлива, оскільки спортивний аспект часто не дає можливості вийти за межі конкурсних вимог. Тому саме майбутні фахівці з хореографії на сучасному етапі розвитку бальних танців мають навчитися впроваджувати інноваційні педагогічні методи для багатогранного розвитку майбутнього покоління.

**Висновки.** На основі цих суджень можемо зробити висновок, що на шляху становлення висококваліфікованого фахівця з хореографії, кожен майбутній педагог повинен знати, як застосовувати набуті знання на практиці, поєднувати різноманітні педагогічні методи та підходи, створювати сприятливі умови для вивчення сучасного бального танцювального мистецтва.

Рівень професіоналізму майбутнього вчителя хореографії значною мірою залежить від того, наскільки сформований його творчий потенціал. Бальний танець має достатній набір методів і прийомів для майбутнього педагога-хореографа. Сучасне бальне танцювальне мистецтво –

ефективний засіб процесу формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії.

### ЛІТЕРАТУРА

1. Анিকেєва Н. П. Психологический климат в коллективе / Н. П. Анিকেєва. – М. : Просвещение, 1989. – 224 с.

2. Белкин А. С. Ситуация успеха. Как ее создать / Август Соломонович Белкин. – М. : Просвещение, 1991. – 156 с.

3. Кошавець І. М. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами народно-сценічного танцю / І. М. Кошавець // Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. – 2014. – Вип. 38. – С. 171–178.

4. Куценко С. В. Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами народно-сценічного танцю як процес всебічного виховання / Сергій Куценко // Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. – 2014. – Випуск 133. – С. 283–291.

5. Лихвар В. Д. Розвиток художньо-творчого потенціалу молодших школярів у процесі образотворчої діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07 / В. Д. Лихвар. – Херсон, 2003. – 24 с.

6. Мистецтво у розвитку особистості : монографія / за ред., передмова та післямова Н. Г. Ничкало. – Чернівці : Зелена Буковина, 2006. – 225 с.

7. Регаццони Г. Латиноамериканские танцы / Г. Регаццони, А. М. Росси, А. Маджони. – М. : БММ АО, 2001. – 192 с.

8. Теорія і методика сучасного бального танцю : навч.-метод. посіб. / уклад.: В. А. Сизоненко. – Умань : АЛМІ 2017. – 200 с.

### РЕЗЮМЕ

**Сизоненко В. А.** Формирование творческого потенциала будущего учителя хореографии средствами бального танцевального искусства.

*В статье освещены условия, благоприятные для совершенствования учебно-воспитательного процесса студента-хореографа, с целью результативного формирования его творческого потенциала средствами современного бального танца, а именно: ориентация педагогического процесса на определенные образовательные принципы, основанные на взаимодействии обучения, воспитания и развития на всех этапах подготовки будущего учителя хореографии; уверенность и настойчивость; свобода в творческом педагогическом процессе. Рассмотрено влияние эстетического воспитания на всестороннее гармоничное развитие будущего специалиста по хореографическому искусству, применение ситуаций успеха как метода воспитания личностных качеств студента-хореографа.*

**Ключевые слова:** творческий потенциал, психолого-педагогические условия, будущий учитель хореографии, уверенность, настойчивость, эстетическое развитие, свобода, современный бальный танец.

## SUMMARY

**Syzonenko V. A.** Forming creative potential of the future teacher of choreography by means of ballroom dance art.

*The article describes the conditions favourable for the improvement of the educational process of a student-choreographer with the aim of the effective formation of his creative potential by means of modern ballroom dance, namely: orientation of the pedagogical process to certain educational principles based on the interaction of education, upbringing and development at all the stages of preparation of the future choreography teacher; pedagogical methods for effective upbringing of confidence and perseverance; freedom in the creative pedagogical process, in particular when teaching contemporary ballroom choreography.*

*The influence of aesthetic education on the comprehensive harmonious development of a future specialist in choreographic art, the importance of the aesthetic aspect in ballroom dance classes, the importance of applying situations of success during the educational process as a method of upbringing the personal qualities of a student-choreographer are taken into consideration.*

*The modern ballroom dance is defined as one of the types of choreographic art, serving as an effective means of musical and plastic, artistic and aesthetic, sports and physical, emotional, versatile development and education of the personality of the future teacher of choreography.*

*The article states that ballroom dance is an important means of upbringing, since in all its forms and manifestations it implements educational function through: development of emotional and logical perception of the surrounding reality; formation of aesthetic tastes, ideals, views, beliefs, aesthetic attitude to phenomena and objects of the surrounding reality; stimulation of cognitive activity and autonomy, development of creative abilities and skills.*

*Although many psychological and pedagogical studies are devoted to the problem of the preparation of the future teachers, the formation of creative potential, the development of their creative abilities, this issue is insufficient and needs further research.*

**Key words:** *creative potential, psychological and pedagogical conditions, future teacher of choreography, confidence, persistence, aesthetic development, freedom, modern ballroom dance.*

УДК 37.(091)

**О. А. Устименко-Косоріч, Чжан Їн**  
Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

### **ЗМІСТОВІ КОМПОНЕНТИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОГО ВИКОНАВСЬКОГО СТИЛЮ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ТА ХОРЕОГРАФІЇ З КНР У ВНЗ УКРАЇНИ**

*У статті доведена унікальність музично-хореографічної освіти, що розглянута на етнонаціональному виконавському стилі майбутніх учителів музики та хореографії з КНР і його змістових компонентах, які розкривають «автопортрет» виконавської хореографічної школи. Зазначено, що формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії з КНР спрямоване на збереження та відтворення духовної культури й національних особливостей народу з метою трансформації духовно-морального потенціалу та якостей особистості. Процес опанування етнонаціональним виконавським стилем майбутнім фахівцем музично-хореографічної справи невід’ємний від розвитку етноорієнтованої музично-естетичної свідомості, якою стає «рухомовна свідомість», що виникає в контексті етнічної традиції певної країни.*

**Ключові слова:** змістові компоненти, формування етнонаціонального виконавського стилю, майбутні вчителі музики й хореографії з КНР, виконавець, індивідуальний стиль, критерії.

**Постановка проблеми.** Аналіз теоретичних засад етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії з КНР детермінує проведення цілісної наукової розвідки компонентів формування досліджуваного явища в системі української мистецько-педагогічної освіти, визначення критеріїв та оцінки його сформованості. І в цьому сенсі слід своєчасно розставити акценти в обговоренні питання формування й розвитку досліджуваного явища. Ураховуючи специфіку процесу навчання виконавської музичної та хореографічної технік, можемо свідчити про формування творчого ставлення до музично-хореографічної діяльності, оволодінні виконавськими навичками та прийомами, умінні композиційно опанувати хореографічним і музичним мистецтвом. Але говорити про самобутній виконавський стиль майбутніх учителів музики й хореографії під час їх вступу до українських вишів, про втілення оригінальних виконавських знахідок для розкриття художнього змісту хореографічних творів ще

передчасно. Однак формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії є головним завданням педагогів за фахом на всіх рівнях музично-хореографічної освіти, що вирізняє українську мистецьку школу серед інших національних музично-освітніх закладів.

**Аналіз актуальних досліджень.** Засадничими в теорії стилю та музично-педагогічній науці вважаються концепції Б. Яворського та Б. Асаф'єва. Б. Яворський поняття «стиль» пов'язує з феноменом музичного мислення та розглядає з позиції історизму. За Б. Яворським термін «стиль» об'єднує всі прояви духовної культури, що вміщує різні види мистецтва ідеологічного, соціального, етнонаціонального походження [5]. Б. Асаф'єв у зміст поняття «стиль» вміщує комплекс засобів музичної виразності, що реалізуються під впливом художньо-естетичної волі індивіда [1, с. 25]. «Стиль» діалектично уможлиблює певні відхилення від норми, що символізує типове, відповідно до історичного часу, та унікальне, характерне новому періоду[там само].

Теорія виконавського стилю достатньо висвітлена в межах науки про інтерпретацію (інтерпретологію) Г. Коганом, О. Суботою, С. Фейнберга. Дослідники вважають, що стиль характеризується в сукупності технічних і виразних засобів артиста: індивідуальне ставлення до структури художнього матеріалу, особистий підхід до інтерпретації, манера володіння виконавською технікою, інтелектуальний ресурс, психологія виконавця та його світосприйняття. На думку В. Медушевського, зворотній контакт між композиторським і виконавським стилем досягається в межах сприйняття індивіда [5]. Але теорія формування етнонаціонального стилю майбутніх учителів музики й хореографії з КНР залишається за межами науково-дослідних інтересів.

Отже, **метою статті** стає аналіз процесу формування й розвитку етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії з КНР у ВНЗ України.

**Виклад основного матеріалу.** Невід'ємною складовою процесу формування етнонаціонального виконавського стилю, на думку Л. Вахтель, є розвиток майбутніх учителів музики й хореографії на професійному й особистісному рівнях [2, с. 15]. У дослідженні змістових компонентів формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх фахівців урахуємо низку ключових ідей, що узгоджуються з концептуальними положеннями дослідження: урахування теоретичних положень щодо поняття «стиль»; структурно-функціональний аспект етнонаціонального виконавського стилю; педагогічні умови й засоби його ефективного формування, а також критерії та рівні його сформованості. Охарактеризуємо докладніше кожен блок формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії:

*Етнокультурний блок* містить два етапи: перший – усвідомлення студентами етнонаціональної сутності музично-хореографічної діяльності, що реалізовується на двох рівнях: виявлення й вивчення майбутніми

фахівцями особливостей національного характеру та його відображення у виконавській діяльності й розуміння художнього твору як носія етнопонаціональних традицій; другий – усвідомлення особистого виконавського процесу як носія етнопонаціонального стилю.

Відповідно, завданнями, що вирішуються на цьому етапі, стають: впровадження педагогом у навчальну програму народного репертуару, який націлений на розвиток сприйняття іноземних студентів національної мелодики, ритмів, образів; музично-теоретичний і виконавсько-педагогічний аналіз різних виконавських інтерпретацій; проведення порівняльного аналізу педагога та студента інтерпретацій видатних діячів, представників різних національних шкіл із метою виявлення етнопонаціональних виконавських характеристик.

У якості оцінки сформованості етнокультурних знань майбутніх учителів музики й хореографії на першому етапі стають: рівень самостійного аналізу інтерпретації, виявлення етнопонаціональних особливостей художнього твору; постановка й виконання танців у власній інтерпретації з урахуванням етнопонаціонального стилю музики.

Реалізацію другого етапу умовно розподіляємо на три рівні: вивчення особливостей, специфічних діалектичних рис етнопонаціонального виконавського стилю; усвідомлення особистісного етнопонаціонального виконавського компонента; усвідомлення етнокультурного діалогу між композитором і виконавцем у процесі інтерпретації музично-хореографічного репертуару.

Завдання, які вирішуються спільно з педагогом на другому етапі, можемо сформулювати таким чином: розвиток етноорієнтовного слуху та етноорієнтованої естетичної свідомості майбутніх учителів музики й хореографії; здатність до індивідуального вибору студентів засобів виразності та хореографічної техніки, які відповідають етнопонаціональним особливостям художнього твору.

Оцінка сформованості етнокультурності студентів із КНР на цьому рівні заснована на визначенні рівня розвитку етноорієнтовного слуху, опанування варіативними параметрами (темп, агогіка, інтерпретація) у вираженні етнопонаціональних особливостей художнього твору. Ступінь оволодіння етнокультурним блоком визначається на показниках «етнохарактерності» та «індивідуальності» у виборі власних підходів до інтерпретації художніх творів.

Отже, формування етнопонаціонального виконавського стилю засновано на процесі освоєння й усвідомлення етнокультурної сутності виконавської діяльності, співставленні етнокультурних традицій української національної виконавської школи зі світовими досягненнями музичного й хореографічного виконавства. У результаті цього процесу студенти можуть визначити етнокультурні особливості та пріоритети власної національної виконавської школи й усвідомити базові коріння формування етнопонаціонального стилю.

*Технічно-технологічний блок* формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії передбачає два етапи, відповідних інтерпретації художнього твору: вибір інтерпретаторського рішення та створення завершеної інтерпретації.

*Перший етап* формування етнонаціонального виконавського стилю студентів на основі інтерпретаторського рішення вміщує три рівні: вибір твору, інформативне ознайомлення, опанування виконавською технікою; педагогічний показ твору, пошук і вибір відповідного інтерпретаторського рішення; підтвердження сформованості інтерпретаторського рішення на виконавській моделі.

Вибір музичного твору для вивчення – початковий рівень першого етапу формування етнонаціонального стилю, що відбувається відповідно до: вимог навчальних програм і потреб професійного росту певного студента (освоєння певного художнього жанру та видів виконавської техніки).

Перший етап (знайомство з виконавською технікою) українськими викладачами забезпечується таким чином: на основі власного виконавського показу художнього твору педагог пропонує студентові проаналізувати художньо-образний зміст танцю та музики, визначити можливі варіанти рухового вирішення окремих побудов; на основі доступного музичного твору у спільній співпраці викладача та студента визначається «художньо-образний центр» виконуваного танцю, з'ясовуються індивідуальні технічні шляхи для його реалізації на власній виконавській моделі. Подібний конспект роботи над художнім твором стає зразком для подальшої виконавської самостійної діяльності виконавця; педагог пропонує студентові попереднє осмислення художнього твору засобом прослуховування аудіо-запису композиції в декількох варіантах його інтерпретації, що спрямовано на розвиток у вихованця вмінь виявляти характерні особливості кожної виконавської трактовки музики, зберігаючи індивідуальність та власну ініціативу в подальшому пошуку інтерпретаторського рішення хореографічних постанов. М. Тайчевич наголошує, що перше знайомство з художнім твором передбачає емоційний відгук від виконавця, у іншому випадку, композицію не слід вивчати взагалі [6, с. 23].

Наступний рівень першого етапу містить показ твору, а також пошук і вибір найкращого інтерпретаторського рішення. Цей рівень пов'язаний із реалізацією наступних завдань, що віддзеркалює шлях побудови майбутніх учителів музики й хореографії інтерпретаторського плану та підкреслює деякі аспекти взаємодії педагога та студента на цьому етапі: активізація педагогом проєктивного творчого мислення студента, спрямованого на виявлення цілісності в конструкції художнього твору; «розкодування» культурних традицій і стильових особливостей музики та танцю; активізація стимулу студентів до «усвідомлення традицій», до створення оригінального інтерпретаторського рішення. За допомогою проєктивного творчого мислення форма художнього твору розглядається не абстрактно або фрагментарно, а як цілісна художньо-змістовна композиція; розбудова

плану реалізації художнього змісту твору, що припускає, за Л. Вахтель, «суб'єктивне розуміння» [2, с. 13] і вираження образного змісту в індивідуальній виконавській техніці студента. Під час інтерпретації художнього твору можуть взаємодіяти об'єктивні вимоги до музики та їх суб'єктивне бачення виконавцем, що сприяє виявленню образного центру окремих частин цілого художнього твору, а також вибору характерних засобів хореографічної виразності для реалізації художнього змісту танцю.

У період, коли студенти остаточно опанують музично-хореографічною технікою, відповідними темпами, педагог активізує увагу й зацікавленість виконавця до хореографічної діяльності. Викладач пропонує студентові ознайомитися з відповідною літературою, яка висвітлює історію походження композиції, біографію композитора, особливості стилю тощо. Кожен черговий показ виконуваного танцю студентом педагогу супроводжується оцінкою виконавського рішення, пошуком нових засобів виразності для наближення до художнього задуму, що пов'язано з роботою критичного мислення. Виявлення стильових характеристик художнього хореографічного твору невід'ємна від усвідомлення особливостей композиторського музичного стилю, що впливає на вибір характеру, образного змісту хореографічної композиції та технологічних виконавських рішень.

Відомо, що традиція та інновація в мистецтві знаходяться в постійному діалозі, завдяки якому активізується творчий процес і розвиток традицій. Паралельно з процесом інтерпретації художнього твору студентом відбувається засвоєння традицій, їх переробка відповідно до індивідуального стилю та духу часу. У цьому сенсі усвідомлення традицій супроводжується прагненням виконавця до створення оригінального індивідуального інтерпретаторського рішення, вольовими якостями студента, які містять, за Л. Вахтель, технічну, творчу й пізнавальну активність майбутніх учителів музики й хореографії [2, с. 13].

Сформованість етнонаціонального виконавського стилю студентів із КНР на першому етапі констатуємо у зв'язку з проявами: пізнавальної, творчої, технічної активності; індивідуального інтерпретаторського плану, що містить автентичність об'єктивним вимогам композиції та суб'єктивність їх прочитання; самостійного пошуку виконавських рішень, що наближені до авторського задуму; мотивації до усвідомлення традицій і їх переробка відповідно до особистого виконавського ладу й духу часу.

Другий етап формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії припускає створення цілісної переконливої інтерпретації художнього твору, що реалізується на трьох рівнях: знаходження у виконуваному творі «художнього центру»; усвідомлення студентом особливостей застосування індивідуальної виконавської техніки, що відповідає характерові та змістові виконуваного танцю; підготовку та презентація художнього твору на естраді.

Другий етап передбачає вирішення таких завдань: розвиток індивідуальної виконавської техніки студентів у єдності з їх творчою та пізнавальною активністю; активізація самоконтролю під час концертного виступу; встановлення атмосфери співтворчості між викладачем і студентом; розвиток педагогічних знань у майбутніх фахівців засобом впровадження у план індивідуального заняття ігрового проекту «студент у якості викладача».

Визначимо особливості підготовки студентів із КНР, які є показником унікальності української методики формування досліджуваного явища: прискіплива увага педагога до емоційного стану студента; його переконання у власних силах і успіху концертного виступу; постійне проведення акустичних тренувань-репетицій з метою адаптації слухових і рухливих якостей студента до акустичних особливостей приміщення (залу, аудиторії тощо); обговорення та тренування сценічних рухів виконавця, артистизму, опанування прийомами поведінки на сцені у критичних ситуаціях.

Отже, встановлення творчого діалогу й атмосфери співтворчості між викладачем і студентом є важливою умовою у формуванні етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії, який вміщує: прискіпливу увагу викладача до внутрішнього стану студента; урахування викладачем мотивації студента в побудові навчального процесу; сприйняття студентом викладача як джерела досвіду.

У якості критерій та оцінки сформованості етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії на другому етапі виступають: рівень виконання об'єктивних вимог музично-хореографічного формату: стильові особливості, компоненти авторського задуму; рівень індивідуальності, суб'єктивно-творчого начала студентів у реалізації художнього змісту танцю; рівень технічно-технологічної досконалості студента у процесі виконання, що віддзеркалюється у варіативних параметрах інтерпретаторського рішення в архітектурно-звуковій реалізації композиції; рівень артистизму й реалізація сценічного образу в процесі концертного виступу.

*Особистісний блок* формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії містить два етапи: формування «акмеособистості»; творча самореалізація студента. Зазначені компоненти особистісного блоку знаходяться в діалектичній єдності, адже формування «акмеособистості» передбачає віру суб'єкта в розвиток власного творчого потенціалу, який спрямовує процес творчого саморозвитку в стадію самопізнання, що дозволяє індивідові прогнозувати життєву перспективу, як наслідок, – виникає стимул для його духовної та інтелектуальної довершеності.

Перший етап реалізації особистісного блоку формування етнонаціонального виконавського майбутніх фахівців передбачає два рівні: розкрити особистісні якості студента у виконавсько-практичній діяльності; постановка надмети й розкриття особистих вищих потенцій у творчо-практичному процесі.

Ураховуючи два рівні особистісного блоку, завданнями, що реалізуються стають: розкриття особистості через творчо-виконавський процес; розвиток духовних здібностей у процесі комплексного музично-хореографічного виховання; збагачення особистого життєвого досвіду та його використання в індивідуально-виховному проекті реалізації виконавських здібностей.

Критерієм сформованості особистісного блоку етнонаціонального виконавського стилю на першому етапі виступає самостійність і творча ініціатива студентів із КНР у реалізації професійно-творчих завдань.

Оцінку сформованості етнонаціонального виконавського стилю розглядаємо на рівні творчих ініціатив виконавців і артистичних здібностей, сценічної поведінки на естраді.

Реалізація особистісного блоку на другому етапі припускає творчу самореалізацію студентів, що містить три рівня: самостійна регуляція власних індивідуально-творчих особливостей та їх адаптація в індивідуальному виконавському стилі; самоконтроль емоційного напруження у процесі їх естрадно-концертної виконавської діяльності, усвідомлення особистої ролі в навчально-професійному процесі музично-освітнього закладу.

У якості завдань на цьому рівні стають: самореалізація та художньо-естетична актуалізація студента в процесі професійної підготовки; формування стимулів до музично-виконавської діяльності студента; розвиток самостійності майбутніх учителів музики й хореографії в період навчання в мистецько-педагогічному закладі.

Критеріями сформованості особистісного блоку етнонаціонального виконавського стилю на другому етапі виступають: самостійність студентів у процесі навчання у ВНЗ; самореалізація виконавця в процесі професійного виховання.

Оцінка сформованості етнонаціонального виконавського стилю встановлюється за показниками відповідності рівню творчої активності студентів з КНР, самостійності в процесі навчально-професійної діяльності.

**Висновки.** Ураховуючи творчий контекст становлення етнонаціонального виконавського стилю, що сприяє підвищенню духовно-естетичної та пізнавальної активності майбутніх учителів музики й хореографії, підкреслено процес трансформації особистості в межах освітнього періоду, який передбачає формування нових особистісних смислів у свідомості індивіда.

Становлення системи етнонаціональних цінностей активізує процес формування особистісних цінностей і самодосконалості, що детермінує активізацію та ефективність розвитку стилю виконавсько-професійної діяльності майбутніх учителів музики й хореографії. Регулювання процесу взаємодії та взаємозбагачення етнонаціональних і особистих цінностей обумовлено вимогами вектора діяльності, що спрямований, за Л. Дормфаном, «у нескінченність» [3, с. 90]. Цей процес висвітлює міру духовного, естетичного, інтелектуального, чуттєвого розвитку особистості

та припускає не тільки форму пізнання, але й трансформацію соціокультурного та інтраіндивідуального світу індивіда.

Зазначено, що в процесі формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії формується механізм саморозвитку особистості, розкривається її творчий потенціал, визріває усвідомлення власного призначення в майбутній професії.

Отже, формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики й хореографії покладено в українську мистецьку освітньо-виховну систему, що спрямована на збереження та відтворення духовної культури й національних особливостей народу з метою трансформації духовно-морального потенціалу та якостей особистості. Процес опанування етнонаціональним виконавським стилем студентом з КНР невід'ємний від розвитку етноорієнтованої естетичної свідомості, якою стає «рухомовна свідомість», що виникає в контексті етнокультурної традиції та уможливорює людині певного етносу створювати суспільно значущі цінності, демонструвати власну етнонаціональну приналежність на виконавському стилі.

**Перспективи подальших наукових розвиток** вбачаємо в подальшому дослідженні педагогічних принципів розвитку етнонаціонального стилю в майбутніх учителів музики й хореографії з КНР в умовах навчання у вищих педагогічних навчальних закладах України.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Асаф'єв, Б. (1965). *Речевая интонация*. Москва-Ленинград: Музыка.
2. Вахтель, Л. В., Вьюнова, Н. И. (2008). *Этнокультурный стиль музыкально-исполнительской деятельности студента как интегративная категория. Проблемы и перспективы развития художественного профессионального педагогического образования : материалы всероссийской научно-практической конференции, Самара, Ч.1, 12–16.*
3. Дорфман, Л.Я. (1997). *Эмоции в искусстве*. Москва : Смысл.
4. Медушевский, В. (1980). *О содержании понятия «адекватное восприятие». Восприятие музыки, Москва: Музыка, 140-150*
5. Яворский, Б. (1972). *Статьи, воспоминание, переписка*. Москва: Советский композитор.
6. Тајчевић, М. (1988). *Основи теорије музике*. Београд: научна књига.

## РЕЗЮМЕ

**Устименко-Косорич Е. А., Чжан Ин.** Содержательные компоненты формирования этнонационального исполнительского стиля будущих учителей музыки и хореографии из КНР в вузах Украины.

*В статье доказана уникальность музыкально-хореографического образования, которая рассматривается на этнонациональном исполнительском стиле будущих учителей музыки и хореографии из КНР и его содержательных компонентах, раскрывающие «автопортрет» исполнительской хореографической школы. Отмечено, что формирование*

*этнонационального исполнительского стиля будущих учителей музыки и хореографии из КНР направлено на сохранение и воссоздание духовной культуры и национальных особенностей народа с целью трансформации духовно-нравственного потенциала и качеств личности. Процесс освоения этнонациональным исполнительским стилем будущими специалистами музыкально-хореографического искусства неотделим от развития этноориентированного эстетического сознания, которое становится «двигательно-речевым сознанием», возникающее в контексте этнической традиции определенной страны.*

**Ключевые слова:** *содержательные компоненты, формирование этнонационального исполнительского стиля, будущие учителя музыки и хореографии из КНР, исполнитель, индивидуальный стиль, критерии.*

### SUMMARY

**Ustymenko-Kosorich O.A., Zhang Ying.** Substantial components of formation of the ethno-national performing style of the future teachers of music and choreography from the PRC in universities of Ukraine.

*The article proves the uniqueness of the musical-choreographic education, which is considered on the ethno-national performing style of the future teachers of music and choreography from the PRC and its content components, revealing the “self-portrait” of the performing choreography school. It is noted that formation of the ethno-national performing style of the future teachers of music and choreography from the PRC is aimed at preserving spiritual culture and national features of the people with the goal of transforming spiritual and moral potential and personality traits. The process of mastering the ethno-national performing style by the future specialist of musical-choreographic art is inseparable from the development of ethno-oriented musical and aesthetic consciousness, which becomes a “motor-speech consciousness” arising in the context of the ethnic tradition of a certain country.*

*Taking into account the fact that creative context of formation of ethno-national performing style, which contributes to enhancing the spiritual, aesthetic and cognitive activity of the future music and choreography teachers, we focus on the process of the personality transformation within the musical-educational period, which involves the formation of the new personal meanings in the consciousness of the individual.*

*The formation of the system of ethno-national values activates the process of formation of personal values and self-perfection, which determines the activation and effectiveness of the development of the style of performing-professional activity of the future music teachers and choreography.*

*Consequently, the formation of an ethno-national performing style of the future music and choreographer teachers is conducted in the Ukrainian artistic educational system aimed at preserving spiritual culture and national peculiarities of the people in order to transform the spiritual and moral potential and personality traits. The process of mastering the ethno-national performing style of*

*a student from the People's Republic of China is inseparable from the development of ethno-oriented musical and aesthetic consciousness, which becomes the "rolling consciousness" that arises in the context of ethno-cultural tradition and allows a person of a certain ethnic group to create socially significant values, to demonstrate their own ethno-national identity in the performing style.*

**Key words:** *content components, formation of ethno-national performing style, future teachers of music and choreography from China, performer, individual style, criteria.*

## РОЗДІЛ II. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

УДК 37.018.54:7](477.52)(091)

**Л. І. Боровська**  
Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

### КОНОТОПСЬКА ДИТЯЧА ШКОЛА МИСТЕЦТВ: ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ

*У статті досліджено та проаналізовано становлення позашкільної освіти й еволюція змісту мистецької освіти в системі позашкільної освіти на прикладі конотопської Дитячої школи мистецтв. Визначена важлива роль, яку відіграє в місті школа мистецтв. Доведена унікальна особливість дитячої школи мистецтв – процес комплексного залучення учнів до всіх видів мистецтва через синтез мистецтв, як системоутворюючий фактор, що створює креативну рушійну силу процесу навчання. Розкрито поняття «позашкільна освіта», «початкова мистецька освіта», «позашкільний навчальний заклад».*

***Ключові слова:** мистецька освіта, початкова мистецька освіта, позашкільна освіта, позашкільний навчальний заклад, дитяча школа мистецтв.*

*«Потреба насолоди мистецтвом і служіння мистецтву лежить в кожній людській особистості - ця потреба має права та повинна бути задоволена»  
Л. Н. Толстой*

**Постановка проблеми.** Важлива роль у сучасних державотворчих процесах належить мистецькій освіті як специфічній освітній галузі. Саме через неї реалізуються актуальні завдання збереження духовної спадщини народу, формується естетична культура особистості. Задля підтримки й підвищення рівня майстерності українських митців на міжнародній арені вітчизняна система освіти має трансформуватися відповідно до сучасних умов і викликів. За перспективним планом роботи на 2017-2020 роки культурно-мистецька освіта є одним із пріоритетних напрямів роботи

Кабінету Міністрів України. З огляду на проект Закону України «Про освіту» Міністерством культури України було розроблено норми щодо мистецької освіти та ініційовано їх включення до проекту Закону України «Про освіту». Такі норми вже прийняті в першому читанні й визначають мистецьку освіту як «спеціалізований вид освіти, який має особливі умови реалізації, встановлює пов'язаність між собою її ланок, взаємозалежність рівнів і наступність її здобуття в процесі підготовки професійних митців» (на офіційному сайті Верховної Ради України: [www.rada.gov.ua](http://www.rada.gov.ua)). В освітньому законодавстві буде закріплена єдність галузевої системи освіти, основною ланкою якої є початкова мистецька освіта. За статистичними даними Міністерства культури України, станом на початок 2016-2017 навчального року в мережі мистецьких навчальних закладів лише дитячих закладів початкової освіти налічується 1292 одиниці. Загальна кількість учнів – 304701 [12].

На сьогоднішній день мистецька освіта в Україні складається з трьох рівнів: початкові спеціалізовані мистецькі навчальні заклади або школи естетичного виховання – позашкільна освіта, середні спеціалізовані мистецькі школи або школи-інтернати – загальна середня освіта та професійна підготовка, вищі навчальні заклади. Ця багатоступенева система підготовки мистецьких кадрів по всій території України створює умови для послідовного формування особистості професійного митця.

У складній структурі мистецької освіти особливе місце займає початкова мистецька освіта. Школи естетичного виховання не лише дають початкову професійну підготовку майбутнім митцям, але й виховують грамотного слухача (глядача), здатного сприймати й адекватно оцінювати продукцію академічної культури. Головним завданням таких закладів початкової мистецької освіти є духовний, інтелектуальний і фізичний розвиток особистості, реалізація здібностей і талантів кожної дитини, задоволенні потреб у творчій самореалізації, формування духовності й високих моральних цінностей [6]. А це неможливо без всебічного розвитку дитини. Розкрити перед дитиною всі можливі шляхи, розвинути всі грані її таланту, що з успіхом відбувається в закладах початкової мистецької освіти комплексного типу. Але, незважаючи на неоціненний внесок, який роблять школи мистецтв у розвиток суспільства, їх історія зародження, становлення й розвитку мало вивчена.

**Аналіз актуальних досліджень.** Проблема мистецької освіти присвячено низку досліджень, серед яких слід відзначити роботи українських науковців, таких як О. Касьянова, Г. Падалка, С. Соломаха, Г. Філіпчук, В. Давидов, Я. Рева, Л. Пушкар, О. Комаровська, Т. Чурпіта та ін. У їхніх працях розглянуто питання навчання й виховання, становлення, розвитку, функціонування та перспектив вітчизняної мистецької освіти [1, с. 18].

Педагогічні дослідження І. Зязюна, Г. Падалки, О. Рудницької, В. Орлова, О. Олексюк, О. Щолокової присвячені розробці методології мистецько-освітньої проблематики. Також тут зазначається про вагому

роль мистецтва та мистецької освіти в удосконаленні особистості й формуванні її духовного потенціалу. Поняття мистецької освіти сучасні вчені-педагоги розглядають у нерозривному зв'язку із загальною освітою. Водночас, серед низки наук, надбання яких безпосередньо спрямовані на задоволення потреб мистецької освіти чільне місце займає мистецтвознавство. Саме в цій сфері сьогодні продуктивно розглядається мистецько-освітня проблематика. У роботах С. Волкова, І. Ляшенка, О. Майорової, О. Малозьомової, С. Нікуленко, О. Овчарук, Л. Соколюк, Л. Савицької, Р. Шмагала, В. Шульгіної, К. Шамаєвої та інших досліджується історія мистецької освіти, висвітлюються проблеми діяльності різних видів мистецьких навчальних закладів, здійснюється аналіз проблем початкової естетичної освіти.

Однак, попри значну увагу науковців до багатьох аспектів мистецько-освітньої проблематики, у вітчизняному мистецтвознавстві помітно бракує досліджень, присвячених проблемам становлення й розвитку початкової мистецької освіти в Україні. Майже відсутня інформація про появу шкіл мистецтв.

Відтак, **мета** статті полягає у висвітленні історії розвитку Конотопської дитячої школи мистецтв у контексті генези регіональної початкової мистецької освіти.

**Виклад основного матеріалу.** Дитяча школа мистецтв – один із найунікальніших видів освітніх установ. Її особливість визначається стійкою традицією побудови освітнього процесу на підставі навчальних планів і освітніх програм. Музика й танець, образотворче мистецтво та театр - як хочеться обійняти неосяжне, навчитися всьому, відчутти себе в мистецтві цілісно, і це можливо завдяки синтезу мистецтв у навчальних планах школи.

Дитяча школа мистецтв займає особливе місце в складній структурі позашкільних навчальних закладів, і належить до типу Початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) – в українському законодавчому полі є «початковою ланкою спеціальної мистецької освіти». Ці заклади належать до системи позашкільної освіти, засновуються органами виконавчої влади або органами місцевого самоврядування на державній або комунальній формах власності. До цього типу закладів також відносять музичні, художні, хореографічні, театральні, хорові школи тощо [9].

Позашкільний навчальний заклад сьогодні – це «складова системи позашкільної освіти, яка надає знання, формуючи вміння й навички за інтересами, забезпечує потреби особистості у творчій самореалізації та інтелектуальний, духовний і фізичний розвиток, підготовку до активної професійної та громадської діяльності, створює умови для соціального захисту й організації змістовного дозвілля відповідно до здібностей, обдарувань і стану здоров'я вихованців, учнів і слухачів» [2].

Орієнтовний перелік позашкільних закладів освіти досить широкий і гнучкий. Позашкільні заклади освіти організують навчально-виховний

процес у різновікових і різностатевих учнівських об'єднаннях, використовують при цьому різноманітні форми й методи групової, індивідуальної та масової роботи; реалізують зміст позашкільної освіти й виховання впровадженням гнучких програм і навчальних планів відповідно до 3-х рівнів навчання (початкового, базового і вищого), що відрізняє ці типи закладів від інших соціо-культурних і виховних структур. Відповідно до державного замовлення до віднесення до органу управління освіти визначається статус позашкільного закладу: державний, обласний, міський і районний.

Позашкільна освіта й виховання – процес безперервний. Він не має фіксованих термінів завершення й послідовно переходить з однієї стадії в іншу (початковий, основний, вищі рівні навчання) від створених умов, сприятливих для творчої діяльності дітей і підлітків, до забезпечення їх співробітництва у творчому процесі й самостійній творчості, яка й формує потребу особистості в подальшому творчому сприйнятті світу. Особливістю позашкільної освіти є те, що вона спрямована на запити сімей, дітей і молоді, соціуму та суспільства в цілому [8, с. 15].

Заклади початкової естетичної освіти мають майже 100-річну історію свого становлення. Перші такі заклади були відкриті на початку ХХ століття. Важливий внесок у формування теорії та в організацію позашкільної освіти в цей період вніс виходець Чернігівщини – Володимир Іванович Чарнолускій, (1865–1941) один із найвизначніших педагогічних діячів, визнаний лідер суспільно-педагогічного руху початку 1900-х–1917 років. Позашкільну освіту В. Чарнолускій пов'язував із правами й потребами особистості, з її розвитком і вихованням. Кінцеву мету позашкільної освіти В. Чарнолускій позначив як «задоволення нескінченно розвиваються розумових і естетичних потреб особистості» [14, с. 3].

У 1918 році відбувся I Всеросійський з'їзд освіти. Тут було створено департамент позашкільної освіти при генеральному секретарстві освіти Української Народної Республіки. Першим керівником департаменту стала Софія Федорівна Русова – педагог-просвітитель, учений, громадсько-політичний діяч. Департаментом було розроблено Положення про позашкільну освіту. Уже в першій половині ХХ століття остаточно сформувалася система позашкільної освіти, визначилися типи позашкільних навчальних закладів – спеціалізовані та комплексні(багатопрофільні), що працювали у сфері мистецтва, техніки, спорту й туризму. У цей період також були закладені основи теорії соціального виховання, теорії, яка за думкою А. Макаренка, виходила з того, що людина не виховується частинами. Починаючи з другої половини ХХ століття були визначені основні напрями виховної діяльності позашкільних закладів, чітко визначенні завдання, зміст і форми роботи та склалась унікальна система роботи з дітьми, аналогів у світі якої не було. Історія дитячої школи мистецтв комплексного типу, як позашкільного закладу освіти, розпочинається у 1978 році, коли вийшов Наказ Міністерства культури СРСР № 515 «Об утверждени Положения о

детской музыкальной, художественной школе и школе искусств». Відповідно до основ законодавства Союзу РСР і союзних республік про народну освіту, з метою всебічного розвитку здібностей і схильностей дітей до різних видів мистецтва, виховання їх громадської активності в системі Міністерства культури СРСР створюються дитячі музичні, художні школи та школи мистецтв. Цей період, на передодні розпаду СРСР та утворення нової незалежної держави – України, став періодом найвищого розвитку позашкільних навчальних закладів, які були складовою частиною соціуму. Не стало винятковим і місто Конотоп Сумської області. Виходячи з необхідності забезпечення адекватного світовому рівню знань, інтеграції особистості в національну світову культуру, підняття культурного рівня дітей, а також з огляду на суспільну значущість забезпечення потреб дітей і підлітків, постановою міського виконкому було прийнято рішення про відкриття Дитячої школи мистецтв.

Конотопська дитяча школа мистецтв розкрила свої двері для майбутніх митців у жовтні 1992 року завдяки наполегливості й ентузіазму, на той час завідувача міського відділу культури, Данилецької Любові Іванівни. Ця талановита жінка народилася в м. Конотоп 27 лютого 1939 року в сім'ї службовців. Вона була старшою дитиною. Рано залишившись без батька, щоб допомогти родині у скрутні післявоєнні часи, в 16 років пішла працювати на завод «Червоний металіст». Але покликання душі й жага до мистецтва скеровує її життєвий шлях в іншому напрямі. Тоді дуже популярними були самодіяльні колективи. Не виключенням був і завод. Активно беручи участь у творчому житті колективу заводу, вона завойовує любов заводчан і в 1974 році рішенням парткому та профкому заводу назначена директором Дому культури «Червоний металіст» (нині міський Будинок культури «Зоряний»). У 1981 році закінчує Вищу профспілкову школу культури в м. Ленінград, присвоєна кваліфікація «організатор-методист культурно-просвітницької діяльності вищої кваліфікації за спеціалізацією «Режисер масових видовищних заходів». За час праці на заводі була нагороджена: медаллю «За доблесну працю» (1970), «Ветеран праці» (1986), переможець соціалістичного змагання в 1973 та 1978 роках. У 1985 році на сесії Конотопської міської ради була затверджена в посаді «Завідувач міським відділом культури». У 1992 році переведена директором дитячої школи мистецтв міського відділу освіти. За час своєї праці в школі нагороджена знаком «Відмінник освіти» України.

Увесь життєвий шлях Л. Данилецької осяяний щирою любов'ю до України, до людей і палкою жагою до мистецтва. Захопившись ідеєю створення закладу, де під одним дахом перемішалися б усі види мистецтва, ця жінка створила дійсно діамант серед закладів позашкільля. Адже, на відміну від будинків творчості, діти мали змогу через гармонійний синтез мистецтв розвинути всі грані свого таланту. Складність полягала в тому, що на той час в Україні не існувало жодної подібної школи мистецтв. Керуючись наказом Міністерства культури

СРСР № 434 від 22.07.1986 р. «Про затвердження Положення школи загальної музичної, художньої, хореографічної освіти, школи мистецтв» Любов Іванівна знайшла недобудоване приміщення в центрі міста та звернулася до голови виконкому з пропозицією створення в місті дитячої школи мистецтв. Отримавши згоду, приступила до кропіткої праці (адже на той час не було Інтернету) створення положення школи з визначенням її статусу, пошуком майбутніх викладачів мистецьких дисциплін, які допомогли б розробити навчальні плани та програми мистецької школи. У пошуках потрібних матеріалів і наукової бази для створення подібного закладу відвідала обидві столиці колишнього СРСР – Київ та Москву, але побачила лише музичні школи з приєднаним хореографічним відділенням. Жодної справжньої, на її думку, школи мистецтв, де в гармонійному синтезі були поєднані всі її складові, що дійсно сприяло всебічному розвитку дитини в естетичному напрямі, вона не знайшла. Підготувавши Положення дитячої школи мистецтв та спільно з талановитими митцями різних мистецьких напрямів розробивши навчальні плани по чотирьом відділенням (театральному, хореографічному, музичному, декоративно-прикладному), затвердила їх на сесії міської ради. На розробку навчальних програм для театру школи був запрошений талановитий актор Сумського театру драми та музичної комедії ім. Щепкіна – І. М. Мицишин. У їх основу лягли базові дисципліни Дніпропетровського театрального училища. Для відділення ДПМ навчальні програми розробила майстер-модельєр Будинку побуту – Третьякова Тетяна Павлівна. Для хореографічного відділення основою стали програми Сумського училища культури, музичного – програми музичних шкіл.

Залишається справа за малим – добудувати приміщення школи. Вона звертається туди, де за стільки років сумлінної праці їй ніколи не відмовлять – до керівництва заводу «Червоний металіст». У 1991 році йде капітальний ремонт двоповерхової будівлі, яка зараз повністю пристосована для закладу естетичного призначення. Дитяча школа мистецтв була розташована в центрі міста. Приміщення мало концертну залу площею 126 м<sup>2</sup>, хореографічний клас, виставковий зал площею 62 м<sup>2</sup>, крім цього 8 навчальних кабінетів різного призначення: 6 кабінетів музичних дисциплін, кабінет живопису, кабінет художнього моделювання одягу, кабінет театральних дисциплін. Кожен із кабінетів отримав спеціалізоване обладнання. Меблі закупує виконком. Коли стає відомо Міністерству культури про створення дитячої школи мистецтв, увесь ліміт музичних інструментів, який планувався для України, в 1992 році віддається школі. А саме: 28 скрипок, 9 віолончелей, 8 баянів, 2 піаніно, 1 рояль.

Період перебудови (1985–1991 рр.) відзначився становленням «соціалізму з людським фактором», що докорінно змінювало все духовне життя країни. Глибокі соціально-економічні зміни розкріпачили свідомість людей, відкрили широкі можливості суспільної ініціативи. Наряду з іншими змінами, створювалися різноманітні види навчальних закладів,

відбувся вихід школи у відкритий соціум. Конотопська дитяча школа мистецтв «народилася» саме тоді, коли відроджувалася незалежність України. Вона ввібрала в себе все те, до чого прагнуло суспільство. Декларувалася пріоритетність особистості по відношенню до суспільних культур. У школі мистецтв гармонійно поєднався принцип гуманізму з орієнтацією на індивідуальність і традиційні вимоги до держстандартів. І незважаючи на суперечливість складників, культура й освіта поєдналися заради спільної мети в ефективно діючому альянсі.

Сучасна епоха має поставити перед освітою принципово нові найважливіші проблеми. Визначальним для сучасного суспільства є формування цілісної особистості з гармонійним поєднанням розумового й фізичного розвитку, моральної чистоти й естетичного ставлення до життя й мистецтва. Правильно здійснюваний естетичний розвиток завжди пов'язаний з удосконаленням багатьох якостей людини: підходу до світу з потребою в удосконаленні, залучення її до споживання та творення цінностей художньої культури суспільства. Саме від цих об'єктивних потреб іде соціальний запит, замовлення вихованню формувати особистість, здатну жити цими художніми цінностями. Уявлення про таку особистість – ідеал як модель потрібних суспільству якостей – виступає метою художньо-естетичного виховання. Конотопська дитяча школа мистецтв – це насправді унікальний заклад початкової мистецької освіти, який створює всі умови для багатопрофільного навчання дітей і підлітків та реалізації ними власної освітньої траєкторії, задоволення їх різнобічних потреб у сфері художньо-естетичного виховання. Навчання за особистісно-орієнтованою системою передбачає вивчення особистості учня, його нахилів і здібностей, і, як наслідок цього, формування комплексу педагогічних дій, що можуть забезпечити всебічний розвиток учня [11].

Відкриття цієї школи планувалося як відкриття закладу, де в гармонії будуть творчо співіснувати різні види мистецтв. Навчальні плани складені за схемою: базові дисципліни, суміжні дисципліни та предмети, які вивчаються на всіх відділеннях без винятку, – це історія мистецтв і предмет за вибором, що дає можливість зробити навчання в школі мистецтв комплексним. Основне теоретичне підґрунтя навчальних предметів школи мистецтв становить академічне мистецтво. Аналіз програм дисциплін засвідчив, що виховання митців відбувається на основі зразків європейської класики, творів композиторів-романтиків, митців ХХ ст., сучасних композиторів, зразків народного мистецтва.

Чотири відділення Конотопської дитячої школи мистецтв як чотири стовпи – міцно тримають на собі незвичайну педагогічну мистецьку лабораторію, де триває пошук нових методів розвитку здорової, успішної та, головне, щасливої дитини.

*Театральне відділення* – це мозок фантастичних задумів школи мистецтв. Театр сприяє розвитку творчої активності, фантазії, розвиває в дітей здібності відображати своє ставлення до навколишнього середовища.

На театральному відділенні фаховими є: основи акторської майстерності, основи сценічного руху, основи сценічної мови, грим; суміжними: ритміка, музична грамота, виготовлення реквізиту, костюмів, ляльок, обряди народностей України, постановка голосу, підготовка вистав.

*Хореографічне відділення* – це найпопулярніше відділення школи, контингент якого складає 50 % від загального контингенту учнів. На хореографічному відділенні базовими є: класичний танець, народний танець, сучасний танець, композиція танцю; суміжними – живопис, музична грамота, акторська майстерність, постановка концертних номерів. Викладачами цього відділення був започаткований міський фестиваль хореографічних колективів загальноосвітніх шкіл міста «Політ фантазії», який і зараз продовжує свою роботу.

*На музичному відділенні* базовими є: фах (інструмент, вокал), сольфеджіо, хор (ансамбль), музична література, суміжними: ритміка, живопис. Для активації творчої діяльності учнів відділення був створений камерний оркестр, до складу якого входили викладачі цього відділення. Творчим здобутком оркестру було проведення багато чисельних концертів камерної музики для мешканців міста в різних формах: це і концерти-лекції, концерти визначних дат видатних композиторів (В. Моцарта, І. С. Баха, Л. Бетховена, П. І. Чайковського), різножанрові концерти. Велику просвітницьку діяльність проводило інструментальне тріо «Елегія». Близько 60 концертів було проведено ними для мешканців міста. Дуже багато тематичних концертів було проведено, також, за участю учнів музичного відділення. Традиційними стали концерти для дітей-сиріт, які проходять напередодні Дня Святого Миколая.

*Відділення декоративно-прикладного мистецтва* – це найцікавіше відділення школи. На відділенні фаховими є: художнє моделювання одягу, живопис, вишивка, в'язання, декоративно-прикладне мистецтво; суміжними: ритміка, постановка фольклорних обрядів, розпис, виготовлення реквізиту, костюмів, ляльок.

З 2002 року й до сьогодні школу мистецтв очолює донька Данилецької Любові Іванівни, Мищишина Євгенія Зіновіївна, яка у своїй діяльності зберегла все те цікаве та значуще, що створено її матір'ю та створила нові обрії для розвитку закладу.

Починаючи з 2006 року при школі працює підготовча група (0 клас), що передбачено Типовими навчальними планами, за якими працює школа. У ній навчаються діти віком 5-6 років. Підготовча група має 6 годин тижневого навантаження, яке складається з предметів комплексного типу, а саме: хореографія (3), театр (1), музика (1), образотворче мистецтво (1). По закінченні підготовчого курсу дитина має право продовжити навчання на будь-якому відділенні школи, крім декоративно-прикладного, де діти приймаються у віці 9–10 років.

Крім того, в школі організовано роботу художніх колективів.

На хореографічному відділенні це: колектив «ЮніФлеш» (керівник Олена Райденко), колектив «Пролісок» (керівник Світлана Гриненко), колектив «Ліберті» (керівник Любов Боровська), колектив «Кристал» (керівник Шевчук Крістіна)

Музичне відділення пишається своїми вокальними колективами такими як: «Унісон» (керівники Наталія Буднік та Марина Кузнецова) та Зразковий колектив «Співаночка» (керівник Ірина Трусенко). Плідно працюють ансамблі скрипалів, гітаристів, народних інструментів, фольклорний ансамбль.

На театральному відділенні – Народний колектив «Лицедії» (керівник Алла Макарова та Олена Ігнатенко), Народний колектив «Смайл» (керівники Тетяна Новикова та Юлія Яценко), театральний колектив «Лицедії – дубль». Ці колективи завжди радують своїми виставами юних мешканців міста.

Усі художні колективи школи результативно беруть участь у Міжнародних, Всеукраїнських та обласних конкурсах.

З 2007 року колектив школи активно займається проектною діяльністю.

Школа мистецтв започаткувала роботу над такими цікавими проектами, як «Дитячий музичний театр» та «Український костюм у дзеркалі часу».

Метою організації роботи дитячого музичного театру є створення цілеспрямованого дружнього колективу, захопленого творчими задачами. Усі відділення школи працюють на створення музично-хореографічних вистав: театральне відділення розробляє сценарії та працює над режисурою вистави, хореографічне відділення ставить хореографічні постановки, музичне відділення доповнює театральне дійство музичним супроводом (інструментальний жанр, вокал), відділення декоративно-прикладного мистецтва працює над виготовленням і оздобленням костюмів, декорацій, реквізиту.

У ході реалізації проекту театральний колектив школи проводить семінари для керівників театральних гуртків, готує друковані збірники з методичними матеріалами, проводить осінні театральні сезони та показує вистави для дітей міста в канікулярні періоди.

У рамках проекту «Дитячий музичний театр» у 2009 році започатковано регіональний конкурс-фестиваль театральної творчості «Мельпомена & К<sup>0</sup>». Фестиваль проводиться раз на два роки в березні місяці.

Кожна дитина має унікальні здібності, таланти, можливості, а школа створює умови, у яких діти можуть розкритися, повірити у свої сили, творчо розвинути власну індивідуальність. На початок 2017–2018 навчального року в дитячій школі мистецтв навчаються більше, ніж 400 учнів віком від 5 до 16 років. Навчання триває 8 років на хореографічному, театральному, музичному відділеннях та 6 років на відділенні декоративно-прикладного мистецтва й у народних класах музичного відділення. Педагогічний колектив

нараховує 26 талановитих і самовідданих викладачів з вищою та середньою спеціальною фаховою освітою [5].

Сьогодні школа працює Типовими навчальними планами початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл естетичного виховання) згідно з наказом Міністерства культури України від 11.08.2015 № 588 та згідно з Положенням про початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад (школу естетичного виховання), затвердженого наказом Міністерства культури і мистецтв України від 06.08.2001 № 523, зареєстрованим в Міністерстві юстиції України 10.09.2001 р. за № 803/5994 (із змінами) [13].

**Висновки.** Мистецька освіта – основа успішної людини, у якій області він би потім не реалізував себе. Тут розвивається здатність до творчості, комунікації, даються основи класичного виховання й володіння різними видами мистецтв. Навчитися грати на музичних інструментах, малювати, танцювати, співати, вільно почувати себе на сцені, розвинути акторський талант – усі ці навички дає школа мистецтв. Діти розвиваються гармонійно в усіх напрямках, стають успішними, впевненими в собі людьми, здатними виразити себе як у мистецтві, так і будь-якій іншій професії тому, що тут вони отримують головне – розвиток творчого початку, основу успіху й затребуваності в сучасному суспільстві. Як показали останні десятиліття, потенційно школа мистецтв найбільш повно серед установ додаткової освіти дітей може надати сприятливі умови для різнобічного соціально-культурного розвитку дитини. Це зумовлено тим, що освітній процес у дитячій школі мистецтв базується на індивідуальних заняттях, а досить гнучка структура школи дозволяє досить швидко перебудуватися відповідно до вимог часу та специфікою додаткової освіти дітей освіти особистісно-орієнтованого, особистісно-детермінованого, спрямованого на розвиток кожної дитини відповідно до її можливостей і потреб. Особливість школи мистецтв – унікальний процес комплексного залучення учнів до всіх видів мистецтва через синтез мистецтв, як системоутворюючий фактор, що створює креативну рушійну силу процесу навчання.

Школа мистецтв відіграє в місті важливу роль у пропаганді музичного, хореографічного, театрального й декоративно-прикладного мистецтва. Цей висновок формується в ході вивчення архівів школи, її періодичних публікацій і щорічних звітів. Талановиті викладачі мистецьких дисциплін, правильно підібраний репертуар, навчальні програми, якісне методичне забезпечення сприяли розвитку мистецької освіти в місті, що у XXI ст. набула масового характеру. Від часу свого народження й дотепер, у стінах школи працюють митці, які закохані у свою роботу й віддають дітям часточку своєї душі та любові, надихаючи їх, закохуючи в мистецтво. І доказом тому – юнаки та дівчата, які продовжили навчання у ВНЗ України – це 20 % від загальної кількості випускників школи, два учні школи мистецтв уже повернулися працювати в рідну школу. Школа – це мозок, а «позашкілля» – це душа.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Ветринська А. В. Українська хореографічна освіта ХХІ століття: сучасний стан та шляхи вдосконалення : матеріали ІІ Міжнародної науково-практичної конференції (Київ, 14–15 квітня 2016 р.) / А. В. Ветринська. – К., 2016. – С. 17–23
2. Вікіпедія. Позашкільний\_навчальний\_заклад [Електронний ресурс]. – Режим доступу :  
[https://uk.wikipedia.org/wiki/Позашкільний\\_навчальний\\_заклад](https://uk.wikipedia.org/wiki/Позашкільний_навчальний_заклад)
3. Волков С. М. Мистецька освіта в культурі України 90-х років ХХ століття / С. М. Волков. – К., 2006. – 208 с.
4. Законодавство України у сфері освіти та професійного навчання (Верховна Рада України. Комітет з питань науки і освіти) / Упор. Б. Г. Чижевський, В. П. Головінов, Є. В. Красняков, М. М. Шевченко. – К. : Парламентське видавництво, 2013. – 376 с.
5. Звіт Дитячої школи мистецтв станом на 01 січня 2018 р.
6. Комплексна програма художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх та позашкільних навчальних закладах / Л. М. Масол, Н. І. Ганусенко, О. А. Комаровська, С. А. Ничкало, О. І. Оніщенко, В. В. Рагозіна // Інформаційний збірник Міністерства освіти і науки України. – К. : Педагогічна преса, 2004. – № 10. – С. 9–32.
7. Мурована И. В. Актуальная проблема хореографического образования в Украине. Художественное образование: проблемы и перспективы развития : материалы международной заочной научно-практической конференции (Екатеринбург, 23–25 декабря 2014 г.) / И. В. Мурована ; отв. ред. И. Ю. Горская, М. Р. Шамтиева ; Урал. гос. пед. ун.-т. – Екатеринбург, 2014. – С. 66–73.
8. Петрова І. Перші позашкільні заклади: виникнення та розвиток / Ірина Петрова // Рідна школа. – 2000. – № 7. – С. 13–15.
9. Про затвердження переліку типів позашкільних навчальних закладів і Положення про позашкільний навчальний заклад [Електронний ресурс] / Постанова Кабінету Міністрів України від 6 травня 2001 р. за № 433. – Режим доступу :  
<http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/433-2001-%D0%BF>.
10. Рудницька О. П. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / О. П. Рудницька [та ін.] ; заг. ред. О. В. Михайличенко, ред. Г. Ю. Ніколаї. – Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2010. – 255 с.
11. Статут Конотопської дитячої школи мистецтв Конотопської міської ради Сумської області (Нова редакція) від 30.09.2009 р.
12. Тетяна Колос. Перспективи розвитку культурно-мистецької освіти в контексті реформування освітнього законодавства. [Електронний ресурс] / Т. Колос. – Режим доступу :  
[http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art\\_id=245097479](http://mincult.kmu.gov.ua/control/publish/article?art_id=245097479).
13. Типові навчальні плани початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів [Електронний ресурс] / Наказ Міністерства культури України від 11 серпня 2015 року за № 588. – Режим доступу :  
[http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art\\_id=244941173&cat\\_id=244934070](http://mincult.kmu.gov.ua/control/uk/publish/article?art_id=244941173&cat_id=244934070)
14. Чарнолускій В. І. Основні питання організації позашкільної освіти в Росії / В. І. Чарнолускій. – С-Пб., 1909. – 96 с.

## РЕЗІЮМЕ

**Боровська Л. І.** Конотопська дитяча школа мистецтв: історія та сучасність.

*В статтє исследованы и проанализированы становление внешкольного образования и эволюция содержания художественного образования в*

*системе внешкольного образования на примере Конотопской детской школы искусств. Определена важная роль, которую играет в городе школа искусств. Доказана уникальная особенность детской школы искусств - процесс комплексного привлечения учеников ко всем видам искусства через синтез искусств, как системообразующий фактор, создает креативную движущую силу процесса обучения. Раскрыто понятие «внешкольное образование», «начальное художественное образование», «внешкольное учебное заведение».*

*Художественное образование – основа успешного человека, в какой области он бы потом не реализовал себя. Здесь развивается способность к творчеству, коммуникации, даются основы классического воспитания и владения различными видами искусств. Научиться играть на музыкальных инструментах, рисовать, танцевать, петь, свободно чувствовать себя на сцене, развить актерский талант – все эти навыки дает школа искусств.*

*Школа искусств играет в городе важную роль в пропаганде музыкального, хореографического, театрального и декоративно-прикладного искусства. Этот вывод формируется в ходе изучения архивов школы, ее периодических публикаций и ежегодных отчетов. Талантливые преподаватели художественных дисциплин, правильно подобранный репертуар, учебные программы, качественное методическое обеспечение способствовали развитию художественного образования в городе, в XXI в. приобрела массовый характер. С момента своего рождения и до сих пор, в стенах школы работают художники, влюбленные в свою работу и отдают детям частичку своей души и любви, вдохновляя их, влюбляя в искусство. И доказательством тому – юноши и девушки, которые продолжили обучение в ВУЗах Украины – это 20% от общего количества выпускников школы, два ученика школы искусств уже вернулись работать в родную школу. Школа это мозг, а «Внешкольное» – это душа.*

**Ключевые слова:** *художественное образование, начальное художественное образование, внешкольное образование, внешкольное учебное заведение, детская школа искусств.*

## SUMMARY

**Borovska L. I.** Konotop children's art school: history and modernity.

*The article examines and analyzes development of extracurricular education and evolution of the content of artistic education in the system of extracurricular education by the example of the Konotop children's school of arts. An important role played by the school of art in the city is determined. The unique feature of the child's art school is proved – the process of integrated involvement of students in all types of art through the synthesis of arts as a system-creating factor that creates the creative driving force of the learning process. The concepts of “extracurricular education”, “primary artistic education”, “out-of-school education institution” are disclosed.*

*It is concluded that artistic education is the basis of a successful person formation. Here the ability to creativity, communication, the basis of classical education and the possession of various arts are developed. School of arts helps to form the following skills: learn to play musical instruments, draw, dance, sing, feel free on stage, and develop an acting talent.*

*School of arts plays an important role in the promotion of music, choreography, theater and decorative arts. This conclusion is formed during the study of school archives, its periodical publications and annual reports. Talented teachers of artistic disciplines, properly selected repertoire, curricula, quality methodological support contributed to the development of artistic education in the city, which in the XXI century has become massive. From the time of its creation till now, artists who work in the walls of the school and are in love with their work and give the children a part of their soul and love, inspire them, make them fall in love with art. And proof of this – young people who continued education in higher educational establishments of Ukraine – they constitute 20 % of the total number of graduates of the school, two students of school of arts have already returned to work in their native school.*

**Key words:** *artistic education, elementary artistic education, extracurricular education, out-of-school education institution, children's art school*

УДК 781.9+780.653.1

**А. В. Корнюхіна**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## **ІННОВАЦІЙНІ ТЕХНОЛОГІЇ В МУЗИЧНІЙ ОСВІТІ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті здійснено дослідження з проблеми використання інноваційних технологій у музичному вихованні в умовах сучасного розвитку освіти. Дана загальна характеристика етапів розвитку музичних комп'ютерних технологій та досліджень і розробки методів синтезу звуку. Розглянута роль комп'ютерних програм у музичному вихованні й розвитку здібностей учнів. Представлені різні підходи й методи навчання, а також провідні інноваційні програми та додатки, використання яких підвищує інтенсивність проведення уроку, а також сприяє розширенню міжпредметних зв'язків під час викладу матеріалу уроку.*

***Ключові слова:** інноваційні технології, педагогічна інновація, музичне виховання, розвиток музичних здібностей.*

**Постановка проблеми.** В умовах сучасного розвитку суспільства перед системою освіти постає низка принципово нових проблем, серед яких слід виділити необхідність підвищення якості освіти та її доступності, створення оптимальних освітніх систем і посилення зв'язку між різними рівнями освіти. Одним із результативних способів вирішення цих проблем є застосування інноваційних технологій.

У «Концепції Національної програми інформатизації» України зазначається, що інформатизація освіти спрямовуватиметься на вдосконалення форм і змісту навчального процесу, впровадження комп'ютерних методів навчання й тестування. Інформатизація наукової діяльності сприятиме підвищенню ефективності наукових досліджень, створенню потужної системи науково-технічної інформації та її використанню на всіх етапах наукової діяльності за умови активізації всіх її форм [1].

На рубежі ХХ і ХХІ століть у музичній творчості й педагогіці з'явився новий напрям, обумовлений швидким розвитком індустрії електронних музичних інструментів: від найпростіших синтезаторів до потужних музичних комп'ютерів. У сучасному електронному музичному інструментарії втілилися століттями накопичені інформаційні технології музики й мистецтва музикування. Музичні комп'ютерні технології відкрили принципово новий етап технічного відтворення музичної продукції: у нотодрукуванні, у жанрах прикладної музики, у засобах

звукозапису, у якісних можливостях звуковідтворювальної апаратури, у концертній діяльності, у звуковому дизайні та трансляції музики.

**Аналіз актуальних досліджень** і публікацій свідчить, що проблема взаємозв'язку музичного мистецтва й сучасних технічних засобів була предметом уваги багатьох зарубіжних (А. Моль, А. Гейн, П. Булез, Ж. Барьер, Я. Ксенакис, та ін.) та вітчизняних (Р. Заріпов, Л. Термен, А. Володін, Н. Харуто, Г. Белов, Т. Зятяміна, О. Пометун, Л. Пироженко, І. Горбунова, К. Фадеева, В. Підласий та ін.) авторів у останні роки й десятиліття.

**Мета статті** полягає в тому, щоби висвітлити проблему використання інноваційних технологій у музичній освіті. Мету статті конкретизовано в таких завданнях: розглянути роль комп'ютерних програм у музичному вихованні й розвитку здібностей учнів, представити різні підходи та методи навчання, а також провідні інноваційні програми й додатки.

**Методи дослідження** – аналіз науково-теоретичної, навчальної, програмно-методичної літератури, педагогічний експеримент.

**Виклад основного матеріалу.** З перших кроків розвитку електроніки розглядалися різні можливості її використання у сфері музики. Учених насамперед цікавили можливості створення нових інструментів, звуків, передача звучання.

Ще з часів Піфагора (а можливо й раніше) математики звернули увагу на формальну сторону організації музики – тимчасову й частотну шкали. При цьому механізми, які відтворюють музику за програмою, з'явилися до механізмів-калькуляторів.

Створюючи найперші електро-обчислювальні машини, інженери змушували їх відтворювати мелодії, але машинна музика не в змозі була порівнюватися з інструментальною, та й сам машинний звук був вкрай далекий від звучання акустичних інструментів.

На даний момент не існує єдиної думки з питання, який з інструментів слід вважати першим електронним музичним інструментом. Багато фахівців схильні вважати таким клавесин, який працював на статичній електриці, Жана Лаборде, побудований ним у Парижі в 1759 році. Інші дослідники визнають першим електронним музичним інструментом так звану «Співаючу дугу», яку винайшов британський фізик Вільям Ду Бойс Дуддел у процесі роботи над проблемою зменшення гучності шуму вуличного освітлення. У своїх дослідах він відкрив можливість зміни тону видаваного звуку.

Цілком чітких обрисів придбала ідея автоматичного написання музики в XVII ст. Німецький учений, теоретик музики А. Кірхер виклав ідею комбінування послідовностей звуків, записаних на чотиригранних лінійках, кожна з яких втілювала деякі правила композиції. Це був перший проект машини для написання музики під назвою «музаритмічний ковчег» [2].

У XVIII ст. з'явився перший «секвенсер» – шарманка. «Мелодії» та «акомпанемент» за допомогою спеціальних шпильок наносилися на валик, який під час обертання відкривав доступ до потрібних труб. «Музикантові

залишалося тільки натиснути на «Play», тобто почати крутити ручку, і записана на валик музика починала звучати. Ось з яких часів з'явилася традиція виступати під фонограму «мінус один!» [5].

У 1807 році Й. Н. Мельцель представив публіці «пангармонікон» – механічний орган на зразок шарманки з циліндричними валиками, який імітував звучання всіх інструментів військового оркестру, діючи за допомогою хутра. Пангармонікон механічно відтворював кілька популярних творів, нанесених винахідником на валики: увертюру з опери «Лодоїска» Л. Керубіні, фрагменти «Військової симфонії» Й. Гайдна та ораторій Г. Ф. Генделя.

Досвід застосування електрики був успадкований дослідниками XIX ст.: американський фізик Ч. Пейдж дослідив явище, назване ним «гальванічною музикою» (1837 р.); «музичний телефон» Ф. Рейса (1861 р.) та дослідження Г. Белла (1876 р.) надали можливість передачі музичних фрагментів з одного міста в інше електричними проводами; повідомлення по радіо в результаті досліджень Фарадея, Максвелла і Герца, а також створення радіоапаратів А. Поповим (1895 р.), Марконі (1897 р.); «співаюча дуга» У. Дадделла (1899 р.).

На початку XX століття були створені всі передумови для розвитку музичної інформатики. Накопичений досвід дав можливість безпосередньо звернутися до музики. Перший повноцінний електромузичний інструмент був створений американцем Т. Кехіллем (1897 р.) та мав назву «телармоніум». З'явилися перші концертні електронні музичні інструменти – «терменвокс» Л. Термена (1920 р.); «траутоніум» Ф. Траутвейна (1928 р.); «варіофон» Е. Шолпо, «емірітон» А. Іванова, А. Римського-Корсакова (1935 р.) та інших. У 1929 році розроблюється перший у світі синтезатор, на якому графічне зображення переводилось у звук. У 50-ті роки інженером Е. Мурзіним був створений синтезатор, названий на честь композитора О. Скрябіна.

Численні експерименти з електронними машинами, здатними отримувати звук, привели до виникнення різних способів написання музики, а звідси й до появи різноманітних стилів і напрямів. Незвичне звучання стало новаторством у музиці. Багато відомих композиторів, наприклад, К. Штокхаузен, О. Мессіан, А. Шнітке, незважаючи на складність роботи з технікою, створювали твори із застосуванням інноваційних електронних інструментів.

Наступним етапом розвитку музичних комп'ютерних технологій стали дослідження й розробки методів синтезу звуку. Дослідники звернулися до аналізу спектрів акустичних інструментів і до алгоритмів синтезу електронних тембрів. Уже в 50-х роках XX ст., використовуючи найперші електронні обчислювальні машини, вчені робили спроби синтезувати музику: складати мелодію або аранжувати її штучними тембрами. Так з'явилася алгоритмічна музика. У 80-х роках була представлена перша вітчизняна звукова карта і MIDI-інтерфейс для

персональної електронно-обчислювальної машини «Агат-7» зі своїм музичним програмним забезпеченням.

Сьогодні для музикантів інформаційні технології відкривають широкі можливості для творчого пошуку. Звук і музика все більше впроваджуються в комп'ютерний простір. Спочатку це були ігри, енциклопедії та презентації, пізніше з'явилися перші спеціалізовані музичні програми – секвенсори й аудіо-рекордер. Тепер можливості, які дає комп'ютерна технологія, і які раніше використовувалися в ділових і виробничих цілях, поширюються й на більш творчі сфери нашого життя [4].

Можна перерахувати лише деякі можливості музичного комп'ютера: запис, редакція і друк партитур, створення та підбір мелодій, оцифрування звуків, шумів, гармонізація та аранжування мелодії, управління звучанням інструментів, імпровізація. Комп'ютерні програми дозволяють визначати діапазон інструменту, швидкість виконавця в пасажах, виконання штрихів і динамічних відтінків, артикуляцію тощо. Крім того, комп'ютер дозволяє розучувати п'єси з «оркестром». Він також може виступати як тренажер з диригування. Комп'ютерні програми дозволяють проводити музично-слуховий аналіз мелодій (тем) творів у курсах з історії музики. Для багатьох музичних дисциплін комп'ютер є цінним джерелом бібліографічних та енциклопедичних даних. Широко поширені проектні завдання з комп'ютерними презентаціями, які дозволяють більш наочно уявити ілюстративний матеріал.

Е. Я. Тулайдан перераховує найбільш значущі методичні цілі, реалізація яких виправдовує впровадження інформаційних технологій у процес навчання:

- індивідуалізація та диференціація процесу навчання за рахунок можливості поетапного просування до мети за лініями різної складності;
- здійснення контролю зі зворотним зв'язком, з діагностикою та оцінкою результатів;
- здійснення самоконтролю й самокорекції;
- забезпечення можливості тренажу;
- наочність у демонстрації динаміки досліджуваних процесів;
- посилення мотивації навчання за рахунок образотворчих засобів програми або за рахунок ігрових ситуацій;
- формування в учнів стратегій засвоєння навчального матеріалу [7].

На даний момент існує величезна кількість навчальних програм, націлених на різні сторони розвитку музичних здібностей. «Багато користувачів ПК навіть не підозрюють про деякі програми, які можуть виявитися їм корисними» [4].

Найбільш популярними з комп'ютерних засобів є програми запису звуку Audio CD (Nero), програми нотного набору й верстки музичного тексту (Finale, Sibelius), програми запису та обробки звуку (Sound Forge), програми підготовки презентаційної графіки (Power Point) [6].

Програми «Finale», «Sibelius» використовуються як нотний редактор. Можна виділити такі методичні аспекти використання цих програм у процесі навчання, як створення партій, партитур, розробка нотного робочого матеріалу до уроку, тестових завдань, створення вокально-репертуарних збірок.

Створення презентацій, рефератів у програмі «Power Point» дозволяє зробити доповідь учнів більш наочною та цікавою. Ця програма входить у програмний пакет Microsoft Office і не належить до групи спеціальних музичних програм, але може бути використана педагогом-музикантом у професійній діяльності. З її допомогою можна створити презентації до уроку, котрі включають як наочний, так і звуковий матеріал. «Power Point» може також використовуватися для різноманітних форм контролю знань (тестування, цифрові диктанти, музичні вікторини).

На думку дослідників Горбунової І. Б. та Панкової А. О. використання сучасних музично-комп'ютерних технологій на уроках музики робить навчання яскравим, цікавим, таким, що запам'ятовується для учнів будь-якого віку, формує емоційно-позитивне ставлення до предмету [3].

Розвиток співочих навичок і елементарного інтонування – важливий етап у формуванні музичних здібностей. Тут можна навести приклад додатків «Потішки» і «Скоромовки на картоні», які в інтерактивній формі допомагають учням впоратися з артикуляційними проблемами. Додаток «Vocalist Lite» містить різноманітні вправи, що розвивають навички співу й розширюють вокальний діапазон. Можна імпортувати необхідні мелодії, співати, а на екрані миттєво виводяться коментарі, якщо була заспівана не та нота.

Використовуючи на уроках програму «Walk Band» або «GarageBand», можна створювати цілий оркестр з різних інструментів, що є прекрасною альтернативою шумових оркестрів. Така форма роботи буде ефективною для розучування нових ритмічних малюнків.

Значну допомогу в проведенні музичних занять дають музичні енциклопедії. Дуже цікава «Енциклопедія музики Кирила і Мефодія», де представлені відомості практично про всі сучасні групи й виконавців, музичні альбоми. Можна простежити історію розвитку тієї чи іншої групи, прослухати запис або переглянути відеокліп. У розділі «Вікторина» будуть запропоновані різні питання й музичні фрагменти для перевірки знань.

На уроках музичного виховання можна також використовувати таку програму, як «Шедеври музики». У ній містяться оглядові лекції з різних напрямів музики, починаючи від епохи бароко й закінчуючи сучасною музикою, представлені біографії композиторів, історія створення відомих творів, коментарі до них, аудіо й відеофрагменти. Також є словник різних термінів і музичних інструментів. Не менш цікава програма «Музичний клас», де є можливість займатися як музикою, так і сольфеджіо.

У музичних іграх «Музичні кубики», «Music Hero», «Music Quest» та ін. діти можуть визначати інструменти, тривалості, ансамблі, ноти та складати музичний диктант із кубиків.

Цікавий синтез ми можемо спостерігати в процесі використання на уроках синтезатора і комп'ютера. У даний час клавішні синтезатори, MIDI-клавіатури та цифрові фортепіано є повноправними супутниками акустичних клавішних інструментів. До безумовних переваг цифрового електронного інструменту – синтезатора відносяться: темброве розмаїття, насиченість і об'ємність звучання, відносна технічна простота виконання мелодій на ньому. Дітям цікаво й послухати твір у виконанні викладача, і самостійно спробувати створити мелодію різними тембрами або просто пограти з вподобаним тембром. Виконання пісень стає захоплюючим, оскільки звукове оформлення стає «сучасним». У позакласних заходах синтезатор можна застосовувати в музичному оформленні вистав, використовуючи різноманітні звукові ефекти, а також у процесі вокально-хорової роботи з учнями.

Під час вивчення теми «Музика народів світу», після прослуховування музичних фрагментів на карті знаходиться дана країна або регіон. За допомогою програми «Музичні інструменти народів світу» учням демонструються інструменти, які використовують народи цієї країни або регіону, розповідається історія їх створення, матеріали з яких вони виготовлені, прослуховується звучання даних інструментів, обговорюється їх національний колорит. Діти мають можливість не тільки отримати відомості про різні музичні інструменти, а й віртуально пограти на них. Так, змінюється роль учня на уроці: з пасивного слухача він стає активним учасником процесу навчання, завдяки чому формується позитивне ставлення до предмету.

Сьогодні ведуться суперечки про актуальність використання комп'ютера в навчанні музиці, оскільки специфіка музичної освіти зумовлює певні межі застосування комп'ютерних технологій. Застосування комп'ютера в музичній освіті є допоміжним засобом, що полегшує засвоєння матеріалу, але не вирішує головного – не вчить розуміти, відчувати музику, чути нотні знаки. На думку дослідників, комп'ютер не в змозі передавати всі функції навчально-виховного процесу, особливо формування мотивації, світогляду, ціннісних відносин, виховання художнього та естетичного смаку.

**Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.** Характерною особливістю сучасної освіти є підвищена увага педагогів до застосування комп'ютерів як засобу навчання. З розвитком інформаційних технологій і використанням технічних засобів у навчанні стало достатнім наявність лише комп'ютера, який взяв на себе функції телевізора, відеомагнітофона, аудіомагнітофона, кінопроектора й діапроектора. При цьому якість передачі, зберігання, відображення інформації значно підвищилася. Тому пріоритетним завданням став переклад всієї інформації в цифрові стандарти.

Тривимірність, анімація, відео, звук, імітація традиційних образотворчих технік, інтерактивність, гіпертекстуальність комп'ютерних програм дозволяє ефективніше розвивати всі види сприйняття й задіяти під час прове-

дення уроку всі види пам'яті: зорову, слухову, моторну, образну, асоціативну. Це значно підвищує інтенсивність проведення уроку, а також сприяє розширенню міжпредметних зв'язків у процесі викладу матеріалу уроку.

Аналізуючи різні підходи до застосування комп'ютерів у галузі музичної освіти, можна виділити такі напрями його застосування:

- 1) прослуховування й аналіз музичних творів;
- 2) створення музики;
- 3) вивчення історії та теорії музичного матеріалу, який одночасно подається у вигляді тексту, аудіозвучання та відеозображення;
- 4) створення власних музичних програм;
- 5) отримання музичної інформації з використанням мережі Internet.

Таким чином, використання комп'ютерних технологій у музичній освіті сприяє підвищенню інтересу до навчання, його ефективності, розвиває учня всебічно, активізує батьків у питаннях музичного виховання й розвитку дітей.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Закон України «Про концепцію національної програми інформатизації» № 406-VII (406-18) від 04.07.2013 [Електронний ресурс] // ВВР. – 2014. – № 20–21. – С. 712. – Режим доступу : <http://zakon3.rada.gov.ua/laws/show/75/98>.
2. Горбунова И. В. «Автоматические композиции» как предшественники применения кибернетики в музыке / И. В. Горбунова // Общество: философия, история, культура. – 2016. – № 9. – С. 5–40.
3. Горбунова И. В. Компьютерное музыкальное творчество: теория и практика / И. В. Горбунова, А. О. Панкова. – Саарбрюкен, 2014. – 205 с.
4. Живякин П. Л. 600 звуковых и музыкальных программ / П. Л. Живякин. – СПб, 2011. – 624 с.
5. Живякин П. Л. Электромзыкальные инструменты. Праобразы и предшественники / П. Л. Живякин // Музыка и электроника. – 2004. – № 1. – С. 16–17.
6. Столярчук Л. І. Використання комп'ютерних технологій на уроках музики [Електронний ресурс] / Л. І. Столярчук. – Режим доступу : <http://intkonf.org/stolyarchuk-li-vikoristannya-kompyuternih-tehnologiy-na-urokah-muziki/>.
7. Тулайдан Е. У. Использование технологии мультимедиа в обучении как педагогическая проблема / Е. У. Тулайдан // Телекоммуникации и информатизация образования. – 2006. – № 3. – С. 12.

## РЕЗЮМЕ

**Корнюхина А. В.** Инновационные технологии в музыкальном образовании: историко-теоретический аспект.

*В статье проведено исследование проблемы использования инновационных технологий в музыкальном образовании. Рассмотрена роль компьютерных программ в музыкальном воспитании и развитии способностей учащихся. Представлены различные подходы и методы обучения, а также ведущие инновационные программы и приложения.*

*Компьютер, мультимедийное оборудование, проектор, экран стали появляться в процессе обучения вследствие развития прогресса в мире и в образовании. На рубеже XX и XXI веков в музыкальном творчестве и педагогике возникло новое направление в результате быстрого развития музыкальных инструментов от простейших синтезаторов до мощных музыкальных компьютеров. Анимация, видео, звук, интерактивность компьютерных программ позволяют более эффективно развивать восприятие и привлекать все типы памяти во время занятия. Это значительно увеличивает интенсивность проведения урока.*

*Вопросам исследования и применения инноваций в музыкальном образовании посвящено много работ ученых, но в практической деятельности учителей наблюдается преобладание традиционных, стандартных методов и подходов к обучению.*

*Интерактивные ресурсы значительно расширяют базу для подготовки к занятию для учителя. Возможность использования компьютера позволяет разрабатывать современные дидактические материалы и эффективно применять их. На данный момент существует огромное количество обучающих музыкальных программ.*

*Все это позволяет реализовать на практике те идеи, которые способствуют эффективному решению образовательных задач, достижению нового качества обучения.*

**Ключевые слова:** *инновационные технологии, педагогическая инновация, музыкальное воспитание, развитие музыкальных способностей.*

## SUMMARY

**Korniukhina A. V.** Innovative technologies in music education: historical and theoretical aspects.

*The article studies the problem of using innovative technologies in music education. The role of computer programs in musical education and development of students' abilities is considered. Different approaches and methods of teaching are presented, as well as leading innovative programs and applications.*

*The computer, the multimedia equipment, a projector, the screen began to appear in the course of training due to the development of progress in the world and in education.*

*At the turn of the 20th and 21st centuries in musical creativity and pedagogics arose a new direction as a result of the rapid development of the musical instruments from the simplest synthesizers to powerful musical computers. The animation, video, sound, interactivity of computer programs allows to develop perception more effectively and to involve all types of memory during the lesson: visual, acoustical, motor, figurative, associative. It considerably increases intensity of carrying out a lesson.*

*There are many works of scientists which are devoted to questions of a research and application of innovations in music education. But in practical*

*activities of teachers the prevalence of the traditional, standard methods and approaches in training is observed.*

*Interactive resources considerably expand base for preparation for occupations for the teacher. The ability to use the computer allows to develop modern didactic materials and to effectively apply them. At the moment there are many training musical programs.*

*All this makes it possible to implement in practice those ideas that contribute to the effective solution of educational problems, the achievement of a new quality of education.*

**Key words:** *innovative technologies, pedagogical innovation, musical education, development of musical abilities.*

УДК 378(476)

**И. И. Рыжикова**

Белорусский государственный педагогический  
университет имени Максима Танка

**РЕАЛИЗАЦИЯ ИДЕИ ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННОСТИ В ПРАКТИКЕ  
ПОДГОТОВКИ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ КАДРОВ В РЕСПУБЛИКЕ  
БЕЛАРУСЬ (ИЗ ОПЫТА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ФАКУЛЬТЕТА  
ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ БГПУ)**

*Статья посвящена проблеме модернизации педагогического образования. На основании анализа современных тенденций развития общества автор обосновывает значимость художественного образования для повышения качества человеческого капитала, формирования нового поколения творческих граждан. Показывает необходимость сохранения всех вариантов художественно-творческой модели подготовки педагогов как условия достижения качества образования.*

**Ключевые слова:** *художественное образование, профессиональная подготовка педагога, устойчивое развитие, творчество, модель подготовки, монохудожественный, полихудожественный, интегративный подход.*

**Постановка проблемы.** Совершенствование профессиональной подготовки педагога в Республике Беларусь – актуальная задача современной теории и практики образования. Качественное образование как новая мировоззренческая парадигма XXI в. для устойчивого развития цивилизации ориентирует национальную систему образования на воспитание нового поколения творческих граждан. В программе социально-экономического развития страны, которая принята в Республике Беларусь до 2020 г., перед национальной системой образования поставлена задача наращивания интеллектуального и творческого потенциала общества.

**Изложение основного материала.** Идея устойчивого развития легла в основу Концепции развития непрерывной системы педагогического образования на 2015–2020 гг., разработчиком которой выступил Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка. Университет проводит большую работу по обновлению облика педагогического образования, как созвучного времени и культуре. Сегодня он имеет статус регионального центра экспертиз в области образования для устойчивого развития.

Изменение представлений о миссии современного учителя, основное предназначение которого учить творчеству, педагогическом образовании как значимом ресурсе устойчивого развития, искусстве как важном источнике содержания образования ставит на повестку дня задачу совершенствования системы художественно-педагогического образования. Необходимость развития художественно-эстетического направления педагогического образования обусловлена психологической природой творческого познания; особенностям жизнедеятельности современного человека в условиях информационного общества; установками ЮНЕСКО.

Согласно рекомендациям ЮНЕСКО обеспечение универсального человеческого права на творчество, доступное для всех образование в области искусств, диктует необходимость модернизации высшего педагогического образования с учетом целей устойчивого развития. Его содержание должно быть пересмотрено на основе ведущей идеи: каждый учитель является носителем национальной культуры; в своей деятельности он развивает принципы – «учить искусству» и «учить посредством искусства» [3, с. 32].

Реализация данных установок на практике предполагает непротиворечивое использование различных вариантов художественно-творческой модели подготовки педагогов на основе монохудожественного, полихудожественного, интегративного подхода к процессу освоения искусства [3, с. 32–33].

В истории белорусского высшего педагогического образования художественно-творческая модель подготовки педагогов берет начало в 20-е гг. XX в. В период с 1918 по 1924 гг. она реализовывалась педагогическими институтами, институтами народного образования и практическими институтами народного образования. Подготовка педагогов любой специальности предполагала освоение этико-эстетического компонента, который включал историю искусств, технику педагогического рисования, театральную педагогику, эстетическое воспитание, музыку и др. [2, с. 35, 39, 42].

На современном этапе в Республике Беларусь, в основном, получили распространение несколько вариантов художественно-творческой модели подготовки педагогов. Модель, базирующаяся на монохудожественном подходе, реализуется, как правило, профильными учреждениями высшего и среднего специального образования в сфере искусства и культуры. Подготовку по творческим педагогическим специальностям, в основе которых лежит идея полихудожественности и интегративности, осуществляют учреждения высшего педагогического образования, классические университеты.

Важную роль в подготовке педагогических кадров для системы общего и дополнительного художественного образования на современном этапе играет факультет эстетического образования Белорусского государственного университета имени Максима Танка. Свое начало подготовка специалистов

по творческим педагогическим специальностям в МГПИ им. А. М. Горького берет в далеком 1948, когда на базе филологического факультета открывается литературно-музыкальное отделение, а затем в 1972 появляется музыкально-педагогический факультет, а еще через несколько десятилетий – факультет народной культуры. История факультета эстетического образования начинается в 2009 г. после объединения этих двух факультетов. За свою более чем полувековую историю он подготовил не одно поколение педагогов, чьим призванием стало формирование духовной культуры подрастающего поколения, развитие творческого потенциала личности средствами искусства, в том числе народного.

С первых дней своего образования факультет удачно сочетает традиции и инновации в подготовке педагогов-музыкантов, хореографов и художников, предлагает актуальные образовательные программы, активно развивает современные специальности, отвечающие новым образовательным ценностям, основным направлениям и особенностям развития общехудожественного образования. Существенные изменения в системе художественного образования Республики Беларусь произошли в 2008 г., а затем в 2012 г. В результате была нарушена непрерывность художественно-эстетического образования, целостность и единство предметов эстетического цикла в общеобразовательной школе, массовость дополнительных форм художественного образования. Как следствие, произошло обеднение программ художественно-педагогического образования. Корректировка отдельных сегментов системы художественного образования, в том числе и художественно-педагогического, была предпринята Министерством образования в 2015 г.

Свою миссию факультет эстетического образования видит в подготовке мобильного и конкурентоспособного специалиста, обладающего высоким уровнем профессиональной компетентности и способного продуктивно осуществлять практическую деятельность в области художественного образования и эстетического воспитания личности, решать задачи формирования нового поколения творческих граждан. Сегодня на первой и второй ступенях, всех формах получения образования обучается около 750 человек. Кафедрами факультета ведется подготовка. В последние годы на факультете увеличилось количество иностранных студентов, расширилась география прибывших на обучение иностранных граждан. На первой ступени, в магистратуре и аспирантуре в 2017/2018 обучаются студенты из России, Литвы, Китая, Туркменистана, Ирака.

С 2015 г. факультет начал работать над реализацией рекомендаций ЮНЕСКО, касающихся обеспечения непрерывного характера художественного образования, сохранения национального колорита в подготовке будущих педагогов. Расширился перечень специальностей, по которым ведется подготовка специалистов. Сегодня на первой ступени факультет осуществляет подготовку по специальностям: «Изобразительное искусство, черчение и народные художественные промыслы»,

«Изобразительное искусство и компьютерная графика». С 2015 г. для дошкольных учреждений образования и начальной школы начата подготовка педагогов-музыкантов по специальности «Музыкальное искусство, ритмика и хореография». В 2016 г. с введением в школах с 5 по 9 класс учебного предмета «Искусство (отечественная и мировая художественная культура)» открыта специальность «Музыкальное искусство и мировая художественная культура». На второй ступени факультет предлагает такие магистерские программы, как «Теория и методика преподавания искусства по направлениям (музыкальное искусство, изобразительное искусство, мировая и отечественная культура).

Все образовательные программы, которые реализует факультет, отличаются своей фундаментальностью и практико-ориентированностью. За время обучения в университете будущие педагоги художественно-эстетического профиля получают серьезную теоретическую и практическую подготовку в области социально-гуманитарных дисциплин, психологии, педагогики, искусствоведения, специальных исполнительских дисциплин. Усиление практико-ориентированного характера подготовки достигается, во-первых, сотрудничеством факультета с учреждениями образования, на базах которых созданы филиалы кафедр: ГУО «Средняя школа № 75 г. Минска», ГУО «Средняя школа № 77 г. Минска», ГУО «Минская государственная гимназия-колледж искусств». Здесь проходят учебные и педагогические практики до 50 % студентов факультета. Во-вторых, за счет интеграции общепрофессиональных и художественно-эстетических дисциплин и широкого использования проектной технологии. Особенностью организации учебного процесса на факультете является непрерывное погружение студентов в проектную деятельность, ее поступательное усложнение к старшим курсам. Большое количество учебных проектов творческого характера студенты выполняют в процессе изучения таких дисциплин, как «Художественно-педагогическое проектирование» или «Музыкально-педагогическое проектирование», а также в ходе педагогических практик, которые носят непрерывный характер.

Комплексный подход к обучению, широкий характер специальной музыкальной или художественной подготовки, возможность специализации в отдельном виде исполнительского искусства, классического или народного, методики его преподавания позволяет выпускникам успешно вести разноплановую творческую учебную, факультативную и кружковую работу в дошкольных учреждениях образования, школе, организовывать культурно-массовые мероприятия.

Особая роль в профессиональном становлении будущих педагогов принадлежит мероприятиям, позволяющим полноценно и разносторонне раскрыть их личностный потенциал. В области научно-исследовательской деятельности – это участие в работе СНИЛ, научно-практических конференциях, семинарах, круглых столах, посвященных актуальным проблемам эстетического образования, олимпиадах, конкурсах научно-

исследовательских работ, выполнение курсового и дипломного проектирования и др. На факультете большое внимание уделяется развитию студенческой науки. Например, в 2016–2017 уч.г. с актуальными проблемами развития художественного образования и эстетического воспитания студенты имели возможность познакомиться в ходе Международного педагогического форума по эстетическому образованию (26–27 октября 2016 г.), а также Международного студенческого форума «Студенческая наука – инновационный потенциал будущего» (18–25 апреля 2017 г.). В рамках Декады студенческой науки в БГПУ 20 апреля 2017 г. на факультете эстетического образования прошла IV Международная студенческая научно-практическая конференция «Эстетическое образование и этнопедагогика: традиции и современность», участие в которой приняло с докладами 70 студентов и школьников. Конференция явилась площадкой апробации результатов научно-исследовательской работы, которую студенты вели в течение года в СНИЛах кафедр факультета: музыкально-педагогического образования «Научно-методическое обеспечение эстетического воспитания младших школьников в процессе занятий музыкой» (научный руководитель Полякова Е. С., доктор педагогических наук); художественно-педагогического образования и теории и методики преподавания искусств «Семантико-семиотические корни народного искусства» (научные руководители: Коврик Оксана Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, и Мазурина Наталья Геннадьевна, кандидат филологических наук, доцент).

В области практической и творческой художественно-эстетической деятельности – это участие в конкурсах и проектах профессионального мастерства, мастер-классах, международных и республиканских конкурсах исполнительского мастерства, художественных выставках изобразительного и декоративно-прикладного искусства, выступления в составе различных творческих коллективов в концертах, фестивалях, праздниках и др. Наиболее яркими образовательными проектами 2016–2017 уч.г, которые были направлены на популяризацию идей ЮНЕСКО о роли искусства в развитии творческого потенциала личности и общества, выявление и поддержку талантливой молодежи, стали: II Фестиваль авангардной моды и стиля «Метамарфозы»; Фестиваль искусств «Малые дельфийские игры», проводившийся в 4-х номинациях: Дирижирование, Сольное пение, Фортепиано, Народные инструменты; хоровые проекты «Спяваем разам» и «Хоровые ассамблеи БГУ», совместный проект со средней школой № 168 г. Минска «Тыдзень беларускай культуры» др.

Большое внимание на факультете уделяется изучению и популяризации ценностей народного искусства. Традиционными стали мастер-классы, которые проводят студенты и преподаватели факультета: «Чароўныя лялькі беларусаў» (ст. преп. Парфенович О. Г.), «Беларускія тканья ўзоры» (преп. Кананович Д. Д.), «Сонечнае мастацтва беларусаў» (ст. преп. Селивончик Л. И.), «Азбука керамікі» (ст. преп.

Приймова М. Ю.), «Ткачество поясов» (преп. Кананович Д. Д.), «Лоскутная техника» (ст. преп. Зятикова С. Е.).

Активную концертную и просветительскую деятельность по формированию музыкальной культуры и развитию национальных традиций Беларуси ведут: дуэт аккордеонистов, дипломантов международных конкурсов, солистов ансамбля «Фестиваль» доцент В. П. Бубен и его ученик, старший преподаватель В. Г. Федорук; Народный ансамбль музыки, танца и песни «Рэй» (рук. ст. преп. В. С. Василеня и Л. Е. Василеня); смешанный хор «Gaudeamus» (рук. преп. Л. Н. Ядловская); Народный ансамбль белорусской музыки и песни «Ярыца» (рук. ст. преп. А. М. Шугаев); Народный ансамбль цимбалистов «Вярба» (рук. ст. преп. О. В. Андриенко); ансамбль скрипачей (рук. преп. Т. В. Жагуло). Многие творческие коллективы и студенты факультета представляют Республику Беларусь на международных фестивалях и конкурсах в Италии, Польше, Франции, Дании, Литве, Латвии, России, Украине и являются лауреатами и дипломантами, обладателями международных грантов.

Студенты-художники совместно с преподавателями активно участвуют в международных и республиканских выставках по изобразительному и декоративно-прикладному искусству. Выполненные ими художественные работы получили достойное признание не только в Республике Беларусь, но и в России, Украине, Польше, Литве, Германии, Австрии, Турции, Бельгии, США и других странах.

Созданная на факультете полихудожственная образовательная среда стимулирует студентов к проявлению таких социально-личностных качеств, необходимых педагогу, как гражданственность, патриотизм, ответственность, милосердие, коммуникабельность, умение работать в команде и др. По инициативе студенческого совета, профсоюзной студенческой и первичной организации БРСМ факультета традиционно проводятся творческие проекты: «Посвящение в студенты», «День студента», «Детская филармония» и др. Постоянными стали благотворительные акции волонтерского отряда «Радуга» в детских домах, многодетных семьях; встречи педагогического отряда «Лири» с ветеранами войны и труда, педагогами-мастерами, деятелями образования и культуры. В процессе обучения на факультете эстетического образования студенты совершенствуют не только свою подготовку, постепенно определяются и кристаллизуются их ценностные приоритеты в будущей профессии. Большую творческую работу студенты ведут в школах, филиалах кафедр, во время Звездных походов по местам боевой и трудовой славы белорусского народа, участвуя в профориентации. Отряд факультета эстетического образования «Зорны ФЭСТ» неоднократно становился победителем конкурса «Лучший Звездный отряд БГПУ» и др.

Опыт деятельности БГПУ показывает, что перспективный путь подготовки будущего педагога к творческой деятельности – это организация образовательного пространства учебного заведения на

основе принципа полихудожественности, с опорой на региональные и историко-культурные традиции. Интегративный подход тесно связан с культурологическим, полихудожественным, поликультурным и личностно-деятельностным подходами и предполагает, что преподавание учебных дисциплин и организация всех видов внеаудиторной активности обучающихся выстраивается на основе общих закономерностей и родства научного и художественного познания, а также полихудожественной природы искусства и детства [1]. Данный подход связан не только с внедрением в практику интерактивных технологий на основе личных ценностей. Объединяя в единое целое при освоении образовательной программы такие векторы, как творческая личность, творческая среда, творческий процесс, творческий продукт, интегративный подход создает предпосылки для движения учреждения образования к доминирующему европейскому тренду – университету третьего поколения, в деятельности которого органически сочетаются и образовательная, и исследовательская, и внедренческая функции. Сегодня будущие учителя музыки, изобразительного искусства, хореографии имеют возможность не только видеть, как осознается то или иное явление культуры, искусства, арт-педагогике педагогом-ученым и педагогом-практиком, педагогом-деятелем культуры. Они сами с первого курса через студенческие научно-исследовательские лаборатории активно включаются в изучение актуальных проблем искусства, методики его преподавания, проблем эстетического воспитания, используют полученное знание в своих дипломных проектах и творческих работах, апробируют результаты научно-исследовательской деятельности на научно-практических конференциях, семинарах. С первых лет, проходя через в различные виды практик: волонтерскую, «шестого школьного дня», хоровую, музейную, летнюю педагогическую, методическую и преддипломную практики и др., – видят уникальные образовательные возможности технологий искусства для становления и развития социально и психологически зрелой личности. С первых дней пребывания в университете учатся выстраивать образовательное пространство в логике художественного процесса. Участвуя в различных культурно-образовательных проектах, концертах, выставках, фестивалях приобретают неоценимый опыт организации событийной среды воспитания.

**Выводы.** Тенденция развития непрерывного и общедоступного художественного образования как всепроникающей гуманитарной практики требует сохранения многовариативной по своему характеру практики подготовки педагогов, развития всех существующих моделей художественно-педагогической подготовки. Сохранение многообразия практики подготовки педагогов позволит создать стройную систему непрерывного художественного образования и преодолеть негативные тенденции его развития. Многие противоречия и проблемы функционирования и развития системы художественного образования

могут быть устранены за счет разработки новых направлений и программ подготовки и переподготовки кадров на основе полихудожественного и интегративного подходов, как наиболее отвечающих потребностям современного общества и индивидуальным образовательным запросам обучаемых и их родителей.

### ЛИТЕРАТУРА

1. Золотарева Л. Р. Педагогическое искусствоведение : монография / Л. Р. Золотарева. – Алматы : Билим, 2011. – 395 с.
2. Рыжикова И. И. Проблема формирования творческих способностей будущих учителей в истории высшего педагогического образования (1918–1941, регион Российской Федерации и Беларуси) : дисс. ... канд. пед. Наук : 13.00.01 / И. И. Рыжикова. – Минск, 1999. – 198 с.
3. Стратегические ориентиры развития художественного образования в странах СНГ. – М., 2013. – 168 с.

### РЕЗЮМЕ

**Рижикова І. І.** Реалізація ідеї поліхудожнього в практиці підготовки педагогічних кадрів у Республіці Білорусь (з досвіду діяльності факультету естетичного освіти БДПУ)

*Статтю присвячено проблемі модернізації педагогічної освіти. На підставі аналізу сучасних тенденцій розвитку суспільства автор обґрунтовує значущість мистецької освіти для підвищення якості людського капіталу, формування нового покоління творчих громадян. Показує необхідність збереження всіх варіантів художньо-творчої моделі підготовки педагогів як умови досягнення якості освіти.*

**Ключові слова:** *художню освіту, професійна підготовка педагога, сталий розвиток, творчість, модель підготовки, монохудожественний, поліхудожнього, інтегративний підхід.*

### SUMMARY

**Ryzhykova I. I.** The realization of the polyartistic idea in practise of preparing the future teacher in Republic Bilorus (the experience of the BSPU activity).

*The article is devoted to the problem of modernization of pedagogical education. The author substantiates the important role of artistic education in improving the quality of human capital, formation of the new generation of creative citizens relying on analysis of the modern tendencies of society development. As a condition of achieving quality of education the need for preservation of all the variants of artistic-creative model of teacher's training is addressed.*

*The experience of the BSPU activity shows that the perspective way of preparing the future teacher for creative activity is organization of the educational space of the education institution on the basis of the polyartistic principle, based on regional and historical-cultural traditions. The integrative approach is closely connected with cultural, poly-cultural, multicultural and*

*personality-activity approaches and suggests that teaching of educational disciplines and organization of all the types of extracurricular activity of students is built on the basis of general laws and the relationship of scientific and artistic cognition, as well as the polyartistic nature of art and childhood.*

*It is emphasized that the tendency of the development of a continuous and accessible artistic education as a pervasive humanitarian practice requires the preservation of the multivariant nature of the practice of teacher training, the development of all existing models of artistic-pedagogical training. Preserving the diversity of teacher training practices will create a harmonious system of continuous artistic education and overcome the negative trends in its development. Many contradictions and problems of the functioning and development of the system of artistic education can be eliminated through the development of the new directions and programs for training and retraining of personnel on the basis of polyartistic and integrative approaches, which are the most suitable to the needs of modern society and individual educational needs of trainees and their parents.*

**Key words:** *arteducation, professional training of the teacher, sustainable development, creativity, training model, mono and polyartistic approach, integrative approach.*

## РОЗДІЛ III. ФАХОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

УДК 378

**Н. В. Бычкова**

Белорусский государственный педагогический  
университет имени Максима Танка

**Т. И. Карнаухова**

Таганрогский институт имени А. П. Чехова (филиал)  
ФГБОУ ВО «РГЭУ (РИНХ)»

### НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ ПЕДАГОГИЧЕСКОГО РАССКАЗА О МУЗЫКАЛЬНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ В КОНТЕКСТЕ УЧЕБНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

*Статтю присвячено характеристиці науково-дослідницької компоненти навчальної діяльності студентів музично-педагогічних спеціальностей у процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін. Проаналізовано низку робіт про специфіку науково-дослідницької діяльності студентів педагогічних вишів на сучасному етапі з метою виявлення ступеня вивченості питання. Узагальнено різні форми розвитку у студентів дослідницьких компетенцій, запропоновані вченими-практиками. Охарактеризовано наукові дослідження в галузі музикознавства та музичної педагогіки, присвячені проблемам інтерпретації твору музичного мистецтва в контексті герменевтики.*

***Ключові слова:** науково-дослідний, педагогічний розповідь, музичний твір, вербальна інтерпретація, методика.*

**Постановка проблеми.** В процессе обучения студентов музыкально-педагогических специальностей вузов чрезвычайно важной на современном этапе выступает научно-исследовательская деятельность. Как известно, самостоятельная профессиональная жизнь учителя музыки характеризуется различными составляющими. Среди них – серьезный научный и творческий поиск, на который нацеливает будущего учителя музыки опыт исследовательской работы, полученный в вузе. Навыки и умения специалиста по нахождению необходимых информационных сведений, ее критическому отбору и осмыслению, систематизации и аргументированному использованию в профессиональных целях, включая

проведение экспериментальных педагогических исследований, анализа его результатов и обобщения позволяют выбрать оптимальные пути совершенствования процесса обучения учащихся.

В этой связи значимым компонентом профессиональной подготовки студентов выступает научно-исследовательская деятельность, осуществляемая в рамках курсового проекта и выпускной квалификационной работы (дипломной работы). Данные формы научной деятельности студентов приходится в соответствии с учебными планами на старшие (3 и 4) курсы. Однако формирование и развитие у студентов навыков исследовательской работы можно и необходимо начинать ранее – на начальных курсах во время аудиторного времени на учебных занятиях по специальным дисциплинам, а также внеаудиторного (в рамках работы студенческих научно-исследовательских лабораторий, научно-практических семинаров и конференций).

**Анализ актуальных исследований.** Вопросы научно-исследовательской деятельности студентов находятся в поле пристального внимания современных ученых и практиков. Среди них отметим учебное пособие под редакцией Э. Д. Абдуллина, посвященное становлению профессионально ориентированной методологической культуры учителя музыки [10], а также его авторское учебное пособие по основам исследовательской деятельности педагога-музыканта [1]. Раскрытые Э. Д. Абдуллиным теоретические и эмпирические методы музыкально-педагогического исследования, а также технология подготовки выпускной квалификационной работы являются важными ориентирами в освоении студентами исследовательских компетенций. Специфика учебно-исследовательской деятельности студентов вузов педагогической направленности, осваиваемой в процессе изучения дисциплин педагогического цикла, раскрывается Н. С. Амелиной [2]. Как средство (инструмент) профессионально-квалификационного роста учителя (в частности, гимназии) рассматривает его научно-исследовательскую деятельность Г. Н. Лицман [6]. По ее мнению, активная научно-исследовательская деятельность учителя оказывает влияние на его саморазвитие, повышая методологическую культуру специалиста, содействует успешным результатам в совершенствовании профессионального мастерства. Построение целостной системы подготовки педагога к исследовательской деятельности в условиях освоения образовательных программ по повышению квалификации работников образования предпринято Г. К. Чикуновой [13]. Частные вопросы формирования исследовательских умений студентов музыкально-педагогического факультета вуза в условиях непрерывной педагогической практики охарактеризованы Л. Н. Пичугиной на материале вокально-хоровой работы с учащимися школ [12]. Автор справедливо придерживается позиции о необходимости внедрения перспективных инновационных форм исследовательской подготовки студентов, среди которых наиболее

эффективными выступают: создание в образовательном процессе условий, максимально приближенных к будущей самостоятельной педагогической работе, использование различных деловых игр, организация коллективной проектной исследовательской деятельности.

Резюмируя, отметим, что научно-исследовательская подготовка будущих учителей музыки рассматривается учеными-практиками как актуальная проблема педагогики высшей школы. Авторы акцентируют различные аспекты освоения исследовательской деятельности: студентами – в ходе подготовки различных видов работ (рецензия, эссе-размышление, научный доклад, курсовые и выпускные квалификационные работы) и прохождения педагогической практики, учителями – в процессе повышения квалификации. При этом недостаточно освещенным остался вопрос об исследовательской компоненте учебной деятельности студентов в процессе изучения специальных дисциплин.

**Цель статьи** состоит в характеристике научно-исследовательского аспекта учебной деятельности будущих учителей музыки в условиях изучения музыкально-теоретических дисциплин на примере такой практической формы как педагогический рассказ о музыкальном произведении.

**Изложение основного материала.** В настоящей статье описывается опыт организации научно-исследовательской деятельности студентов на факультете эстетического образования УО «Белорусский государственный педагогический университет имени Максима Танка». Активное внедрение на практических занятиях по музыкально-теоретическим дисциплинам («Теоретические основы музыки» и «Основы музыкальной грамоты») получила здесь авторская методика вербальной интерпретации музыкального произведения И. П. Марченко. Ее автор известен по научным исследованиям, кандидатской диссертации по теме «Развитие навыков вербальной интерпретации музыкальных произведений в процессе профессиональной подготовки учителя музыки» и методическим разработкам, посвященным вопросам формирования и развития навыков вербальной интерпретации у студентов музыкальных факультетов педагогических вузов [7–9; 11]. Основные положения методики охарактеризованы нами в статье «Методика вербальной интерпретации музыкального произведения И. П. Марченко в профессиональном обучении будущих учителей музыки» [3].

Данная методика явилась результатом многолетнего педагогического опыта И. П. Марченко в сфере профессиональной подготовки учителей музыки. Разработанная более двадцати лет назад методика актуальна и сейчас своей практической профессионально ориентированной направленностью на формирование у студентов исследовательских компетенций в процессе освоения музыкально-теоретических дисциплин. Связано это с важным компонентом деятельности учителя музыки,

повествующего детям о музыке и раскрывающего ее смысл, – вербальной интерпретацией музыкального произведения (И. П. Марченко).

Интерпретация, как метафорически точно высказалась известный польский музыкальный педагог и пианиста (клавесинистка) Ванда Ландовска, представляет собой удивительное, но в то же время опасное путешествие в неизвестное. Деятельность, связанная с выявлением смысла и донесением его до слушателя, будь то в концертно-исполнительской, творческой или педагогической, просветительской форме, требует от интерпретатора поиска путей решения многих специфических задач. Вопросы интерпретации (или толкования) произведения музыкального искусства достаточно сложны, часто выступают предметом или научным подходом серьезных научных исследований в музыкальном искусстве и музыкальной педагогике. Рассмотрим некоторые из них.

В кандидатской диссертации Ю. К. Захарова «Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты» [5], посвященной исследованию содержательных аспектов музыки, ставится задача изучения механизмов осмысления и истолкования музыки в контексте принципов, сложившихся в недрах семиотики и герменевтики. Предпринятый междисциплинарный подход позволил расширить поле методологии музыковедческого исследования и показать возможности многоаспектного описания сущности музыки и ее образно-понятийного истолкования. С целью преодоления субъективности исследователя Ю. К. Захаров ратует за расширение его культурологического кругозора, а также углубленное изучение сохранившихся документов об авторе музыки (вербальных текстов – высказываний, свидетельств, писем и др.).

Если диссертация Ю. К. Захарова имеет практическое значение, прежде всего, для музыковедческой науки, то исследование С. А. Давыдовой – для музыкальной педагогики.

В своей кандидатской диссертации по теме «Предмет “Музыкальное содержание” в аспекте герменевтики (начальная педагогика)» [4] С. А. Давыдова обосновывает позицию, согласно которой все более интенсивное применение в школах ДМШ и ДШИ принципов герменевтики содействуют высоким результатам обучения детей музыке. Модель реализации герменевтического подхода в музыкальной педагогике раскрыта на примере аналитической деятельности детей в процессе слушания музыки при изучении предмета «Музыкальное содержание». С. А. Давыдова разрабатывает и экспериментально доказывает на практике состоятельность педагогической модели анализа и интерпретации музыкального произведения детьми с опорой на переживание (эмоциональную отзывчивость), выражение (художественно-креативную деятельность) и понимание. На движении от эмоционального мышления к аналитическому и построена модель герменевтической интерпретации как процесса смыслообразования, разработанной и экспериментально проверенной исследователем. Алгоритм анализа и оценки музыкальных

произведений в контексте методологии философско-герменевтического анализа, предложенной С. А. Давыдовой для начального звена музыкального образования, признается мощным инструментом развития музыкального мышления детей.

Несомненно, научить слушать, чувствовать и понимать музыку может педагог, сам умеющий это делать. Необходимо признать, что для учителя художественное слово о музыке является далеко не простой задачей. Это объясняется многими факторами: как спецификой современного урока музыки, возрастом целевой аудитории (учебного класса), а также не всегда развитыми на должном уровне методической культурой и профессиональным мастерством учителя.

В этой связи вернемся к исследованиям и разработкам И. П. Марченко, направленным на профессиональное становление и совершенствование методической культуры будущего учителя музыки, в частности, в области его речевой деятельности. Именно в этой сфере деятельности учителя художественное слово о музыке получает наилучшую, по мнению автора методики, форму воплощения в виде вербальной интерпретации музыкального произведения в жанре педагогического рассказа.

Педагогический рассказ допускает как письменную, так и устную форму изложения текста вербального истолкования музыкального произведения. В методическом аспекте целью педагогического рассказа выступает ознакомление учащихся с миром музыки в доступной для их восприятия форме. В этой связи в соответствии с психолого-педагогическими и возрастными особенностями детей изложение педагогического рассказа должно отличаться образностью и эмоциональностью, логичностью и целостностью, грамотностью и доступностью.

Тем не менее, первоосновой педагогического рассказа выступает научное знание о музыкальном искусстве. В связи с чем автором (студентом, учителем) изучается различная научная, методическая и публицистическая литература о композиторе и произведении. Собранный материал подвергается глубокому осмыслению и серьезной оценке, изучению процессов, установлению соответствий, проведению сравнений, подведению итогов.

Безусловно, для текста педагогического рассказа характерно отсутствие некоторых обязательных компонентов собственно научных работ. В частности, здесь опускается постановка цели и задач, формулировка объекта и предмета исследования, научной новизны и др. Но перед студентами будет стоять не менее сложная исследовательская задача, которая реализуется в процессе освоения ряда практических навыков. Так, среди них, согласно методическим рекомендациям И. П. Марченко, выступают: «1) осознанный отбор фактов, событий, примеров, проясняющих идею (цель) интерпретации; 2) выстраивание изложения материала согласно композиционной логике; 3) организация рассказа с учетом психофизиологических возможностей учащихся и уровня их музыкально-теоретических знаний; 4) грамотное употребление

музыкальной терминологии; 5) активное использование различных приемов эмоционального воздействия» [11, с. 3].

Для последовательного и целенаправленного развития данных навыков студенты овладевают комплексом специально разработанных И. П. Марченко тренировочных упражнений [11]. В них сосредоточены как фрагменты шедевров музыкально-критической мысли, музыковедческой научной и научно-популярной литературы, так и студенческих работ разного уровня выполнения. Практическое назначение обращения к проработке данных текстов – в проведении сравнительного анализа и определении методов интерпретации (научный, научно-художественный, художественный), закономерностей в композиционной логике и стиля изложения, выявлении методов эмоционального воздействия. Важным является также задание, целью которого выступает развитие навыка по преобразованию сложных речевых конструкций научного текста с целью их упрощения для восприятия ребенка.

Кроме этого студенты выполняют комплекс практических упражнений, направленных на развитие собственно речевых конструкций-высказываний, избираемых для характеристики образно-тематического содержания конкретного музыкального произведения. Например, отрабатываются задания на заполнение пропусков в тексте музыкальными терминами из предлагаемых вариантов, составление фраз из слов, предлагаемых в произвольном порядке, восстановление текста, определение нарушения лексической сочетаемости слов в тексте и др.

Большая часть заданий выполняется на учебных занятиях преимущественно в устной форме. Это позволяет каждому из студентов активно включиться в решение поставленной задачи, предложить и обосновать свой вариант ответа, обсудить допущенные ошибки и исправить их, а преподавателю – проконтролировать и помочь в выполнении заданий.

Освоив комплекс тренировочных и практических упражнений, студенты переходят к написанию собственно педагогического рассказа – сначала отдельных разделов, затем и целиком, в полном объеме. Структурные части педагогического рассказа согласуются и функционально определяются как вводная, основная часть и заключительная. При этом вводный и заключительный разделы рассказа являются согласно его композиционной логике своеобразным смысловым обрамлением. Во введении, цель которого – увлечь, сосредоточить внимание и заинтересовать детей – дается краткое, но емкое представление о личности композитора в контексте истории музыкального искусства, основных стилевых и жанровых ориентирах, а также истории создания сочинения с упоминанием интересных фактов и событий. Основную часть составляет подробная характеристика образно-тематического материала музыкального произведения согласно разработанному И. П. Марченко «Словарю интерпретатора музыки» [9]. В нем содержатся перечисления образно-эмоциональных характеристик и средств музыкальной выразительности в

форме определений-прилагательных и глаголов (с эмоционально-экспрессивной окраской), собранных в алфавитном порядке по принципу лексической сочетаемости с устоявшимися музыкальными терминами. В заключительном разделе педагогического рассказа дается обобщение, в котором рекомендуется конкретизировать содержание произведения, подчеркнуть роль важнейших средств музыкальной выразительности, привести сравнения с произведениями других композиторов, провести параллели с живописными или поэтическими образами, расширяющими представление об анализируемом музыкальном произведении.

Будучи итоговой формой работы, обобщающей все практические навыки в овладении методикой вербальной интерпретации музыкального произведения, педагогический рассказ оформляется в виде научно-исследовательского проекта. Презентация проекта демонстрирует степень сформированности у студентов навыков вербальной интерпретации, в том числе и уровень развития их творческих способностей.

**Выводы.** Отметим, что студенты дневной и заочной форм получения образования по-разному овладевают рассмотренной методикой. Наиболее последовательно и глубоко разделы методики осваивают студенты дневной формы. Их, как правило, больше увлекает выполнение тренировочных упражнений и работа со «Словарем интерпретатора музыки». Тем не менее, цель освоения навыков написания целостного, композиционного выстроенного, педагогического рассказа является магистральной. Аудиторная работа со студентами-заочниками ввиду ограниченности учебных часов сконцентрирована в основном над написанием педагогического рассказа. При этом большая часть практической работы приходится на самостоятельное овладение этими навыками. Результаты демонстрируются на заключительном экзамене по дисциплине.

Как показывает практика учебных занятий по музыкально-теоретическим дисциплинам, авторская методика вербальной интерпретации музыкального произведения обладает большим потенциалом в формировании исследовательских компетенций у студентов музыкально-педагогических специальностей. Научно-исследовательский компонент педагогического рассказа способен оказывать огромное влияние на расширение кругозора студентов и профессиональной (музыкальной) лексики, развитие их творческого потенциала и мотивации к научной деятельности, формирование профессионального мышления и педагогического артистизма будущих учителей музыки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдуллин Э. Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта : учеб. пособие / Э. Б. Абдуллин. – СПб. : Изд-во «Лань», изд-во «Планета музыки», 2014. – 368 с.
2. Амелина Н. С. Учебно-исследовательская деятельность студентов педвуза (в процессе изучения дисциплин педагогического цикла) : автореф. дисс. ... канд. пед. наук / Н. С. Амелина. – Киев, 1981. – 22 с.

3. Бычкова Н. В. Методика вербальной интерпретации музыкального произведения И. П. Марченко в профессиональном обучении будущих учителей музыки / Н. В. Бычкова, Т. И. Карнаухова // Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации : сб. материалов Междунар. науч.-практ. конф., Таганрог, 14 апр. 2017 г. / Таганрог. фил. Ростов. гос. экон. ун-та ; науч. ред. Т. И. Карнаухова. – Таганрог, 2017. – С. 27–32.

4. Давыдова С. А. Предмет «Музыкальное содержание» в аспекте герменевтики (начальная педагогика) : автореф. дисс. ... канд. пед. наук / С. А. Давыдова. – СПб., 2011. – 24 с.

5. Захаров Ю. К. Истокование музыки: семиотический и герменевтический аспекты : автореф. дисс. ... канд. искусств-я / Ю. К. Захаров. – М., 1999. – 27 с.

6. Лицман Г. Н. Научно-исследовательская деятельность как средство профессионально-квалификационного роста учителя : автореф. дисс. ... канд. пед. наук / Г. Н. Лицман. – Екатеринбург, 2000. – 20 с.

7. Марченко И. П. Вербальная интерпретация музыкального произведения как компонент речевой деятельности учителя / И. П. Марченко // История, теория и методика преподавания музыкального искусства : сб. науч. ст. / БГПУ ; введ. и общ. ред. С. Н. Немцовой. – Минск, 2009. – С. 20–26.

8. Марченко И. П. Развитие навыков вербальной интерпретации музыкальных произведений в процессе профессиональной подготовки учителя музыки / И. П. Марченко. – Минск : Бестпринт, 2005. – 140 с.

9. Марченко И. П. Методика описания образно-тематического материала музыкального произведения / И. П. Марченко // Теоретические основы музыки : учеб.-метод. пособие [Электронный ресурс] / Н. В. Бычкова [и др.] / Белорус. гос. пед. ун-т. – Минск, 2012. – Режим доступа :

[http://belisa.org.by/ru/news/newsbisa/dr07\\_2012.html](http://belisa.org.by/ru/news/newsbisa/dr07_2012.html).

10. Методологическая культура педагога-музыканта : учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Э. Б. Абдуллин, О. В. Ванилихина, Н. В. Морозова и др. ; под ред. Э. Б. Абдуллина. – М. : Издат. центр «Академия», 2002. – 272 с.

11. Педагогический рассказ о музыкальном произведении : учеб.-метод. пособие / авт.-сост. И. П. Марченко, Н. М. Кенько. – Минск, 2007. – 87 с.

12. Пичугина Л. Н. Исследовательская деятельность в подготовке будущих учителей музыки / Л. Н. Пичугина ; ФГБОУ ВПО «Уральский гос. пед. ун-т». – Екатеринбург, 2015. – 169 с.

13. Чичунова Г. К. Подготовка учителя к исследовательской деятельности в процессе повышения квалификации : автореф. дисс. ... канд. пед. наук / Г. К. Чичунова. – М., 2003. – 22 с.

## РЕЗЮМЕ

**Бычкова Н. В., Карнаухова Т. И.** Научно-исследовательский аспект педагогического рассказа о музыкальном произведении в контексте учебной деятельности будущих учителей музыки.

*Статья посвящена характеристике научно-исследовательской компоненты учебной деятельности студентов музыкально-педагогических специальностей в процессе изучения музыкально-теоретических дисциплин. Проанализирован ряд работ о специфике научно-исследовательской деятельности студентов педагогических вузов на современном этапе с целью выявления степени изученности вопроса. Обобщены различные формы развития у студентов исследовательских компетенций, предложенные*

учеными-практиками. Характерными формами выступают рецензия, эссе-размышление, научный доклад, курсовые и выпускные квалификационные работы. Охарактеризованы научные исследования в области музыковедения и музыкальной педагогики, посвященные проблемам интерпретации произведения музыкального искусства в контексте герменевтики. Герменевтический подход признается как актуальный и перспективный для педагогической науки и практики.

Предложено и обосновано включение в круг специальной методической литературы для учителя музыки исследований И. П. Марченко по развитию навыков вербальной интерпретации музыкального произведения. Раскрыто содержание и функциональное назначение основных компонентов авторской методики (тренировочные и практические упражнения, «Словарь интерпретатора музыки», педагогический рассказ). Пояснена практика обращения к описанной методике на музыкально-теоретических дисциплинах («Теоретические основы музыки» и «Основы музыкальной грамоты»). Доказано практическое значение овладения методикой вербальной интерпретации музыкального произведения для развития научно-исследовательских компетенций студентов в контексте учебной деятельности в вузе.

**Ключевые слова:** научно-исследовательский, педагогический рассказ, музыкальное произведение, вербальная интерпретация, методика.

## SUMMARY

**Bychkova N. V., Karnaukhova T. I.** The research aspect of the pedagogical story about a musical work in the context of the educational activity of the future music teachers.

*The article is devoted to the description of the research component of the educational activity of students of music-pedagogical specialties in the process of studying musical and theoretical disciplines. A number of works on the specifics of research activities of students of the pedagogical universities at the present stage have been analyzed with the aim of revealing the degree of study of the issue. Various forms of development of students' research competences, proposed by practical scientists, are summarized. Typical forms are review, essay-reflection, a scientific report, course and final qualification work. The studies in the field of musicology and musical pedagogy, devoted to the problems of interpretation of the work of musical art in the context of hermeneutics, are characterized. The hermeneutical approach is recognized as relevant and promising for pedagogical science and practice.*

*It was proposed and justified to include I. P. Marchenko in the development of the skills of verbal interpretation of the musical work in the special methodological literature for the music teacher. The content and functional purpose of the main components of the author's methodology are revealed (training and practical exercises, "Dictionary of the Interpreter of Music", pedagogical story). The practice of referring to the described method at*

*musical and theoretical disciplines (“Theoretical Foundations of Music” and “Fundamentals of Music Literacy”) is explained. The practical importance of mastering the technique of verbal interpretation of a musical work for the development of students’ research competencies in the context of academic activity at the university is proved.*

**Key words:** *research, pedagogical story, musical work, verbal interpretation, methodology.*

УДК 37.011.3-051:78]:316.6

**Ван Яцзюнь**

Південноукраїнський національний  
педагогічний університет імені К. Д. Ушинського

## **ПРОСТОРОВЕ СЕРЕДОВИЩЕ ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ КОМУНІКАТИВНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА У ПРОЦЕСІ ДИРИГЕНТСЬКО- ХОРОВОГО НАВЧАННЯ**

*У статті висвітлюються специфічні принципи просторового середовища як чинника формування комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорового навчання. Визначено важливість реалізації компетентності просторового відчуття учасників хорового колективу, а також зростання інтерактивної ролі особистості в диригентсько-хоровій діяльності. Охарактеризовано основи музичної акустики та її роль у формуванні комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва.*

***Ключові слова.** Комунікативна культура, музичне мистецтво, диригент-хормейстер, диригентсько-хорова діяльність, хоровий колектив, просторове середовище, принципи музичної акустики.*

**Постановка проблеми.** Головним завданням професійного навчання диригента-хормейстера в системі вищого навчального закладу мистецького спрямування є формування його творчого потенціалу, духовно-моральних і художньо-естетичних якостей як особистості. Широта й багатофункційність диригентсько-хормейстерської діяльності підкреслює на необхідність формування в майбутніх фахівців комунікативної культури. Будучи достатньо складним по змісту феноменом, професійна компетентність диригента-хормейстера пов'язана з різними сферами його професійно-творчої практики, де особливе місце належить професійно-комунікативній діяльності.

Необхідно підкреслити, що комунікативна культура диригента-хормейстера уособлює складний, інтегративний концепт знання, умінь і якостей як особистості, так і фахівця, що дозволяє йому вирішувати різнопланові професійні завдання на високому художньо-мистецькому та творчому (креативному) рівні. До змістовної структури даного феномену належить урахування просторового середовища та музичної акустики як чинників формування комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорового навчання та, відповідно, диригентсько-хорової діяльності.

**Аналіз актуальних досліджень.** Професійна діяльність майбутнього вчителя музики є особливим видом художньої комунікації, що передбачає творче спілкування з музикою та учасниками хорового колективу. Аналіз науково-теоретичних поглядів і педагогічних принципів відомих представників вітчизняних диригентсько-хорових шкіл М. Колесси, М. Канерштейна, М. Малька, І. Мусіна, С. Казачкова дозволяє зробити висновок про те, що ними створено перші важливі наукові й педагогічні обґрунтування формування диригента, висвітлені основні проблеми диригентсько-хорової підготовки студентів і прокладено подальший шлях для розвитку національної хорової освіти в Україні.

Сучасні науковці (О. Леснік, Лінь Хай, Л. Люлюк, Г. Сагайдак, Т. Смирнової, Н. Тарарак, І. Шинтяпіної та ін.) доводять, що успіх диригентсько-хорової діяльності майбутнього вчителя музики багато в чому залежить від його комунікативної культури. Специфічний зміст диригентсько-хорової діяльності полягає в широкому застосуванні різних комунікативних впливів і зв'язків: диригент – хоровий твір; диригент – хоровий колектив; диригент – співак; диригент – слухач.

У наукових дослідженнях, присвячених проблемам музичної акустики та просторового відчуття учасників хорового колективу (В. Багадуров, Ю. Кузнецов, В. Морозов, В. Сафонова, Є. Скучик та ін.) частково висвітлені аспекти впливу музичної акустики та просторового розташування учасників хорового колективу на якість хорового звучання, а також дослідження, присвячені підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорового навчання (Козир А. В., Костенко Л. В., Лінь Хай та ін.). Водночас, ця проблема залишається актуальною та потребує наукового обґрунтування в контексті формування комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Просторовий чинник хорового звучання завдяки своїм асоціативним можливостям стає однією з головних умов формування комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва. Його формоутворювальні можливості проявляються, насамперед, у взаємодії декількох планів експонування, пов'язаних із великими й малими, світлими й затемненими планами, розташуванням по центру, зліва чи справа тощо. Включаючи новий елемент просторового звучання, хорова фактура якісно перетворюється, трансформується та реалізується. Її новий стереофонічний і морфологічний склад, у якому за допомогою акустичних засобів просторове середовище розгортання голосів має субстанційне значення в побудові музичного цілого, стає головним корелятом цих засобів у формотворенні.

Розгорнутість комунікативної бази та стереофонічний склад фактури хорового твору – дві ключові ознаки хорової музичної творчості. Хорова творчість – це діяльність побудована на основі базових комунікативних моделей – музичної комунікації та музичної імпровізації, які спрямовані на формування й відтворення звукового матеріалу. Уявлення про хорову

творчість, орієнтовану лише на технічні ознаки (маніпулювання «чистими тонами» чи «чистими звуковими об'єктами», створення фонограми чи музикування в режимі реального часу) чи на естетичні ознаки (виключно експериментальна спрямованість діяльності чи розрахована на невисокі смаки масового слухача), неправочинно звужені. Виникає питання: які мають бути умови для якісного виконання хорового твору з метою об'єктивного висвітлення авторського задуму композитора та історико-культурної епохи? Зміст диригентсько-хорового навчання включає відповідні компетентності учасників хорового колективу щодо цього питання: здатність до регулювання динамічного балансу, розташування голосів по лінії звучання, реалізацію тембрально-звукових ефектів у процесі просторового розгортання голосів; а також побудова фактурних і просторових компонентів звуку в процесі їх синтезу.

Уявлення про те, чого та як навчати, допомагає відповісти на не менш важливе питання: як будувати диригентсько-хорове навчання, на основі яких принципів і методів формувати компетентність просторового відчуття?

На нашу думку, необхідно сформулювати низку специфічних принципів реалізації компетентності просторового відчуття учасників хорового колективу, а саме:

1. Принцип розширення звукової палітри диригентсько-хорової творчості.
2. Принцип зростання інтерактивної ролі особистості в диригентсько-хоровій діяльності.
3. Принцип акустичної автономності диригентсько-хорової діяльності.

Зупинимося на цих принципах детальніше. Успішність роботи в навчальному хоровому колективі залежить від вибору доцільної методики, що відповідає умовам колективного співу. Особливо багато труднощів виникає в хормейстера-педагога на початковому етапі роботи. Навчити співати відразу всіх і кожного – завдання дуже непросте й досить суперечливе, оскільки хор – це співдружність індивідуальностей із різними музичними й вокальними даними. Хормейстеру-педагогу належить створити музичний колектив з усіма властивими йому технічними й художньо-естетичними якостями та навчити кожного учасника володіти своїм співацьким голосом.

Професія хорового диригента інтегрує в себе всі аспекти й функції творчої діяльності людини. Художнє спілкування диригента з учасниками хорового колективу має не лише загальнопсихологічні основи, а й свої специфічні риси. Насамперед, це те, що в основі комунікативної діяльності диригента лежить взаємозв'язок музичного твору та слухача, а також «полілогічний простір»: автор твору – виконавець (диригент-хормейстер, хор) – слухач [9]. Відтак, можна стверджувати, що в процесі передавання художньої інформації від диригента до виконавців і слухачів відбувається

не просто комунікація, а саме художнє спілкування. Отож, диригент-педагог, виконавці та слухачі у творчому діалозі виступають уже не тільки як споживачі музичних цінностей, а й як учасники їх творення. Цей принцип вказує також на те, що будь-який твір несе в собі індивідуально неповторне і, тому, в чомусь неординарна.

Відповідно до принципу зростання інтерактивної ролі особистості в диригентсько-хоровій діяльності, керівник хору має підвести студентів до розуміння того, що в музично-комунікативному процесі особистість виконавця посідає виключно важливе місце, що задум композитора завжди розглядається крізь призму індивідуальності виконавця.

Інтерактивна роль особистості в диригентсько-хоровій діяльності – це особлива комунікативна система двостороннього зв'язку. Виконавець виводить свідомість слухача не лише на діалог із композитором та його музикою, а й на безпосередній діалог зі своєю особистістю. З урахуванням вищезазначеного, О. Попков обґрунтовує принцип індивідуально-творчої спрямованості, який зумовлюється специфічним змістом диригентсько-виконавської діяльності, а також вимогам сучасної музичної педагогіки. З філософсько-психологічного погляду особистість – явище багатогранне, яке можливо розкрити через інтеграцію всіх властивостей людини як суб'єкту діяльності [9, с. 8–9]. Завдяки інтерактивній ролі особистості розкривається цілісність індивідуальності кожного учасника навчального хорового колективу. Це не стільки включеність людини в систему особистісних ставлень до світу та інших людей, скільки реалістичний прояв сутнісного «Я». Ідеться про сутнісний зміст і внутрішній стан особистості диригента-хормейстера, а також вихід за межі реалістично-об'єктивного усвідомлення дійсності.

У цьому контексті важливим постає принцип акустичної автономності диригентсько-хорової діяльності. Вокальний розвиток учасників хорового колективу залежить від особливостей спільного співу, основою для розуміння яких слугують положення музичної акустики. Хормейстерам необхідно знати, як акустичні закономірності впливають на формування співацького голосу в хорі, які його властивості розвиваються автоматично, які доцільніші для ансамблевого співу, а які вимагають спеціальних стимулювальних індивідуальних методик.

Насамперед, **музична акустика** ґрунтується на фізичній акустиці та психофізіології сприйняття. Різні властивості музичного звуку: гучність, тривалість, тембр, висота – це результат відображення об'єктивних фізичних властивостей: частоти коливань джерела звуку, інтенсивності звукових хвиль, тривалості їх поширення і складу звуку. На сприйняття впливає співвідношення між різними властивостями музичного звуку. Так, наприклад, рівень сприйняття висоти звуку залежить від його гучності, тембру та тривалості, а відчуття гучності – від висоти звуку, тембру тощо. У співацькому голосі вони мають свої особливості.

Вивчаючи проблему хорової акустики, В. Морозов та Ю. Кузнецов виявили відхилення обертонів вокального звуку від ідеального положення в бік підвищення або зниження (квазігармонічність) під час вираження різних емоцій. Як наслідок, емоційний контекст співацького звуку впливає на сприйняття всіх його акустичних параметрів. Специфіка сприйняття зумовила естетичні вимоги до хорового співу. У тембрі вокального звуку мають бути характерні ознаки, що відрізняють його від неспівацького звуку: яскравість, дзвінкість, а також повнота й округлість звучання. Цим властивостям відповідають особливі аспекти концентрації акустичної енергії, що мають назву «форманти». У правильно сформованому вокальному тембрі обов'язково є дві характерні «форманти»: висока – у сфері частот близько 2.400–3.200 Гц і низька – у сфері близько 400–700 Гц. [5, с. 232].

У диригентсько-хоровій практиці стверджують, що ансамблевий звук – це завжди нова якість. Велике значення при цьому мають темброві характеристики голосів окремих хористів. Результат роботи залежить від акустичних закономірностей і психофізіології сприйняття. У розділі музичної акустики, присвяченому голосовому апарату співака, психофізіологія сприйняття музики розглядається як «автоколивальна система» [7, с. 321–322].

Ці системи мають свої закономірності. При досить близькому розташуванні їх один відносно до одного можливі явища синхронізації, а також по амплітуді. Взаємна синхронізація систем зумовлена тим, що в кожній із них, крім власних автоколивань, виникають інші разом із частотами іншої системи. Якщо джерела звуку розташовані близько один до одного, вони випромінюють потужність, що перевищує ту, яку вони випромінюють, знаходячись на відстані один від одного.

Синхронізація по частоті – одна з причин мимовільної зміни тембру голосу хорового співака. Ефект синхронізації голосів у хорі по частоті основного тону й по обертоновому складу співацького звуку експериментально зафіксований В. Морозовим та Ю. Кузнецовим [5]. У нарисах з історії вокальної педагогіки В. Багадуров зазначав: «Спів в унісон і октаву, коли декілька голосів у кожній групі співають одні й ті самі звуки, ... мало б механічно настоювати голоси. Дія такого співу аналогічна дії гармонічного вібратора, що збуджує в гортані співдружні коливання» [1, с. 20]. Тому для резонансної співналаштованості голосів у навчальному хоровому колективі під час співу в унісон у групі однорідних голосів виникають кращі умови при тісному розташуванні співаків. Близьке розташування хористів і підбір голосів із спорідненими тембрами створює потужніше звучання. Не випадково, працюючи над ансамблем, диригенти переставляють співаків у середині групи, розташовуючи поруч однорідні голоси [1, с. 66].

Акустика відіграє велику роль в ансамблевій точності виконання. Повноцінний ансамбль залежить від чистоти інтонацій і, у свою чергу, впливає на неї. Неможливо уявити інтонуючий хор без ансамблевого злиття голосів і врівноваженості звучання партій. Експериментальні

дослідження свідчать про те, що невеликі колективи з ретельно підібраними голосами й високим рівнем майстерності володіють акустичними перевагами перед колективами, значно більшими за складом, але без володіння методиками акустичного сприйняття.

Ураховуючи вищевикладене, можна зробити висновок про те, що естетичні вимоги до звучання навчального хорового колективу зумовлені акустичними умовами. Успішність і якість навчального процесу в хоровому колективі великою мірою залежить від акустичного фону.

В умовах постійного перебування в приміщенні особливого значення набувають його акустичні параметри й закономірності відлуння звукової палітри, враховуючи специфіку й виконавську практику навчального хорового колективу.

Так, якість звучання – одне з головних *вимог для приміщення*, де відбуваються щоденні практичні заняття навчального хорового колективу. Ця вимога може бути виконана, якщо в будь-якому місці приміщення звук сприймається без спотворення (тобто без наявності ефекту «ехо» та з відповідною довжиною реверберації). Отже, диригенту-хормейстеру необхідно враховувати, що *якість звук* загалом залежить від таких чинників: 1) форми приміщення; 2) розмірів приміщення; 3) конструктивного рішення; 4) розміщення джерела звуку; 5) часового чиннику реверберації.

Щодо форми приміщення: найефективнішою є прямокутна або трапецієвидна форма плану – в останньому випадку спрямування звуку має співпадати з висотою приміщення. Незадовільними в акустичному відношенні приміщення квадратної, круглої та овальної форми у плані, покриття у вигляді вигнутих поверхонь великого розміру (купола, циліндричні зводи та ін., концентруючи відбиття звукових хвиль), екрануючі поверхні (яруси з великим виносом, глибокі ніші). Особливо сприятливими для поширення вокально-хорового звуку є секторний формат поверхні стін і стелі (у випадку, якщо це не створює екранування, віддзеркалювання розміщених під ними місць і не поглинає звукові коливання високої частоти – обертонів). Також необхідно враховувати, що мінімальні розміри приміщення (висота й ширина) для виконання чи відтворення вокально-хорової музики визначаються необхідною структурою початкового відбиття музичного звуку.

**Висновки.** Таким чином, аналіз наукової літератури уможливив встановити, що проблема просторового середовища як чинника формування комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорового навчання не знайшла належного теоретичного та практичного розроблення. Серед актуальних принципів реалізації компетентності просторового відчуття учасників хорового колективу виявлено розширення звукової палітри диригентсько-хорової творчості; зростання інтерактивної ролі особистості в диригентсько-хоровому навчанні; акустичної автономності диригентсько-хорової діяльності. Підкреслено, що просторовий чинник хорового

звучання є однією з головних умов формування комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі диригентсько-хорового навчання, що забезпечує регулювання динамічного балансу, розташування голосів по всій лінії звучання, реалізацію тембрально-звукових ефектів у процесі просторового розгортання голосів.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Багадуров В. А. Очерки по истории вокальной педагогики [Текст] / Всеволод Алавердович Багадуров. – М. : Музгиз, 1956. – 268 с.
2. Козир А. В. Теорія і практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти : [автореф. дис. ... доктора пед. наук : спец. 13.00.02 «Теорія і методика навчання музики і музичного виховання»] / А. В. Козир. – К., 2009. – 48 с.
3. Костенко Л. В. Формування хормейстерських вмінь у класі хорового диригування / Л. В. Костенко, Л. Ю. Шумська. – Ніжин : Видавництво НДПУ імені М. В. Гоголя, 2004. – 25 с.
4. Лінь Хай. Методичні засади диригентсько-хорової підготовки студентів до роботи в школах Китаю та України : [автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 «теорія і методика навчання музики і музичного виховання»] / Лінь Хай. – К., 2001. – 20 с.
5. Морозов В. П. Феномен квазигармоничности обертонов и тембр человеческого голоса / В. П. Морозов, Ю. М. Кузнецов // Художественный тип человека. Комплексные исследования / [науч. ред. В. П. Морозов, А. С. Соколов]. – М. : Изд-во МГК имени П. И. Чайковского, 1994. – С. 154–163.
6. Морозов В. П. Биофизические основы вокальной речи / В. П. Морозов. – Л. : Наука, 1977. – 232 с.
7. Морозов В. П. Резонанс и хоровое пение / В. П. Морозов // Искусство резонансного пения. Основы резонансной речи и техники. – М. : Изд-во МГК имени П. И. Чайковского ; ИП РАН : Центр «Искусство и наука», 2008. – С. 321–325.
8. Олексюк О. М. Музично-педагогічний процес у вищій школі / О. М. Олексюк. – К. : Знання України, 2004. – 264 с.
9. Попков А. Д. Формирование коммуникативной компетентности дирижера-хормейстера в процес се обучения в вузе [Текст] : автореферат дисс. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / А. Д. Попков. – Краснодар : [Б. и.], 2009. – 19 с.
10. Сафонова В. И. Особенности вокальной работы в хоре (активизация резонаторной системы певца хора) / В. И. Сафонова // Теория и практика хорового исполнительства. Певческое развитие ребенка. – М. : Изд-во МО РФ. АПК и ПРО, 1999. – С. 60–66.
11. Скучик Е. Основы акустики / Е. Скучик. – М. : Мир, 1976. – [Т. 2]. – 493 с.

## РЕЗЮМЕ

**Ван Яцзюнь.** Пространственная среда как фактор формирования коммуникативной культуры будущих учителей музыкального искусства в процессе дирижерско-хоровое обучения.

*В статье освещаются специфические принципы пространственной среды как фактора формирования коммуникативной культуры будущих учителей музыкального искусства в процессе дирижерско-хорового обучения. К этим принципам относятся следующие: расширение звуковой палитры дирижерско-хорового творчества; рост интерактивной роли*

*личности в дирижерско-хоровой деятельности; акустической автономности дирижерско-хоровой деятельности.*

*Определены важность реализации компетентности пространственного ощущения участников хорового коллектива. Именно пространственный фактор хорового звучания становится одним из главных условий формирования коммуникативной культуры будущих учителей музыкального искусства в процессе дирижерско-хорового обучения. Его формообразующие возможности, содержательное наполнение и художественно-эстетические основы проявляются, прежде всего, во взаимодействии нескольких планов экспонирования, связанных с разноплановым расположением участников хорового коллектива в конкретно определенном помещении во время учебного процесса. Важными возникают соответствующие компетентности участников хорового коллектива по этому вопросу: способность к регулированию динамического баланса, расположение голосов по линии звучания, реализацию тембрально-звуковых эффектов в процессе пространственного развертывания голосов; а также построение фактурных и пространственных компонентов звука в процессе их синтеза.*

*Включая новые элементы пространственного звучания, хоровая фактура качественно преобразуется, трансформируется и реализуется. Ее новый стереофонический и морфологический состав, в котором с помощью акустических средств пространственную среду развертывания голосов имеет субстанциональное значение в построении концептуального художественно-музыкального целого, становится главным коррелятом этих средств формообразования. Подчеркнуто, что пространственный фактор хорового звучания является одним из главных условий формирования коммуникативной культуры будущих учителей музыкального искусства в процессе дирижерско-хорового обучения, обеспечивает регулирование динамического баланса, расположение голосов по всей линии звучания, реализацию тембрально-звуковых эффектов в процессе пространственного развертывания голосов.*

**Ключевые слова.** *Коммуникативная культура, музыкальное искусство, дирижёр-хормейстер, дирижёрско-хоровая деятельность, хоровой коллектив, пространственная среда, принципі музыкальной акустики.*

## SUMMARY

**Wang Yangjun.** Spatial environment as a factor in the formation of a communicative culture of the future musical art teachers in the process of conducting-choral training.

*The article focuses on the specific principles of the spatial environment as a factor in the formation of a communicative culture of the future teachers of musical art in the process of conducting-choral learning. These principles include the following: expansion of the sound palette of conductor-choir*

*creativity; growth of the interactive role of the person in conducting-choral activity; acoustic autonomy of conductor-choral activity.*

*The importance of implementing the competence of the spatial sense of the participants of the choir collective is determined. The spatial factor of choral sounding becomes one of the main conditions for the formation of the communicative culture of the future teachers of musical art in the process of conducting-choral training. Its shaping possibilities, content and artistic-aesthetic foundations are manifested, first of all, in the interaction of several exhibit plans related to the diverse location of the choir's participants in a specific premises during the educational process. Important are the respective competences of the members of the choir collective on this issue: the ability to adjust the dynamic balance, the location of voices on the line of sound, the implementation of timbre and sound effects in the process of spatial deployment of voices; the construction of textural and spatial components of sound in the process of their synthesis.*

*Including new elements of spatial sound, the choral texture qualitatively transforms and realizes. Its new stereophonic and morphological composition, in which, with the help of acoustic means, the spatial environment of the deployment of voices is of fundamental importance in the construction of a conceptual artistic-musical whole, becomes the main correlator of these means in the creation of the form. It has been emphasized that the spatial factor of choral sounding is one of the main conditions for the formation of the communicative culture of the future teachers of musical art in the process of conducting-choral learning, which ensures the regulation of dynamic balance, the location of voices throughout the line of sound, the implementation of timbre and sound effects in the process of spatial deployment of voices.*

**Key words:** *communicative culture, musical art, conductor-choirmaster, conductor-choral activity, choir collective, spatial environment, principles of musical acoustics.*

УДК 378.147.001.76:78.087.68:7.071.2

**Є. В. Карпенко**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## **ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ВИВЧЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА НА ЗАНЯТТЯХ З ХОРОВОГО АРАНЖУВАННЯ**

*У статті розглядаються питання актуальності вивчення творчості видатного українського композитора Миколи Леонтовича. Здійснюється спроба доведення важливості усвідомлення студентами значення новаторських досягнень композитора як в історичному аспекті, так і для сьогоденного етапу розвитку українського хорового мистецтва.*

*Вивчення особливостей формоутворення, гармонії та мелодійного розвитку хорових голосів здатне підвищити рівень майстерності майбутніх хорових диригентів-аранжувальників. Запропоновані методи вивчення творів М. Леонтовича, які, на думку автора, можуть сприяти вдосконаленню навчального процесу на заняттях із хорового аранжування.*

***Ключові слова:** Микола Леонтович, хорове аранжування, хорова оркестровка, підголосковий виклад, імітаційна поліфонія, аналіз, синтез.*

**Постановка проблеми.** Вивчаючи курс хорового аранжування, студенти інституту культури та мистецтв, які обрали фах хорового диригента, в певний час стикаються із завданням виконання обробки української народної пісні для хору без супроводу.

Перші кроки майбутніх майстрів є досить складними, бо таке завдання містить значні елементи композиторської роботи й потребує чіткого бачення кінцевого результату творчих пошуків.

Пояснення викладача стосуються, насамперед, уважного виявлення гармонійної підоснови мелодії, поступового розвитку музичного матеріалу, розкриття змісту пісні за допомогою досить широкої палітри виразних засобів, які мають у своєму арсеналі сучасні митці.

Важливо наголосити, що творчі пошуки студентів значно полегшуються, якщо вони мають за взірць твори, написані досвідченими композиторами, які пройшли багаторічну апробацію та не втратили свого художнього значення до цього дня.

Таким взірцем може бути творчість Миколи Дмитровича Леонтовича, цього неперевершеного майстра обробки української народної пісні. Звичайно, викладач не може обмежувати ерудицію студента, зосереджуючи увагу на творчості лише одного композитора. Проте творчість Леонтовича

мусить посідати гідне місце серед імен хорових композиторів, твори яких беруться за взірці на заняттях з хорového аранжування.

**Аналіз актуальних досліджень.** Дослідженню творчості М. Леонтовича присвятили свої праці Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, Н. Горюхіна, В. Дяченко, П. Козицький, С. Людкевич, С. Орфеев, І. Пясковський та інші. Але слід зазначити, що творча спадщина композитора містить ще багато таких граней, вивчення яких здатне мати велике значення для виховання майстрів хорového письма.

Актуальність дослідження полягає в необхідності інтенсифікації навчально-виховного процесу на заняттях із хорového аранжування у зв'язку з підвищенням ролі самостійної роботи студента. Самостійні заняття потребують ретельно розроблених завдань, усвідомлення методології їхнього виконання, наявності взірців, на які можна було б спиратися студентові у власних творчих пошуках. Такими взірцями можуть слугувати, зокрема, твори Миколи Леонтовича.

Розвиток хорového мистецтва як традиційного виду музикування українців, неможливий без подальшого вдосконалення підготовки хорових диригентів. Хорове аранжування серед професійних компетенцій хормейстера посідає значне місце. Тому увага до якості виконання творчих завдань з хорového аранжування студентами має бути на високому рівні. Обробка української народної пісні є одним із головних творчих завдань, яке виконують студенти-хормейстери під час навчання.

**Мета дослідження** – обґрунтування необхідності вивчення творчості М. Леонтовича на заняттях із хорového аранжування в контексті виконання навчальних завдань.

**Задачі дослідження:** усвідомлення значення творчості М. Леонтовича в історичному аспекті; обґрунтування актуальності творчих досягнень композитора; висвітлення методики вивчення творів М. Леонтовича в контексті виконання навчальних завдань з хорového аранжування.

**Виклад основного матеріалу.**

**Усвідомлення значення творчості М. Леонтовича в історичному аспекті.**

Рекомендуючи студентам дослідити творчий шлях Миколи Леонтовича, важливо привернути увагу до таких аспектів. По-перше, шляхом наполегливих занять, у яких реалізовувалося прагнення композитора до досконалості, Леонтович здійснив дивний ривок у плані оволодіння композиторською технікою та здобув можливість створювати хорові твори світового рівня. Талант композитора, його творчий злет до вершин майстерності логічно викликають повагу й довіру до композитора. По-друге, важливо усвідомлювати історичні заслуги Леонтовича, бо він є не тільки автором чудових хорових обробок, але й першим вивів хорову обробку української пісні на світовий рівень.

Микола Леонтович добре знав і любив народну пісню, проте слід визнати, що він не мав професійної музичної освіти, на відміну від Миколи Лисенка, який закінчив Лейпцігську консерваторію. У Леонтовича було інтуїтивне відчуття бажаного хорового стилю, проте не було впевненості у вірності напряму творчих пошуків. Так, уже у ранніх творах композитор здійснює спроби застосування поліфонії, але, в той самий час, як згадує вчитель Леонтовича Б. Яворський, «він панічно боявся «вільного поводження з текстом: 1) повторень, 2) дроблень, 3) неодноразово виголошеного тексту, 4) введення чужих слів («гей» тощо), 5) співу із закритим ротом, «інструментальних прийомів, 6) тривалих звуків, 7) імітацій, 8) остинатних повторень, 9) sostenutних послідовностей («гами») тощо [5, с. 18]. Заняття з Б. Яворським дозволили Леонтовичу набути ту творчу впевненість, яка необхідна композитору. Для нього вже не поставало питання: «А може так заборонено?». За короткий період наполегливих занять Леонтович зумів настільки удосконалити свій творчий стиль, композиторську техніку, що йому вдалося ще під наглядом Яворського написати такий шедевр, як відомий у всьому світі «Щедрик». «Хорова обробка М. Леонтовича “Щедрик” є справжнім шедевром» [4, с. 181].

Деякі молоді хормейстери перебільшують роль Яворського в написанні цього шедевру. Мовляв, «Щедрик» ледь не написаний Яворським. Але Яворський «Щедрика» не писав, йому не було дано писати музики такого рівня. Хоча вже не одне покоління музикантів вдячне йому за те, що він підвів під талант Леонтовича міцне теоретичне та практичне підґрунтя. Талановитий педагог, він зумів направити творчі пошуки композитора в благодатне русло. А наповнити задану форму, вдихнути життя в передбачені музично-виразні засоби вдалося саме Миколі Леонтовичу. У подальшому він неодноразово довів, що «Щедрик» – не випадкова вдача, а закономірний результат наполегливих зусиль, наслідком яких були десятки чудових обробок українських народних пісень (наприклад, «Дударик», «Козака несуть», «Пряля» та ін.). Ступінь обдарованості Леонтовича не може не дивувати. У той самий час дивує його прагнення до самовдосконалення, самовіддана робота над розвитком творчої майстерності, на що композитор не жалкував часу й зусиль.

Дослідники творчості Леонтовича висловлювалися про хорові обробки його попередників досить негативно. П. Козицький, характеризуючи обробки Миколи Лисенка, пише, що стиль обробок був «занадто сухим, інтелектуальним, зовнішньо-етнографічним. У ньому проступали наперед вигадані прийоми й не було заглиблення в душу пісні» [4, с. 3]. Козицький критикує також обробки Я. Степового.

Звичайно, такий видатний музикант як Микола Лисенко, прагнув розкрити зміст народної пісні у власних обробках. Але в силу об'єктивних причин на той час це було неможливим. Лисенку не вдалося так глибоко проникнути в душу народної пісні, як це зробив Леонтович. Хоча Микола Лисенко дивувався витонченості українського народного багатоголосся, але в оброб-

ках композитор спирався переважно на традиції західноєвропейської музики. Менш значні композитори обмежувалися гармонізацією народних мелодій.

Композиторська діяльність Леонтовича не просто збагатила репертуар українських хорів, але вона стверджувала справді новаторські ідеї у справі обробки народної пісні. Леонтовичу вдалося реалізувати прийоми справжнього підголоскового викладу, коли кожна партія дійсно є варіантом головної мелодії; композитор широко запровадив куплетно-варіаційну форму, яка властива народному виконавству; Леонтович запропонував прийоми хорової оркестровки, яка, в той самий час чудово поєднувалася з великою вокальністю хорових партій.

Новаторство Леонтовича заслуговує великої вдячності й поваги, бо саме Леонтовичу вдалося створити такий стиль хорового письма, який не втратив актуальності й у наш час. Історичний аспект усвідомлення значення творчості Леонтовича здатний посилити у студентів спонукальний мотив до більш ретельного вивчення творів композитора та його творчих методів.

### **Обґрунтування актуальності творчих досягнень композитора.**

Усвідомлення актуальності творчості Миколи Леонтовича до молодих хорових диригентів інколи приходить не одразу. Органічність музичної тканини у творах Леонтовича вдається даністю, яку не завжди вдається достойно оцінити. Природність розвитку музичної тканини недосвідчені фахівці часом плутають із надмірною простотою. Проте не слід робити поспішних висновків, питання стосовно актуальності творчої спадщини Леонтовича для сучасних майстрів хорового письма має бути вивченим кожним студентом. Як уже зазначалося, творчі досягнення Леонтовича, культуру його хорового стилю високо цінили Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, Н. Горюхіна, В. Дяченко, П. Козицький, С. Людкевич, С. Орфєєв, І. Пясковський та інші. Звичайно, думка авторитетних дослідників, з якою студентам необхідно ознайомитися, має привернути увагу до творів композитора. Те, що «Щедрик» неодноразово звучить у американських фільмах і навіть вважається в Америці «американською піснею» також говорить про те, що твори композитора актуальні й у наш час.

Значення творчості Леонтовича не обмежується революційними знахідками початку ХХ століття. Важко знайти український хоровий колектив, у репертуарі якого не було б творів Леонтовича. Твори Леонтовича виконують дитячі колективи, аматорські хори, його обробки звучать у виконанні таких провідних професійних хорів, як «Думка», «Київ», «Хрещатик», «Орея», хор імені Г. Верьовки та ін. Така популярність творів видатного митця також має переконати недосвідчених музикантів у необхідності зануритись у світ чудових обробок, написаних Леонтовичем.

Успіх Миколи Леонтовича П. Козицький пояснює так: «Він вклонявся не мелодійному візерункові, а суті: «душі» шукав пісенної та її мріяв відбити у звукових символах розкладки» [4, с. 8].

Композитор досягає великої майстерності в застосуванні музично-виразних засобів, які підпорядковані справі розкриття художнього образу твору. Твори композитора й у наші дні звучать свіжо, вони позбавлені архаїчності. Навіть такі прості одночастинні обробки композитора, як «Грицю, Грицю, до роботи», «Пливе човен» або «Добрий вечір, дівчино» несуть на собі печать великого майстра, який умів, на перший погляд, незначними штрихами, вдихнути енергію в розвиток музичного матеріалу короткої пісні. Розмаїття художніх образів, зручність хорових партій, урахування специфіки вокальних голосів – усе це робить твори композитора привабливими для виконавців. Леонтович використовує лінійний розвиток хорових партій у дивному поєднанні з відчуттям гармонійної підоснови мелодії.

Композитор варіює хорові тембри, що знову і знову примушує говорити про хорову оркестровку. Композитор не використовував алеаторичну техніку, або дещо на кшталт додекафонної системи. Проте ті елементи композиторської техніки, які опанував Леонтович століття тому й у наш час використовуються хоровими композиторами. Слід зазначити, що далеко не всім композиторам вдається добитися такої єдності голосів у підголосковому викладу, зручності й виразності голосоведення, розмаїття тембрових фарб у звучанні хору.

Фахівець-хормейстер має пройти школу хорового письма. І взірцем, на який слід спиратися молодому диригентові, доцільно мати саме твори Леонтовича, які є прикладом високої культури хорового викладу.

**Методологічні засади вивчення творів М. Леонтовича в контексті виконання навчальних завдань з хорового аранжування.**

Збільшення ролі самостійної роботи студента на тлі скорочення терміну навчання вимагає створення певної системи методів, які могли б ефективно використовуватися як під час аудиторних занять, так і студентами самостійно. Для того, щоб студенти усвідомили значення творчої спадщини Леонтовича у справі формування художньо-ціннісних орієнтирів майбутніх аранжувальників, важливо ретельно ознайомитися з творами композитора й тут не треба обмежуватися 1–2 партитурами.

Метод спостереження в музиці перетворюється на прослуховування та програвання партитур. Загальне позитивне враження може бути досить міцним підґрунтям для подальшого вивчення творів композитора.

Метод обговорення здатний принести плоди після етапу спостереження. Викладач має звернути увагу студентів на специфіку звучання хорових творів Леонтовича – їхнє образне розмаїття, виразність кульмінацій, хорову оркестровку.

Подальше заглиблення потребує мелодійного та гармонійного аналізу. Ці методи дозволяють усвідомити особливості поліфонії Леонтовича, мелодизацію хорових голосів, поєднання плавного голосоведення з виразними стрибками і, в той самий час виявити особливості розвитку вертикалі. Композитор добре відчуває гармонійну

підоснову головної мелодії, проте дозволяє голосам переплітатися в несподіваних дисонансах, які, у той самий час, не вступають у протиріччя з образною сферою твору. Як стверджує музикознавець Ігор Пясковський, «Автономним лінійним рухом голосів тут утворюються терпкі гармонічні співзвуччя» [6, с. 130].

Хороші результати в плані виховання майбутніх аранжувальників може дати проспівування творів або окремих партій із партитур Леонтовича. Створюючи власну партитуру, студент також має проспівувати написані партії з метою виявлення незручних або невиразних фрагментів.

Аналіз партитур Леонтовича дозволяє виявити особливості хорової оркестровки. Композитор не тільки широко застосовує в процесі розвитку музичного матеріалу прийоми виключення та включення хорових партій, але й створює цілі варіації, де, наприклад, виключено бас («Котилася зірка», «Пряля»). Крім того, змінюючи теситурні співвідношення голосів, композитор виявляє протягом твору то один, то інший хоровий тембр, власник якого тимчасово опиняється у відносно вищій теситурі.

Хорова оркестровка Леонтовича носить не інструментальний, а чисто вокальний характер. Бо зручність партій для співу не може пояснюватися їх інструментальним характером.

Важливо ретельно аналізувати форму розгорнутих обробок Леонтовича та виявляти засоби варіювання матеріалу (наприклад, фактурне або темброве варіювання). Досконалість музичної форми – одне з найвищих досягнень Леонтовича.

У Леонтовича бачення форми твору безпосередньо пов'язане з образним змістом. Навіть виконуючи домашні завдання, композитор добивався підпорядкованості всіх виразних засобів, і форми зокрема, проблемі розкриття змісту пісні.

Опановуючи хорове аранжування, молоді хормейстери переходять до синтезу – до створення власних партитур, на якість яких впливатиме вивчення творів Леонтовича. Безумовно, досягти такої культури голосоведення, виразності хорових голосів, логіки лінійного й гармонійного розвитку, як у неперевершеного корифея, за короткий час неможливо. Проте така постановка питання не повинна відбивати бажання опанувати аранжування. Обробка народної пісні є вельми популярним жанром і варто оволодіти технікою створення таких партитур. Інколи обробка народної пісні є єдиним способом її збереження, бо народні виконавці поступово зникають, і більшість пісень, використаних Леонтовичем, у народі вже ніхто не співає. Але вони живуть у репертуарі українських хорових колективів. Вдалу обробку народної пісні можна порівняти з огранкою дорогоцінного каміння. Тому цей жанр живе, і йому аранжувальники мають приділити достойну увагу.

Після виконання завдань зі створення обробок народних пісень, корисно застосувати метод обговорення, не обмежуватися виправленням помилок. Обговорення потребує великого такту й доброзичливості, бо

майбутні майстри хорового письма на першому етапі творчого шляху ще не мають тієї впевненості, яка дозволяє аргументовано відстоювати значущість власних творчих знахідок. Важливо сприяти формуванню такої впевненості, зміцненню бажання писати хорові твори, розвитку естетичного смаку.

Межі наукової статті не дозволяють більш ретельно викласти аргументи на користь вивчення творчості Миколи Леонтовича студентами-аранжувальниками. Проте, як свідчить практика, саме опора на кращі взірці української хорової музики, серед яких чільне місце посідають твори М. Леонтовича, дозволяє аранжувальникам-початківцям здобути ті ціннісні орієнтири, які допомагатимуть у подальшому вдосконалювати власний творчий стиль.

**Висновки.** Таким чином, вивчення творів Леонтовича на заняттях з хорового аранжування в умовах інтенсифікації навчального процесу є актуальним і важливим. Майбутні хормейстери мусять усвідомлювати як історичне значення творчості композитора, так і його місце в сьогоденній українській хоровій культурі.

Досконалість творів Леонтовича може бути пізнаною лише шляхом ретельного їх вивчення. Першим етапом вивчення творів Леонтовича є спостереження, яке в музичній сфері набуває значення прослуховування, програвання та проспівування партитур. Зацікавленість у вивченні творчої спадщини корифея хорової музики не може виникнути в тих, хто мало обізнаний з його творчістю.

Студенти мають розуміти, що увага до Леонтовича та його спадщини як дослідників-теоретиків, так і практиків-виконавців зумовлена досконалістю музичного викладу, логічним розвитком матеріалу, яскравою образністю, цікавими музичними рішеннями. Дослідники звертають увагу на хорову оркестровку, яка властива кращим творам композитора. Ретельне вивчення творчого доробку Леонтовича має стати тією школою, без якої серйозного фахівця виховати неможливо.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Гордійчук М. Микола Леонтович / М. Гордійчук. – Київ : Музична Україна, 1974. – 64 с.
2. Гордійчук М. Микола Леонтович / М. Гордійчук // Науковий вісник національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Спадщина майстрів. – Київ, 2007. – Випуск 65. Книга третя. – 148 с.
3. Дяченко В. Принципи обробки народної пісні у М. Леонтовича : збірка статей / Упорядкував доктор мистецтвознавства В. Золочевський / В. Дяченко. – Київ : Музична Україна, 1977. – 200 с.
4. Заболотний І. Основи хорознавства / І. Заболотний. – Суми : ВВП «Мрія-1», 2006. – 184 с.
5. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича : збірка статей / П. Козицький / Упорядник доктор мистецтвознавства В. Золочевський. – Київ : Музична Україна, 1977. – 200 с.
6. Орфєєв С. М. Леонтович і українська народна пісня / С. Орфєєв. – Київ : Музична Україна, 1981. – 76 с.

7. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці. До 100-річчя Національної музичної академії імені П. І. Чайковського / І. Пясковський. – Київ : Музична Україна, 2012. – 270 с.

### РЕЗЮМЕ

**Карпенко Е. В.** Теоретико-методические основы изучения творческого наследия Николая Леонтовича на занятиях по хоровой аранжировке.

*В статье рассматриваются вопросы актуальности изучения творчества выдающегося украинского композитора Николая Леонтовича. Осуществляется попытка обоснования важности осознания студентами значения новаторских достижений композитора как в историческом аспекте, так и для сегодняшнего этапа развития украинского хорового искусства.*

*Изучение особенностей формообразования, гармонии и мелодического развития хоровых голосов способно повысить уровень мастерства будущих хоровых дирижеров-аранжировщиков. Предлагаются методы изучения произведений Леонтовича, которые, по мнению автора, могут способствовать совершенствованию учебного процесса на занятиях по хоровой аранжировке.*

*Таким образом, изучение произведений Леонтовича на занятиях по хоровой аранжировке в условиях интенсификации учебного процесса является актуальным и важным. Будущие хормейстеры должны осознавать как историческое значение творчества композитора, так и его место в современной украинской хоровой культуре.*

*Совершенство произведений Леонтовича может быть познанным только путем тщательного их изучения. Первым этапом изучения произведений Леонтовича является наблюдение, в музыкальной сфере приобретает значение прослушивания, воспроизведения и пропевания партитур. Заинтересованность в изучении творческого наследия корифея хоровой музыки не может возникнуть у тех, кто мало знаком с его творчеством.*

*Студенты должны понимать, что внимание к Леонтовичу и его наследию как исследователей теоретиков, так и практиков-исполнителей обусловлена совершенством музыкального изложения, логическим развитием материала, яркой образностью, интересными музыкальными решениями. Исследователи обращают внимание на хоровую оркестровку, которая присуща лучшим произведениям композитора. Тщательное изучение творчества Леонтовича должно стать той школой, без которой серьезного специалиста воспитать невозможно.*

**Ключевые слова:** Николай Леонтович, хоровая аранжировка, хоровая оркестровка, подголосочное изложение, имитационная полифония, анализ, синтез.

## SUMMARY

**Karpenko Ye. V.** Theoretical-methodological foundations of studying creative heritage of Mykola Leontovych at choral arrangement classes.

*The article discusses the relevance of studying the work of the outstanding Ukrainian composer Mykola Leontovych. An attempt is being made to justify the importance of students' understanding of the innovative achievements of the composer both in the historical aspect and for the present stage of the development of Ukrainian choral art.*

*The study of the peculiarities of shaping, harmony and melodic development of choral voices can improve the level of mastery of the future choral conductors-arrangers. Methods for studying the works of Leontovych are suggested, which, in the author's opinion, can contribute to the improvement of the educational process at choral arrangement classes.*

*It is concluded, that the study of Leontovych's works in choral arrangement with the intensification of the educational process is relevant and important. Future choirmaster must realize the historical significance of the composer's creativity, and his place in the present Ukrainian choral culture.*

*The perfection of Leontovych's works can only be known by carefully studying them. The first stage in the study of Leontovych's works is observation. The interest in studying the creative heritage of the coryphaeus of choral music cannot be found in those who has been little acquainted with his work.*

*Students should understand that attention to Leontovych and his legacy of both theoreticians and practitioners is due to the perfection of musical presentation, the logical development of the material, vivid imagery, and interesting musical solutions. Researchers pay attention to choral orchestration, which is characteristic of the best works of the composer. Careful study of the creative work of Leontovych should become the school, without which it is impossible to educate a serious specialist.*

**Key words:** Mykola Leontovych, choral arrangement, choral orchestration, presentation, imitation polyphony, analysis, synthesis.

УДК 378.016:78-051:37.015.31

**Люй Цзін**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## **ТЕОРЕТИКО-ПЕДАГОГІЧНИЙ АНАЛІЗ КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ІНОЗЕМНИХ СТУДЕНТІВ МАГІСТРАТУРИ**

*У статті здійснено теоретико-педагогічний аналіз формування художньо-виконавської компетентності іноземних студентів магістратури в умовах фахової підготовки; розкрито наукові підходи (мистецтвознавчий, культурологічний, педагогічний), на основі яких узагальнено зміст понять «виконавство», «концертно-виконавська компетентність». Проаналізовано педагогічні умови формування художньо-виконавської майстерності іноземних студентів під час навчання в магістратурі, визначено компонентну структуру досліджуваного явища.*

**Ключові слова:** *теоретико-педагогічний аналіз, структура, концертно-виконавська компетентність, іноземні студенти, піаністи, мистецька освіта, формування, компоненти, фахова підготовка.*

**Постановка проблеми.** Головним завданням сучасної музичної освіти є якісна підготовка майбутнього артиста та педагога-музиканта, забезпечення його реалізації в майбутній культуротворчій та освітніх діяльності, можливості самостійно реалізовувати власні професійні амбіції в галузях мистецтва й культури. І в цьому сенсі особливого значення набуває роль педагога в усвідомленні власної позиції студента в полі професійних можливостей, необхідності набуття певних знань і вмінь із різних наукових галузей задля його подальшої творчої самореалізації.

В Указі Президента України про Національну стратегію розвитку освіти на період до 2021 року (№ 344/2013 від 25 червня 2013 р.) зазначено, що головним завданням держави є виховання людини інноваційного типу мислення й культури, проектування акмеологічного освітнього простору з урахуванням інноваційного розвитку освіти, запитів особистості, потреб суспільства й держави. Якісна освіта є необхідною умовою забезпечення сталого демократичного розвитку суспільства, консолідації всіх його інституцій, гуманізації суспільно-економічних відносин, формування нових життєвих орієнтирів особистості. Отже, стає зрозумілим, що успішне функціонування освітніх систем має забезпечуватися шляхом гуманізації освіти, технологізацією та творчим підходом до навчального процесу. Педагогічні технології, які вживаються

в систему сучасної музичної освіти мають бути спрямовані на гуманізацію освітнього середовища, яке здатне забезпечити інтелектуальне, творче та професійне зростання майбутніх фахівців музично-педагогічної справи.

**Аналіз актуальних досліджень.** Аналіз робіт у сфері музичної педагогіки свідчить про наявність наукового підґрунтя для вирішення проблеми професійної підготовки майбутніх піаністів із КНР у системі музичної освіти України. Аналіз китайської галузевої літератури показав, що автори зверталися до розробки вимог виконання фортепіанної музики (Гу Юй Мей, Ма Ге Шунь, Сюй Дин Чжун, Чжан Цзянь Го, Чжау Сон Жу, Чжоу Чжен Сун, Шен Сіан, Юй Тен Ган, Ян Хун Нянь та ін.), але зміст наукових праць містить методичні рекомендації щодо розвитку виконавської майстерності на рівні початкової музичної освіти.

Проблеми підготовки піаністів на різних рівнях музичної освіти розкрито в працях вітчизняних науковців: педагогічні принципи формування виконавської майстерності піаністів в умовах вітчизняної музичної освіти (Е. Абдулін, О. Єременко, Е. Кучменко, Г. Падалка, Г. Побережна, О. Ростовський, О. Рудницька, В. Шульгіна, О. Щолокова та ін.); методичні рекомендації щодо підготовки піаністів (В. Антонюк, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієв, Ю. Юцевич та ін.); специфіка виконавської діяльності вчителя зі школярами (Л. Василенко, В. Ємельянов, О. Комісаров, К. Матвеева, А. Менабені, Д. Огороднов та ін.).

Аналіз вітчизняної та зарубіжної педагогічної та спеціалізованої літератури й дисертаційних робіт, у яких висвітлено актуальні питання підготовки піаністів дає підстави констатувати, що ґрунтовного педагогічного дослідження, у якому визначено педагогічні умови формування художньо-виконавської майстерності майбутніх піаністів із КНР у вищих педагогічних навчальних закладах України здійснено не було.

**Мета статті** – здійснити теоретико-педагогічний аналіз формування художньо-виконавської компетентності іноземних студентів магістратури в умовах фахової підготовки.

**Виклад основного матеріалу.** Спираючись на педагогічні концепції науковців щодо розвитку системи підготовки музикантів в умовах сучасної мистецької освіти констатуємо, що процес навчання іноземних студентів спрямований на розкриття індивідуальних здібностей кожної особистості з урахуванням ментальних особливостей і попередньої освіти. Проте процес фахового зростання іноземців відбувається поступово з урахуванням темпу сприйняття й осмислення навчального матеріалу кожним студентом з метою його ознайомлення, поглибленого аналізу та відточення. Цзінь Нань визначає педагогічні умови професійного зростання майбутніх виконавців, а саме: зміст фахової підготовки майбутніх виконавців і його відповідність освітнім запитам творчої особистості, реалізація творчих амбіцій у процесі навчання, набуття практичного досвіду, об'єктивне оцінювання знань і вмінь суб'єкта навчального процесу [7, с. 36].

Підготовка майбутніх виконавців має здійснюватись у межах комплексної програми, спрямованої на досягнення позитивного результату. Важливим завданням для викладача фахових дисциплін – розкрити всі сторони творчої особистості: підготувати інтелектуально-творчого фахівця здатного орієнтуватись у різних стильових музичних напрямках, адаптуватися до різних культуроосвітніх ситуацій, мобільно реагувати на соціокультурні зміни в суспільстві, формувати адекватні часові художньо-естетичні цінності засобами особистої творчої діяльності. Отже, актуальним стає питання про розвиток художньо-естетичного смаку в майбутнього виконавця в умовах сучасної вітчизняної музичної освіти, його концертно-виконавську компетентність у різних сферах полікультурного простору.

Формування концертно-виконавської компетентності майбутніх піаністів – процес складний і суперечливий, у ньому водночас існують свідоме й інтуїтивне, уява й мислення, емоційне захоплення та стремління до виконавського ідеалу. Реалізація творчого задуму органічно пов'язана з активним творчим пошуком, який заснований на вчитуванні нотного та поетичного текстів, проникненні в сутність художнього образу твору, пошуку виконавських прийомів тощо. Кінцевий результат цього процесу стає показником творчої індивідуальності виконавця, рівня його концертно-виконавської компетентності [8].

Аналіз концертно-виконавської діяльності здійснила Н. Згурська запроваджуючи педагогічний і культурологічний підходи. Розглядаючи концертно-виконавську діяльність як галузь культури, автор справедливо констатує про недостатню фахову підготовку випускників музично-педагогічних закладів. Причину дослідниця вбачає в «недостатній теоретичній і методичній розробленості проблеми, незорієнтованості навчально-виховного процесу на розвиток творчих можливостей студентів» [3, с. 4]. Ми поділяємо думку автора про те, що майбутні фахівці недосконало володіють інструментальним виконавством, як результат – зниження якості їхньої фахової підготовки [там само]. Концертно-виконавську культуру Н. Згурська розглядає у єдності таких компонентів: мотивація та позитивне ставлення до роботи з учнями, зацікавленість навчальним процесом, інтерпретаторські здібності); прагнення до досконалості (естетичний аналіз музичних творів, визначення художньо-виконавського ідеалу, переконання у власній позиції); прихильність до виконавського мистецтва (музичні, технічні, виконавські здібності); тезаурус (опанування теоретичною термінологією та історією виконавського мистецтва); творчість (унікальність у виборі технологічних прийомів, самостійність і активність у контексті творчо-виконавської реалізації) [3, с. 10]. Ми погоджуємося з думкою автора, адже зазначені компоненти є показниками художньо-виконавської компетентності студентів-інструменталістів. Однак, інформації щодо процесу опанування студентами виконавськими прийомами в контексті

фахової підготовки в роботі значно менше, що заважає створенню єдиної організаційно-методичної системи формування концертно-виконавської компетентності майбутніх виконавців.

Процес формування концертно-виконавської компетентності досліджує О. Щербініна на основі стильового підходу [9]. Автор звертає увагу на синкретичні форми цього процесу, який здійснюється шляхом творчої співдружності виконавця й композитора. У процесі поєднання композиторської та виконавської творчості дослідниця розглядає низку питань, пов'язаних із художньо-виконавським відтворенням змісту музичних творів. До проблем, що потребують наукового вирішення, автор відносить процес декодування музичного матеріалу [там само]. У контексті порівняння різних положень відомих учених у галузі музичної педагогіки та мистецтвознавства автор уточнює зміст поняття авторського тексту музичного твору як декодованого виконавцем композиторського задуму та розглядає його як стильову особливість, яка, за її висловом, стає відповідною точкою виконавської діяльності [там само].

Дійсно, на основі стильового підходу до вивчення художнього мистецтва, поза увагою сучасної педагогічної науки залишаються технології пізнання стилістичних характеристик музики, визначення стилю як пізнавального потенціалу у виконавській роботі майбутнього фахівця музично-педагогічної справи [9, с. 7]. Автор звертається до вивчення складних художньо-творчих процесів концертно-виконавської компетентності, які впливають на процес формування стилістичних уявлень студентів музичного профілю та складають змістову домінуючу досліджуваного явища.

Г. Падалка звертає увагу на процес формування концертно-виконавської компетентності піаністів, до якого мають увійти принципи єдності навчання й музично-творчого виховання, розвиток слухо-творчої сфери студента, кореляція технічного та художнього розвитку, що складають невід'ємну компоненту інструментальної педагогіки [5]. Дійсно, серед найважливіших властивостей музично-педагогічної кваліфікації майбутніх піаністів слід визначити оволодіння інструментом. З огляду на практичну діяльність можемо зробити висновок про те, що викладач музики або фахових дисциплін має вміти імпровізувати, здійснювати гармонійний аналіз, володіти навичками підбирання мелодії на слух, транспонувати тощо. Набуття досвіду в галузі творчого музикування є показником високого рівня концертно-виконавської компетентності фахівця-інструменталіста.

Аналіз процесу формування концертно-виконавської компетентності піаністів в умовах вітчизняної системи музичної освіти здійснено в роботі В. Буцяк, який ґрунтується на історико-стильовому підході [1]. На думку автора, складність формування концертно-виконавської компетентності майбутніх виконавців, яка відповідала б сучасним реаліям, полягає в необхідності її тлумачення як цілісного складного феномену, винаході

засобів взаємопов'язаного естетичного, виконавсько-творчого й педагогічного спрямування їх фахової підготовки. Саме цілісна інтерпретація навчального процесу містить, за В. Буцяк, можливості вдосконалення фортепіанної підготовки іноземних студентів [1, с. 8].

На основі історико-стильового підходу дослідниця визначає концертно-виконавську компетентність як системотворчий процес музичної діяльності, який передбачає:

- узагальнення музично-інформативної бази;
- досконалість процесу пізнання;
- оцінка реакції на музику;
- культурологічна зумовленість музичного пізнання;
- творча спрямованість музичного пізнання [1, с. 9].

Стає зрозумілим, що В. Буцяк зосереджує увагу на пізнавально-психологічних процесах формування концертно-виконавської компетентності майбутніх піаністів, які безпосередньо впливають на динаміку фахового навчання, рівень самостійності у визначенні художнього центру фортепіанної музики відповідно до стильових характеристик твору й задуму композитора, теоретичному аналізі, рівні опанування інформацією щодо історичних тенденцій розвитку мистецтва та різножанровим дидактичним матеріалом.

Аналіз ефективності формування концертно-виконавської компетентності здійснено в роботі В. Федоришина в контексті творчої взаємодії «вчитель-учень», «учень-учень» [6]. Концертно-виконавська компетентність, за висловом автора, є феноменом «вияву свого творчого «Я» через комплекс властивостей та особистісно-типологічних якостей особистості» [6, с. 9]. Виконавство дослідник розглядає як «прояв особливої художньо-естетичної цінності (у продукті такої діяльності у специфічній формі закріплюється складний процес творення нового, незвичайного, що і є саме творчістю)» [там само].

На основі співставлення змісту музикознавчих понять В. Федоришин справедливо зазначає, що концертно-виконавська компетентність майбутнього музиканта має бути заснована на комплексі вмінь: точного прочитання оригінального музичного тексту (мелодія, фактура, метроритм та ін.) та створення унікального інтерпретаційного плану (динаміка, агогіка, темп, характер звучання, тощо) [там само]. Ми погоджуємося з думкою автора про те, що рівень концертно-виконавської компетентності залежить, насамперед, від вибору відповідних технологічних прийомів, спрямованих на художню реалізацію звучання музичних творів і переконливість їх інтерпретаторської моделі.

М. Давидов до основних компонентів концертно-виконавської компетентності майбутніх піаністів відносить: артистизм, інтерпретацію, самостійність мислення, музикальність, складність програми, майстерність виконання, які слід розглядати критеріями оцінки виконавського рівня майбутнього музиканта [2, с. 37]. Дійсно, з огляду на те, що процес

формування концертно-виконавської компетентності в контексті фахової підготовки в умовах вищих музично-педагогічних і мистецьких закладів не має відповідної методичної моделі слід сконцентрувати увагу на системному аналізі розвитку цього явища з метою визначення педагогічних умов ефективної підготовки виконавців та їх послідовного втілення в музично-педагогічну діяльність. Водночас, до важливих проблем у галузі інструментальної педагогіки слід віднести недосконалість системи оцінювання концертно-виконавської компетентності майбутніх фахівців інструментального профілю, що потребує визначення, критеріїв і показників формування цього явища.

Ю. Некрасов проаналізував процес формування концертно-виконавської компетентності майбутніх піаністів у контексті фахової підготовки у вищих навчальних закладах України. Важливим етапом формування цього явища, на думку автора, має стати інтеграція теоретичних і практичних навичок у системі положень навчально-цільового блоку виконавської компетентності. Під навчально-цільовим блоком розуміє процес, у якому «превалює не кількісно-сумарне накопичення знань, а усвідомлення якості провідної думки-ідеї, що надає цілісності набутій сумі знань та навичок і виводить на метод здобуття тих знань» [4, с. 8]. Навчально-цільовий блок навчання передбачає інформованість студента про технологічні особливості інструмента, фактурну специфіку, віртуозні характеристики фортепіано, стиль імпровізації, розкодування нотних знаків [там само]. Дійсно, усі ці вміння й навички мають бути спрямовані на відтворення художнього змісту музичного твору: взаємодії стильової композиторської моделі з унікальною інтерпретацією художнього плану виконавцем.

Таким чином, процес формування концертно-виконавської компетентності майбутніх піаністів у контексті навчально-цільового блоку навчання, за Ю. Некрасовим, передбачає:

- використання інтелектуальних і духовних ресурсів особистості відповідно до її психологічного стану та мотивації до творчої реалізації;
- аналіз музичних творів у контексті множинності різних виконавських прочитань, його презентація в умовах концертного виступу;
- проведення інтерактивних годин із перспективним публічним обговоренням концертного виступу, які передбачають теоретичний, музикознавчий, психологічний та естетичний аналіз виконання;
- запровадження творчого експерименту відповідно до типу публіки та слухацької аудиторії у процесі побудови концертного репертуару;
- узагальнення концертного виступу з визначенням сценічно-виконавської компетентності та просвітницької діяльності [4, с. 10].

Ми поділяємо думку дослідника про те, що процес накопичення виконавського досвіду під час проведення систематичних психологічних тренувань (репетицій) є навчально-цільовим блоком фахової підготовки майбутніх піаністів.

**Висновки.** Аналіз галузевої наукової літератури дає підстави дійти висновку про недостатній доробок науковців, у роботах яких було б висвітлено проблеми формування художньо-виконавської компетентності студентів-іноземців за спеціалізацією фортепіано в системі української музично-педагогічної освіти, схарактеризовано специфічні особливості цього процесу. Вивчення авторитетних положень дозволяють констатувати про безсистемний характер наукових досліджень. Автори акцентують увагу лише на окремих аспектах формування художньо-виконавської компетентності інструменталістів: психофізичний стан виконавця, розвиток художньо-інтелектуального потенціалу особистості, опанування технічними прийомами у процесі фахової підготовки, формування інтерпретаторського досвіду, вольові якості, артистичні здібності, які складають структурну компоненту цього явища, проте не конкретизують фахову (фортепіанну) галузь та не висвітлюють специфіку роботи з іноземними студентами в умовах їх навчання в магістратурі.

Саме ці аспекти підготовки іноземних студентів за спеціалізацією фортепіано потребують прискіпливої уваги науковців, особливо у сфері формування художньо-виконавської компетентності в умовах української музичної освіти. Адже розкриваючи творчий потенціал у культуроосвітніх умовах іншої країни кожний студент-іноземець потребує особливої уваги з боку викладача, який, спираючись на власний педагогічний досвід, має адекватно реагувати на специфічні якості суб'єкта навчального процесу, ураховуючи його ментальні особливості та рівень попередньої фахової підготовки, передбачити кожний наступний етап його фахового зростання запроваджуючи ефективні, під час нетрадиційні педагогічні принципи та методи.

**Перспективи подальших наукових розвідок.** Проведене дослідження не вичерпує всіх питань процесу формування концертно-виконавської компетентності іноземних студентів магістратури. Воно відкриває перспективу для більш глибокого вивчення педагогічних умов, компонентної структури та показників якості формування досліджуваного явища в умовах фахової підготовки.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Буцяк, В. І. (2003). *Педагогічні умови удосконалення фортепіанної підготовки студентів у вищих педагогічних закладах на основі історико-стильового підходу* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ.
2. Давидов, М. А. (1998). Художня майстерність як синтез виражальних, технічних і артистичних засобів. *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва : матеріали II всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 37–38.*
3. Згурська, Н. М. (2001). *Формування музично-виконавської культури майбутнього вчителя* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ.
4. Некрасов, Ю І. (2005). *Комплексний підхід до формування виконавської майстерності піаніста* : (автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеса.

5. Падалка, Г. М. (2010). *Педагогіка мистецтва (теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)*. Київ: Освіта України.
6. Федоришин, В. І. (2006). *Формування виконавської майстерності студентів музично-педагогічних факультетів у процесі колективного музикування* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ.
7. Цзінь, Нань. (2009). *Методичні засади вокального навчання студентів з КНР у системі музично-педагогічної освіти України* (дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02). Київ.
8. Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ: Заповіт.
9. Щербініна, О. М. (2005). *Формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської підготовки* (автореф. дис. ... канд. пед. наук). Київ.

## РЕЗЮМЕ

**Люй Цзин.** Теоретико-педагогический анализ формирования концертно-исполнительской компетентности иностранных студентов магистратуры.

*В статье осуществлен теоретико-педагогический анализ формирования художественно-исполнительской компетентности иностранных студентов магистратуры в условиях профессиональной подготовки; раскрыты научные подходы (искусствоведческий, культурологический, педагогический), на основе которых обобщенно содержание понятий «исполнение» «концертно-исполнительская компетентность». Проанализированы педагогические условия формирования художественно-исполнительского мастерства иностранных студентов во время обучения в магистратуре, определена компонентная структура изучаемого явления.*

**Ключевые слова:** теоретико-педагогический анализ, структура, концертно-исполнительская компетентность, иностранные студенты, пианисты, художественное образование, формирование, компоненты, профессиональная подготовка.

## SUMMARY

**Liu Jing.** Theoretical-pedagogical analysis of the formation of concert-performing competence of the foreign master's students.

*The article is devoted to the theoretical and pedagogical analysis of the formation of artistic-performing competence of the foreign students of the master's degree in conditions of professional training; scientific approaches (art criticism, culturological, pedagogical approaches) on the basis of which the concepts of "performance", "concert-performing competence" are generalized. The pedagogical conditions for the formation of artistic-performing mastery of foreign students during training in the magistracy are analyzed, and the component structure of the phenomenon is determined.*

*The analysis of branch scientific literature gives grounds to conclude that there is insufficient work of scientists, whose works would highlight the problems of forming the artistic-performing competence of the foreign students in the specialty of piano in the system of Ukrainian music-pedagogical*

*education, the specific features of this process are described. The study of authoritative positions allows us to state the unsystematic nature of research. The authors focus only on certain aspects of the formation of the artistic and performing competence of instrumentalists: the psychophysical state of the artist, the development of the artistic-intellectual potential of the individual, the mastery of technical techniques in the process of professional training, the formation of interpretive experience, volitional qualities, artistic abilities, which form the structural component of this phenomenon, However, they do not specify the professional (piano) branch and do not highlight the specifics of working with foreign students in the conditions of their studies in the Master's Degree.*

*These aspects of the preparation of the foreign students for the specialty of piano playing require a keen attention of scientists, especially in the field of the formation of artistic-performing competence in the conditions of Ukrainian musical education. After revealing creative potential in the cultural and educational conditions of another country, every foreign student needs special attention from the teacher who, based on his own pedagogical experience, has to adequately respond to the specific qualities of the subject of the educational process, taking into account his mental qualities and the level of previous professional training, to predict each the next stage of his professional growth by introducing effective, non-traditional pedagogical principles and methods.*

**Key words:** *theoretical-pedagogical analysis, structure, concert-performing competence, foreign students, pianists, art education, formation, components, vocational training.*

УДК 37.65.78

**Г. Є. Шульженко**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## **ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНИХ КОМПЕТЕНЦІЙ СТУДЕНТІВ У ПРОЦЕСІ МУЗИЧНО-ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ**

*Актуалізовано проблему вокальних компетенцій майбутнього фахівця музичного-мистецтва. Підкреслюється необхідність забезпечення такого характеру музично-фахової підготовки, коли опанування вокальних явищ студентами опосередковується відтворенням їх естетичних орієнтирів, смакових уподобань. З'ясовано, що важливе місце в навчальному процесі належить вокальному слуху. Схарактеризовано низку особливостей формування таких основних вокальних компетенцій, як: артикуляційний апарат, дихання, звуковедення, регістри.*

***Ключові слова:** вокальні компетенції, компетентність, фахова підготовка, фахівець музичного мистецтва.*

**Постановка проблеми.** В умовах сьогоденного розвитку вищої школи важливого значення набувають процеси оновлення й удосконалення змісту та методів навчання студентів. Зокрема, в основі музичної освіти особливо важливими постають питання вдосконалення фахової підготовки майбутніх учителів музики, одним із провідних компонентів якої виступає формування комплексу музично-виконавських знань, умінь і навичок студентів.

Реформування освітянської сфери вимагає від учителів творчого самовиявлення, фахової компетентності, здатності до саморозвитку для забезпечення високого рівня освіченості, особистісного й духовного становлення себе та своїх учнів. Значне місце в професійній підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва посідає вокально-методична підготовка, яка формує музичну культуру особистості.

Процес формування вокальних компетенцій студентів мистецького факультету здійснюється на заняттях із постановки голосу та спрямовується на вирішення задач, пов'язаних із майбутньою професійною діяльністю студентів. Результатом цього процесу повинно стати оволодіння основами співацького дихання, вірною позицією звучання голосу, різними видами голосоведення, динамікою звуку, співацькою орфоєпією, вірною співацькою артикуляцією та чіткою дикцією.

**Аналіз актуальних досліджень.** З огляду на дану проблему в роботі здійснено аналіз наукових праць дослідників, які концентрували свою увагу на особливостях професійної підготовки майбутнього вчителя

(А. Алексюк, Н. Андрієвська, О. Апраксіна, Н. Ничкало, О. Пехота, Т. Сущенко та інші); на теоретичних основах формування особистості вчителя в процесі професійної підготовки (Ф. Гоноболін, М. Кухарев, Н. Кузьміна та інші); на поєднанні педагогічних здібностей і педагогічної майстерності (К. Ушинський, С. Шацький, В. Сухомлинський).

**Мета** статті полягає в розкритті особливостей формування вокальних компетенцій студентів факультетів мистецтв, використання яких сприятиме підвищенню рівня фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** Формування вокальних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях із постановки голосу вважається одним з актуальних питань, яке намагаються вирішити викладачі музично-педагогічних і мистецьких факультетів педагогічних університетів. Розвиток вокальних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях із постановки голосу – це важлива складова фахової підготовки студентів.

У науковій літературі існують різні тлумачення категорій «компетентний», «компетентність», які визначають різні аспекти цих понять. Словник української мови визначає, що компетентний – це такий працівник, який має достатні знання в якій-небудь галузі, кваліфікований, має певні повноваження, добре обізнаний. Словник іншомовних слів трактує це поняття таким чином: «компетентний» (від лат. *competent* – належний, відповідний) – 1) обізнаний у певній галузі, якомусь питанні; 2) повноважний, повноправний у розв'язанні якоїсь справи; «компетенція» – (лат. *competentia* – взаємно прагну, відповідаю, підходжу) – коло повноважень якої-небудь установи або особи, коло питань з яких дана особа має певні повноваження, знання; «компетентність» – це поінформованість, обізнаність, авторитетність [7].

Узагальнюючи сутність визначень, викладених у довідковій літературі, доцільно охарактеризувати поняття «компетентний» як той, хто готовий вирішувати складні питання в умовах використання інновацій для досягнення мети на основі власної обізнаності в певній галузі.

Однією з фахових компетентностей випускників мистецького факультету ВНЗ є мистецька компетентність. Вона розглядається нами як здатність до розуміння та творчого самовираження у сфері музичного, образотворчого та інших видів мистецтва. Вагома роль у формуванні мистецької компетентності на заняттях із постановки голосу належить викладачеві та концертмейстерові, які спільно мають допомогти найбільш повно розкрити, а потім і реалізувати можливості та здібності кожного студента.

Отже, вокальна компетентність розуміється в нашому дослідженні як широка обізнаність у галузі вокального мистецтва й педагогіки; володіння не тільки знаннями, а й вокально-фаховими вміннями; наявність досвіду вокально-виконавської роботи. У вокальних компетенціях майбутніх фахівців музичного мистецтва опосередковано відтворюються їх естетичні

орієнтири, рівень загальної культури, здатність до творчого самовираження, самовдосконалення.

Володіння фаховими компетентностями, знання психолого-педагогічних дисциплін і дисциплін світоглядного спрямування уможливорює педагогам вищих навчальних закладів досягати високого рівня педагогічної та фахової майстерності. Вони є ініціаторами створення концертних програм та організаторами культурно-мистецького життя краю. Окрім того, такі педагоги та їхні вихованці беруть активну участь у проведенні творчих конкурсів і фестивалів різних рівнів, стають лауреатами й дипломантами в тих чи тих жанрах музичного мистецтва [8, 16].

Важливе місце у навчально-виховному процесі належить розвиткові вокального слуху, адже слух вокаліста – це комплекс психічних та інтелектуальних здібностей сприймати й відтворювати звукові враження, орієнтуючись на висотні й ладові співвідношення звуків, темброву належність, метроритмічну організованість, ритмічні послідовності й комбінації, динамічні відтінки та їх розвиток, гармонічні засоби та процеси, структуру творів музичного мистецтва, а також здатність зберігати у своїй свідомості музичну інформацію, необхідну для професійної діяльності [2].

Підвищенню ефективності процесу навчання з постановки голосу сприяє розвиток таких основних вокальних компетенцій, як активізація артикуляційного апарату, вдосконалення дихання, звуковедення, зміцнення верхнього й нижнього регістру співацького діапазону. Одним із найважливіших елементів роботи над постановкою голосу студента є процес звукоутворення, робота над ним може тривати протягом усього навчання майбутнього вчителя музичного мистецтва у вищому навчальному закладі.

Одним із найбільш поширених у практиці мистецької освіти є пояснювально-ілюстративний метод, який поєднує вербальний і наочний методи (пояснення за допомогою слова та показ) [6, 12].

У сучасній системі постановки голосу метод показу дає бажані результати тоді, коли педагог має добре розвинений вокальний слух, педагогічний дар, грамотне володіння системою педагогічних прийомів і знаннями в галузі фізіології та анатомії голосового апарату, психології, акустики тощо. «Показ звучання своїм голосом дозволяє вплинути на голосову функцію в цілому й організувати її в необхідному напрямі, а оскільки показ звуку безпосередньо впливає на орган слуху й зору, його застосування тісно пов'язане зі здібністю до імітації. Імітація є найкоротшим шляхом до засвоєння вокальних навичок» [3, 36].

Розробка й апробація інноваційних методів навчання у сфері музичного мистецтва сприятиме повноцінному засвоєнню та практичному використанню професійних компетенцій, які засвоює студент-музикант під час навчання у вищому навчальному закладі [4, 111].

З метою формування вокальних компетенцій використовуються вокальні вправи для розспівування (тобто, розігрівання голосового апарату); для усунення недоліків голосу (вирівнювання регістрів, виховання високої співацької позиції та чистоти інтонування); для розвитку голосу (розширення діапазону, спів без сипу, на опорі).

Ефективне оволодіння вокальними компетенціями майбутніми вчителями музичного мистецтва на заняттях із постановки голосу можливе лише в поєднанні із самостійною роботою. Підготовча самостійна робота створює сприятливі умови для засвоєння вокальних навичок на заняттях. Це розучування музично-літературного тексту нового твору, мелодії вокалізу, вокальні вправи на звільнення чи укріплення м'язів голосового апарату, самостійне розспівування, прослуховування записів видатних співаків.

Систематичне виконання вокальних вправ дає змогу заглибити труднощі голосоутворення й виконувати більш важливі вокальні завдання, наприклад, уміння розкривати й інтерпретувати художні образи в музичному творі, розкривати в ньому якісно нові риси тощо.

Отже, процес формування вокальних компетенцій майбутніх учителів музичного мистецтва на заняттях із постановки голосу зводиться до правильної організації дихання, формування м'якої атаки звука, навичок сполучення голосних із приголосними, застосування активної артикуляції, співацької постави, здатність до чистоти інтонування.

**Висновки.** Результати проведеної роботи дають можливість сформулювати висновок про необхідність і своєчасність розгляду проблеми формування вокальних компетенцій майбутніх фахівців із музичного мистецтва й дозволяють висвітлити низку питань щодо з'ясування специфічних рис означених компетенцій.

Розкриваючи особливості формування вокальних компетенцій студентів ВНЗ у процесі фахової підготовки на заняттях з постановки голосу, ми намагались оптимізувати процес підготовки студентів мистецького факультету до роботи з учнівськими вокальними колективами, підвищити теоретико-методичний рівень, сценічно-виконавську культуру й рівень професійної майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва. Їх набуття є необхідною складовою фахової підготовки студентів мистецького факультету, спрямоване на вирішення завдань, пов'язаних з їх майбутньою професійною діяльністю.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Агапонов С. В. Средства дистанционного обучения. Методика, технология, инструментарий / С. В. Агапонов ; под ред. З. О. Джалиашвили. – СПб. : БХВ-Петербург, 2003. – 336 с.
2. Ветлугіна Н. О. Музичний розвиток дитини / Н. О. Ветлугіна. – М., 1968. – 123 с.
3. Вопросы физиологии пения и вокальной методики // Труды ГМПИ им. Гнесиных. – Вып. 25. – М., 1975. – 168 с.
4. Калюжна О. І. Формування сценічно-виконавських навичок майбутніх педагогів-музикантів / О. І. Калюжна, Л. В. Гайдай // Гуманітарний вісник ДВНЗ

«Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди». – Додаток 1 до вип. 36, том VII (67) : тематичний випуск «Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору». – К. : Гнозис, 2016. – 534 с.

5. Пляченко Т. М. Методика викладання вокалу : навчально-методичний посібник для студентів мистецького факультету / Т. М. Пляченко. – Кіровоград : КДПУ, 2005. – 80 с.

6. Растригіна А. М. Фахові компетенції з хорового диригування як складова професійної компетентності майбутнього педагога-музиканта. / А. М. Растригіна // Наукові записки. – Випуск 140. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – 208 с.

7. Современный словарь иностранных слов. –СПб. : Комета, 1994. – 740 с.

8. Черкасов В. Ф. Професійно-педагогічна підготовка майбутніх педагогів-музикантів у вищих навчальних закладах мистецького спрямування / В. Ф. Черкасов // Наукові записки. – Випуск 139. – Серія: Педагогічні науки. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2015. – 316 с.

## РЕЗЮМЕ

**Шульженко Г. Е.** Формування вокальних компетенцій студентів у процесі музично-фахової підготовки.

*Актуализировано проблему вокальных компетенций будущего специалиста музыкально-искусства. Подчеркивается необходимость обеспечения такого характера музыкально-профессиональной подготовки, когда освоение вокальных явлений студентами опосредуется воспроизведением их эстетических ориентиров, вкусовых предпочтений. Выяснено, что место в учебном процессе принадлежит вокальному слуху. Охарактеризован ряд особенностей формирования основных вокальных компетенций, таких как: артикуляционный аппарат, дыхание, звуковедение, регистры.*

*Таким образом, процесс формирования вокальных компетенций будущих учителей музыкального искусства на занятиях по постановке голоса сводится к правильной организации дыхания, формирование мягкой атаки звука, навыков соединения гласных и согласных, применение активной артикуляции, певческой поставки, способность к чистоте интонирования.*

*Результаты проведенной работы позволяют сформулировать вывод о необходимости и своевременности рассмотрения проблемы формирования вокальных компетенций будущих специалистов по музыкальному искусству и позволяют осветить ряд вопросов выяснения специфических черт указанных компетенций.*

*Раскрывая особенности формирования вокальных компетенций студентов вузов в процессе профессиональной подготовки на занятиях по постановке голоса мы пытались оптимизировать процесс подготовки студентов факультета искусств к работе с ученическими вокальными коллективами, повысить теоретико-методический уровень, сценично-исполнительскую культуру и уровень профессионального мастерства будущих учителей музыкального искусства. Их приобретение является необходимым компонентом профессиональной подготовки студентов*

*факультета искусств, направленный на решение заданий, связанных с их будущей профессиональной деятельностью.*

**Ключевые слова:** *вокальные компетенции, компетентность, профессиональная подготовка, специалист музыкального искусства.*

## SUMMARY

**Shulzhenko H. Ye.** Formation of the vocal competencies of students in the process musical-professional training.

*The problem of vocal competencies of the future specialist of musical art has been revealed. The necessity of providing such character of musical-professional training is emphasized, when mastering vocal phenomena by students is mediated by the reproduction of their aesthetic landmarks, taste preferences. It has been found out that the important place in the educational process belongs to vocal hearing. A number of peculiarities of the formation of basic vocal competencies, such as articulation apparatus, breathing, sound behavior, registers, are described.*

*It is stressed that the process of formation of the vocal competencies of the future musical art teacher at classes of voice staging is reduced to the right breath organization, formation of the soft sound attack, the skills of combining vowels with consonants, the use of active articulation, singing position, the ability to purify the intonation.*

*The results of the study provide an opportunity to come to the conclusion about the necessity and timeliness of consideration of the problem of formation of the vocal competencies of the future specialists in the field of musical art and allow highlighting a number of issues regarding the identification of specific features of these competencies.*

*Revealing the peculiarities of forming of the vocal competencies of the HEI students in the process of professional training at classes of voice setting we tried to facilitate the process of training students of arts department for work with pupils' vocal collectives, improve theoretical-methodological level, stage-performing culture and the level of professional mastery of the future musical art teacher. Their acquisition is a necessary constituent of professional training of the students of arts departments, directed at solving tasks, which are connected with their future professional activity.*

**Key words:** *vocal competencies, competence, professional training, specialist of musical art.*

## РОЗДІЛ IV. ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА

УДК 792.8

**А. В. Гордій**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

### СУЧАСНЕ МОЛОДІЖНЕ ТАНЦЮВАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ТА СПЕЦИФІКА ЙОГО ВИКЛАДАННЯ НА ПРИКЛАДІ ХІП-ХОП ТАНЦЮ

*У статті висвітлюються актуальні проблеми сучасного танцювального мистецтва молоді та особливості його викладання на прикладі танцю хіп-хопу. Підкреслюється, що під час тренування хіп-хоп-педагог повинен зосередитися на таких компонентах танцювальної освіти: основи гімнастики, акробатики, сучасні танцювальні техніки; формування знань анатоми-фізіологічних основ активної рухової активності людини; формування особливих технічних навичок та вмінь для виконання хіп-хопових композицій, основних рухів; основи психології танцювальних видів спорту; виявлення індивідуальних особливостей учнів; розвиток мотивації для творчої та спортивної діяльності, спортивні навички (гнучкість м'язів, швидкість рухів, контроль тіла, спритність, витривалість); посилення фізичного та психічного здоров'я, покращення загальної фізичної підготовки танцюристів; сприяння запобіганню асоціальної поведінки студентів у умовах клубної спільноти; залучення студентів до здорового способу життя, відмова від шкідливих звичок; формування здатності протистояти їм; розвиток самоврядування в команді; виховання спортивного характеру, здатність до емоційного самоконтролю та саморегуляції поведінкових реакцій; залучення студентів до вивчення історичного фону та особливостей культури хіп-хопу.*

**Ключові слова:** *молодь, танцювальне мистецтво, сучасне молодіжне танцювальне мистецтво, танець хіп-хоп, хіп-хоп-педагог.*

**Постановка проблеми.** За останні роки інтерес до сучасного вуличного танцювального мистецтва в молодих людей зріс у багато разів. Крім того, цей напрям стає все більш привабливим і для професійних хореографів. Відкривається величезна кількість шкіл і студій по всьому

світові, розвиваються нові танцювальні стилі. Тенденція зростання зберігається й підкріплюється засобами масової інформації: проводиться все більша кількість танцювальних фестивалів (у тому числі на міжнародному рівні) і шоу-програм; створена ціла індустрія з виробництва відео-уроків; сучасний кінематограф також звертає увагу на сферу танцювального мистецтва; з кожним днем з'являються все нові аспекти й деталі, гідні глибокого вивчення, деталізації та розвитку.

**Аналіз актуальних досліджень.** На жаль, в нашій країні субкультура хіп-хоп танцю вивчена недостатньо. Можливо, це пов'язано з тим, що вона не так давно стала частиною масової культури (приблизно з 1990-х років). Тому на українській та російських мовах досліджень на цю тему практично немає. Танець в Україні розвивався помітно повільніше, ніж в інших країнах. Взагалі, про нього чули в основному у великих містах, але з виходом на VHS фільмів Break Dance 1, Break Dance 2, радянських фільмів «Танці на даху», «Кур'єр» багато самоучок отримали можливість копіювати рухи і трюки у героїв фільмів.

На сьогодні хіп-хоп танець розглядається науковцями в контексті розвитку здорового способу життя молоді (В. Супоненкова [6]), його впливу на організм людини (М. Власова [1]). В. Толстун [7] вивчав актуалізацію танцю хіп-хоп у хореографічному просторі європейських країн. Д. Садикова [5], Е. Тюріна [8], В. Нікітіна [4] зосередили увагу на питанні хіп-хопа у просторі сучасної культури. А. Неунилов [3] та М. Воскресенська [2] досліджували вплив хіп-хопу на соціалізацію молоді та його роль у житті сучасної молоді.

**Мета статті** – висвітлити актуальні проблеми сучасного танцювального мистецтва молоді та особливості його викладання на прикладі танцю хіп-хопу

**Виклад основного матеріалу.** Танець у стилі хіп-хоп – феномен, де розмиті правила й обмеження. Яскравою рисою цього спрямування є його характер, акторська складова та драматизм. Оскільки особливості хіп-хоп культури пов'язані з діями на відкритих територіях, у парках, на спортивних майданчиках, вона стала своєрідною альтернативою молодіжним бандам злочинного характеру. Їх замінили танцювальні «битви» – баттли. Хіп-хоп показує найкращі якості виконавця у формі танцювального протистояння [3].

Зрозуміло, що дане мистецтво – це явище й наслідок глобалізації. Мультитехнічність і відкритість хіп-хопу для експериментів та імпровізації сьогодні викликають серйозну проблему його класифікації за стилями й напрямками. У виконанні деяких технік є сусідами і природність і неприродність людської біомеханіки. Базовими рухами в хіп-хопі є розслаблений корпус танцюриста, тримання тіла, за відсутності напруги й витягнутості вгору, спрямованість рухів у підлогу, напівзігнуті ноги. Основою для танцю є кач – це погойдування корпусом вперед-назад або з боку в бік, коли корпус як би «виштовхується» на кожен музичний біт, і

при цьому ноги виконують пружні рухи. «Качати» можна вгору й униз. Важливим принципом руху також є свобода положення ноги на відміну від відомого правила виворітності ніг, покладеного в основу класичного танцю. Принцип поліцентрії в хіп-хопі заснований на сегментації тіла й руху одночасно в декількох напрямках. До того ж, різні частини тіла можуть рухатись у різних ритмах (принцип поліритму) [8].

Зовні танцюристів хіп-хопу легко виділити з натовпу. Незважаючи на мінливу моду цієї культури, в цілому вона має низку характерних особливостей.

Одяг вільний, комфортний, зазвичай спортивного стилю: футболки, майки баскетбольної тематики; лижні, насунені на брови шапки; куртки й толстовки з капюшонами; приспущені широкі штани й шорти; кросівки й бейсболки (як правило, з прямими козирками) відомих марок (наприклад, Tribal, Reebok, Adidas, Nike).

Науковцями доведено, що хіп-хоп танець – дуже цікаве явище, оскільки неможливо однозначно сказати, спорт це або мистецтво. Швидше за все, це якийсь синтез спорту й мистецтва. Він знаходиться на межі цих понять, бо є специфічним видом фізичної та інтелектуальної активності, яку здійснюють з метою змагання, а також цілеспрямованою підготовкою до них шляхом розминки, тренування, в поєднанні з відпочинком, прагненням поступового покращення фізичного здоров'я, підвищення рівня інтелекту, отримання морального задоволення, поліпшення особистих, групових і абсолютних рекордів, слави, вдосконалення власних фізичних можливостей і навичок [1].

Але, з іншого боку, хіп-хоп – це не просто фізичні вправи під музику, а й танець, націлений на задоволення духовних потреб людини. У тому числі любові до прекрасного, створення художнього образу. Він нерозривно пов'язаний із музикою, з людським тілом, слухняний душі й розуму, має необмежені можливості вдосконалення. Представники хіп-хопу, незалежно від їх власних культурних передумов, шанобливо ставились і ставляться до всіх інших сучасних танцівників. Танцюрист із будь-якого куточка світу поєднує власну культурну ідентичність із глобальною культурою хіп-хопу.

Зауважимо, що стрімка поява вуличних танців та їх поширення в Україні поставили нові задачі щодо підготовки танцівників і тренерів цього напрямку та її особливостей, спираючись на нюанси хіп-хоп культури. Наслідком переходу до даного напрямку стала поява ознак, притаманних спортивній діяльності, а саме: змагальна діяльність і система підготовки спортсменів. У цих умовах, в силу високих тренувальних і змагальних навантажень, рівень пропонованих вимог до фізичної підготовки спортсменів-танцюристів значно зріс.

Таким чином, такий стрімкий перехід на «нові рейки» викликав багато труднощів у системі підготовки, а також у пошуку нових засобів і методів у тренувальному процесі. При цьому врахування цього

навантаження, а також розробки системи розвитку й виховання фізичних якостей у літературі немає. На сьогоднішній день тренери спираються тільки на досвід таких суміжних видів спорту при виборі засобів і методів для побудови тренувального процесу, як: фітнес-аеробіка, акробатика, художня гімнастика тощо.

Однак, хіп-хоп розглядається як поліструктурний технічно складний емоційний вид танцю, основу якого становить виконання танцівниками під музику багатостильової композиції з використанням складно координаційних елементів. З точки зору параметрів навантаження й режиму енергозабезпечення танцівник виконує танець високої інтенсивності в аеробно-анаеробному режимі. Змагальна композиція включає велику різноманітність різноритмічних рухів на трьох рівнях (низькому, середньому, високому) тренувальних навантажень [1].

Також під час підготовки великої уваги заслуговує вивчення власне емоційної складової хіп-хопу, яка ґрунтується на вивченні історії культури, природи походження базових рухів, стилістики одягу, традицій та особливостей музичного супроводу, мети й сили від хіп-хоп культури до людства [2].

Закцентуємо увагу на тому, що доцільність і необхідність розробки справжньої освітньої програми обумовлена її соціально-освітньою значимістю в аспекті комплексного підходу до процесу розвитку особистості танцівника з формування здорового способу життя; задоволення освітніх, інтелектуальних потреб; розвитку загальнокультурних здібностей (творчих, комунікативних, компенсаторних, профорієнтаційних, дозвіллевих), стимуляції творчої діяльності, бажання вчитися рухатись і танцювати [6].

Відтак, підготовча програма повинна включати інтеграційний підхід до організації танцювальної діяльності в процесі освоєння стилю сучасного танцю, як синтезу танцю, спорту та духовної моралі.

Отже, основними складовими підготовки повинні бути: створення умов для реалізації інтересу до сучасних танців; формування прагнення підлітка до здорового способу життя через освоєння сучасних стилів танців; спрямованість на практичну діяльність: усі теоретичні знання, включені до змісту програми, апробуються у творчій практиці, перетворюються на пізнавальний, комунікативний, соціальний досвід самореалізації в різних сферах танцювальної діяльності; засвоєння інформації, що сприяє орієнтації в області спорту, мистецтва й базису хіп-хоп культури. Форми організації освітньо-виховного процесу – поєднання групових та індивідуальних занять, що в результаті приведе до формування соціально активної особистості в умовах клубної спільності засобами занять сучасним танцем.

У результаті аналізу наукової літератури можемо стверджувати, що під час тренувань тренер із хіп-хопу повинен акцентувати увагу на такі складові танцювального виховання: основи гімнастики, акробатики, техніки сучасного

танцю; формування знань анатомо-фізіологічних основ активної рухової діяльності людини; формування спеціальних технічних умінь і навичок виконання хіп-хоп композицій, базових рухів; основи психології танцювального спорту; виявлення індивідуальних особливостей вихованців; розвиток мотивації до творчої та спортивної діяльності, спортивних здібностей (гнучкість м'язів, швидкість рухів, контроль за тілом, спритність, витривалість); зміцнення фізичного та психічного здоров'я, вдосконалення загальної фізичної підготовки танцівників; сприяння профілактики асоціальної поведінки учнів в умовах клубної спільності; залучення учнів до здорового способу життя, відмови від згубних звичок; формування вміння протистояти їм; розвиток самоврядування в колективі; виховування спортивного характеру, здатності до емоційного самоконтролю та саморегуляції поведінкових реакцій; залучення учнів до вивчення історичного підґрунтя та особливостей хіп-хоп культури [4].

**Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.** Таким чином, навчаючись подібним чином, танцівники зможуть опанувати достатнім рівнем знань, умінь, навичок за профілем діяльності, необхідних для подальшого продовження професійної освіти; виробити правильну поставу, легкі гарні рухи, ходу; удосконалити свої фізичні дані, психомоторні здібності; розвивати художній смак, пізнавальну активність, музично-творчі здібності; свідомо ставитися до свого кола оточення; мати потребу в постійному вдосконаленні та прагненні до творчої самореалізації; будуть орієнтовані на моральні загальнолюдські цінності; опанують цивілізовані норми міжособистісного спілкування й соціальної поведінки, а також зможуть розвивати такі якості, як: працьовитість, завзятість, дисциплінованість, пунктуальність, відповідальність за колектив тощо.

На подальше вивчення заслуговують питання актуалізації танцю хіп-хоп у хореографічному просторі сучасної культури нашої країни та європейських країн.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Власова М. А. Хип-хоп танцы и их влияние на организм человека / М. А. Власова // Проблемы физической культуры, спорта и туризма в свете современных исследований и социальных процессов : сборник трудов Международной научно-практической конференции. – 2017. – С. 219–223.
2. Воскресенская М. А. Роль хип-хоп культуры в жизни современной молодёжи / М. А. Воскресенская // Диалог цивилизаций: Восток – Запад : материалы XVII научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных. – 2016. – С. 24–31.
3. Неунылова А. С. Влияние субкультуры хип-хоп на социализацию молодежи / А. С. Неунылова // Гуманитарии в современном мире, или почему шутка про то, что выпускники гуманитарных факультетов работают только в McDonald's, - заблуждение : материалы научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, 2015. – С. 35–40.
4. Никитина В. Г. Инновационные стратегии в развитие идеология культуры хип-хопа / В. Г. Никитина // Модернизация российского общества и подготовка кадров для отрасли культуры и искусств : материалы Международной научно-практической

конференции, посвященной 45-летию Казанского государственного университета культуры и искусств: в 3-х частях. – Казань, 2014. – С. 246–251.

5. Садыкова Д. А. Хип-хоп в пространстве современной культуры / Д. А. Садыкова // Омский научный вестник. – 2013. – № 5 (122). – С. 236–238.

6. Супоненкова В. А. Хип-хоп танцы в развитии здорового образа жизни молодежи / В. А. Супоненкова // ОБЖ: Основы безопасности жизни. – 2016. – № 7. – С. 12–14.

7. Толстун В. В. Актуализация танца хип-хоп в хореографическом пространстве европейских стран / В. В. Толстун // Санкт-Петербургский образовательный вестник. – 2016. – № 3 (3). – С. 16–18.

8. Тюрина Э. А. Хип-хоп как субкультура, спорт и искусство / Э. А. Тюрина // Современный танец: дискурс и практики : сборник статей. – Екатеринбург, 2017. – С. 109–124.

## РЕЗЮМЕ

**Гордий А. В.** Современное молодежное танцевальное искусство и специфика его преподавания на примере танца хип-хопа.

*В статье раскрываются проблемы современного молодежного танцевального искусства и особенности его преподавания на примере танца хип-хопа. Отмечается, что в последние годы интерес к современному искусству уличного танца у молодежи вырос. Кроме того, это направление становится все более привлекательным для профессиональных хореографов. Появляется огромное количество школ и студий по всему миру, разрабатываются новые стили танцев.*

*Танец в стиле хип-хоп – это явление, когда правила и ограничения размыты. Яркой особенностью этого направления является его характер, актерская составляющая и драма. Поскольку особенности хип-хоп-культуры связаны с действиями на открытых площадках, в парках и на спортивных площадках, она стала своего рода альтернативой молодежным преступным бандам. Их заменили танцевальные битвы. Хип-хоп показывает лучших исполнителей в форме танцевального конкурса.*

*Доказано, что танец хип-хопа – очень интересное явление, поскольку нельзя однозначно сказать, является ли это спортом или искусством. Скорее всего, это синтез спорта и искусства. Он расположен на границе этих концепций, так как это особый тип физической и интеллектуальной деятельности, который проводится в целях конкуренции, а также целенаправленная подготовка к нему путем разминки, обучения, в сочетании с отдыхом, стремление к постепенному улучшению физического здоровья, повышение уровня интеллекта, получение морального удовлетворения, улучшение личных, групповых и абсолютных записей, слава, улучшение собственных физических способностей и навыков.*

*Подчеркивается, что во время обучения учитель хип-хопа должен сосредоточиться на следующих компонентах танцевального образования: основах гимнастики, акробатики, современных танцевальных техник; формирование знания анатомических и физиологических основ активной двигательной активности человека; формирование специальных*

*технических навыков и навыков для исполнения хип-хоп-композиций, основных движений; основы психологии танцевальных видов спорта; выявление индивидуальных особенностей учащихся; развитие мотивации творческой и спортивной деятельности, спортивные навыки (гибкость мышц, скорость движений, контроль тела, ловкость, выносливость); укрепление физического и психического здоровья, улучшение общей физической подготовки танцоров; содействие предотвращению асоциального поведения студентов в условиях клубного сообщества; участие студентов в здоровом образе жизни, отказ от вредных привычек; формирование способности противостоять им; развитие самоуправления в команде; воспитание спортивного характера, способность к эмоциональному самоконтролю и саморегуляции поведенческих реакций; привлечение студентов к изучению исторического фона и особенностей хип-хоп культуры.*

**Ключевые слова:** *молодежь, танцевальное искусство, современное молодежное танцевальное искусство, танец хип-хоп, хип-хоп-педагог.*

## SUMMARY

**Hordii A.** Contemporary youth dance art and the specifics of its teaching on the example of hip-hop dance.

*The article reveals the issues of contemporary youth dance art and the specifics of its teaching on the example of hip hop dance. It is noted that in recent years, the interest in modern street dance art in young people has grown. In addition, this direction is becoming more and more attractive for professional choreographers. A huge number of schools and studios around the world opens, new dance styles are being developed.*

*Dance in the hip-hop style is a phenomenon where the rules and restrictions are blurred. A vivid feature of this direction is its character, actor's component and drama. Since the features of hip-hop culture are related to actions in open areas, in parks, and at sports grounds, it has become a kind of alternative to youth criminal gangs. They were replaced by dance battles. Hip-hop shows the best performers in the form of a dance contest.*

*It is proved that a hip-hop dance is a very interesting phenomenon, since it is impossible to say unequivocally whether it is sport or art. Most likely, it is a synthesis of sports and arts. It is situated at the border of these concepts, as it is a specific type of physical and intellectual activity that is conducted for the purpose of competition, as well as purposeful preparation for it by warming-up, training, in conjunction with rest, the desire for gradual improvement of physical health, raising the level of intelligence, obtaining moral satisfaction, improving personal, group and absolute records, glory, improvement of one's own physical abilities and skills.*

*It is stressed that during training, the hip-hop teacher should focus on the following components of dance education: the basics of gymnastics, acrobatics, modern dance techniques; formation of knowledge of anatomical and*

*physiological bases of active motor activity of a person; the formation of special technical skills and skills for performing hip-hop compositions, basic movements; the basics of psychology of dance sports; identification of individual peculiarities of students; development of motivation for creative and sports activities, sports skills (flexibility of muscles, speed of movements, body control, agility, endurance); strengthening of physical and mental health, improvement of general physical training of dancers; promoting the prevention of asocial behavior of students in conditions of club community; involvement of students in a healthy way of life, rejection of harmful habits; formation of the ability to withstand them; development of self-government in the team; education of a sports character, ability to emotional self-control and self-regulation of behavioral reactions; involvement of students in the study of historical background and the features of hip-hop culture.*

**Key words:** *youth, dance art, Contemporary youth dance art, hip-hop dance, hip-hop teacher.*

УДК 378.1

**Лі Жуйцін**  
Національний педагогічний  
університет імені М. П. Драгоманова

## **ОСОБЛИВОСТІ ПРОЯВУ МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНИХ СМАКІВ У ПІДЛІТКОВОМУ ВІЦІ**

*У статті висвітлено особливості прояву музично-естетичних смаків підлітків. Визначено актуальні завдання формування музично - естетичного смаку учнів у процесі співацького навчання, а саме: формування основ музично - естетичної культури підлітків; збагачення музично - естетичного досвіду учнів; оволодіння підлітками необхідними вміннями і способами естетичного освоєння музичних творів; розвиток естетичних здібностей учнів у процесі співацького навчання. Доведено, що формування музично-естетичних смаків підлітків повинне здійснюватися як єдиний органічний процес творчого розвитку особистості учня, виховання у нього естетичного ставлення до музичного мистецтва в процесі оволодіння естетичними знаннями й уміннями.*

***Ключові слова:** смак, естетичний смак, художній смак, музично-естетичний смак, підліток, співацьке навчання.*

**Постановка проблеми.** Актуалізація художньо-творчих пріоритетів становлення духовно розвиненої особистості різних вікових категорій є характерною ознакою сучасного етапу модернізації вітчизняної системи освіти. У зазначеному контексті формування музично-естетичних смаків підлітків становить одне з пріоритетних завдань сьогодення. Звернення до означеної проблематики зумовлено необхідністю вирішення низки протиріч, а саме:

- між зростаючою потребою розвитку естетичної культури (зокрема музично-естетичного смаку) та реальним станом навчання співу підростаючого покоління;
- між необхідністю навчальної практики в науково обґрунтованій системі формування музично-естетичного смаку підлітків і недостатнім рівнем теоретичного підґрунтя у вирішенні означеної проблеми;
- між необхідністю оновлення змісту, форм, методів процесу співацького навчання та недостатньою розробкою цього питання в контексті формування музично-естетичного смаку підлітків.

**Аналіз актуальних досліджень.** Проблема співацького навчання підростаючого покоління знайшла багатоаспектне висвітлення в науковій літературі. У працях розглянуто загальні та спеціальні вимоги до співацької діяльності, аналізуються особливості сольного та хорового виконавства, досліджуються процеси формування навичок сольного,

ансамблевого та хорового співу вихованців (В. Багадуров, Л. Дмитрієв, Д. Аспелунд, І. Левідов, П. Голубєв, О. Малініна, Д. Огороднов, А. Менабені, В. Ємельянов, Г. Стулова, О. Юрко та ін.).

За останні роки китайськими науковцями виконано низку досліджень у царині вокально-хорового мистецтва, у яких визначено методичні засади вокального навчання (Цзінь Нань), з'ясовано особливості формування вокального слуху (Ма Цзюнь), вокально-виконавської культури (Ван Изяньшу), вокальних навичок (Чен Дін), вокально-сценічної майстерності (Ван Лей), музично-імпровізаційних умінь (Мен Мен). Питання вокального навчання школярів презентовано працями Ван Тянь Ці, Ван Яньпін та ін.

Проблема формування музично-естетичного смаку розглядається в контексті розробки тематики музично-естетичного виховання. Теоретичні та методичні проблеми музично-естетичного виховання успішно розробляють українські науковці А. Болгарський, О. Дем'янчук (формування музично-естетичних інтересів), Б. Брилін, В. Шульгіна (музично-творчий розвиток), В. Бутенко, Л. Коваль (формування естетичних оцінок), В. Дряпіка (формування естетичного смаку), О. Костюк, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Рудницька (формування естетичного ставлення) та ін.

**Мета статті** – висвітлити особливості прояву музично-естетичних смаків підлітків.

**Виклад основного матеріалу.** Сучасні школярі повинні самостійно орієнтуватись у світі мистецьких цінностей, уміти вибирати справжні мистецькі твори, оригінальні за змістом і формою. Але зрозуміти й оцінити їх зможе лише той учень, який володіє музично-естетичним смаком, тобто вмінням сприймати, переживати, оцінювати естетичне значення мистецьких творів і розвивати власні творчі здібності.

Естетичний смак є здатністю людини, яка орієнтується на свої симпатії та антипатії, відрізнити те, що має естетичну цінність, від того, що позбавлене її, диференційовано сприймати й оцінювати різні естетичні об'єкти, розрізнити прекрасне й пересічне, трагічне й фарсове, абсурдне, жорстоке тощо. По відношенню до оцінки твору мистецтва естетичний смак конкретизується як художній смак [2].

Традиційна естетика приділяла естетичному смаку дуже серйозну увагу. Д. Юм вважав навіть, що норма смаку впливає із самої природи людини, і саме тому людям подобаються ті самі речі. Що стосується природи мистецтва, «деякі окремі форми або якості, що виникають з первісної внутрішньої структури (людської свідомості), розраховані на те, щоб подобатися, інші, навпаки, – на те, щоб викликати невдоволення» [5].

Інтерес до проблеми естетичного смаку з'явився в естетиці тільки в XVII–XVIII ст. Французькі філософи й теоретики класицизму (Н. Буало, Ш. Л. Монтеск'є, Вольтер та ін.) розглядали художній смак з позицій раціоналізму й нормативізму; представники англійської сенсуалістичної естетики (А. Е. К. Шефтсбері, Г. Хом та ін.) виводили художній смак із

людських відчуттів і пов'язували його не тільки з красою, але й із добром. Особливе місце в розробці проблеми художнього смаку зайняв І. Кант, який підкреслив його суперечливий, суспільно-індивідуальний характер. Філософ характеризував смак як «чуттєве визначення досконалості». Поняття смаку з морального перейшло до естетичної сфери «прекрасної духовності».

Художній смак залежить від того середовища, у якому він формується, і змінюється з його змінами. Різними культурами виробляються різні, іноді діаметрально протилежні смаки, багато в чому залежать від еволюції мистецтва в рамках даних культур.

Розвиток естетичного смаку дітей є одним з основних завдань естетичного виховання в школі. Слухання найкращих творів музичного мистецтва може глибоко вплинути на дітей, викликати благородні відчуття, позитивно відобразитися на духовному розвитку.

Музика відіграє виняткову роль для розвитку духовних потреб учнів, тому що живить чуттєво-емоційну сферу людини, викликає прекрасні, благородні почуття. Музичне виховання, крім суто естетичної сфери, пов'язане зі сферою моралі. Актуальність музично-естетичного виховання зростає у зв'язку з тенденціями розвитку суспільства. Музика буде відігравати дедалі більшу роль як у культурі, так і за її межами, оскільки подальше зростання впливу на людську свідомість з боку науки, техніки, абстрактного мислення породжуватиме дедалі гострішу потребу в урівноваженні людського розвитку активізацією духовно-емоційної сфери, здатності не лише мислити, а й переживати.

Великого значення в нашій роботі набувають теоретико-методологічні положення Б. Асаф'єва, який обґрунтував три основних види музичної діяльності, що можуть бути використані вчителем музичного мистецтва та сприяти творчому особистісному розвитку вихованців. Це сприймання музики, хорове та інструментальне виконавство, імпровізаційна діяльність. Під час урахування музично-естетичних смаків підлітків ми враховуємо досвід урочної та позаурочної системи музичного навчання, застосовуючи такі види позаурочної співацької (вокально-хорової) діяльності, як: хорове виконавство, ансамблевий спів, гурткова вокальна робота.

Говорячи про специфіку співацької діяльності в контексті формування музично-естетичних смаків слід зазначити, враховуючи думку Сі Даофен, що оволодіння фаховими знаннями з урахуванням фізіологічних особливостей голосоутворення в дорослих і дітей; урахування естетично-ціннісних якостей вокального звуку відповідно до сучасних вимог співацького навчання; розвиток вокального слуху; процес правильного голосоутворення та ін. виступають основними завданнями у фахово-методичній підготовці вчителя музичного мистецтва до співацької роботи зі школярами [4, 7–8].

Для успішного формування музично-естетичних смаків школярів необхідно враховувати специфіку впливу на них музики. Ми згодні з

позицією О. Ростовського, що діти не підготовлені до розуміння мови музики, не можуть досягти її образного змісту. Їм властива своєрідна вибірковість, коли ігнорується глибоке проникнення у зміст твору, породжується поверхове ставлення до музики. Але нерідко частина учнів байдуже ставиться до тих творів, які можуть дати їм естетичну насолоду, розкрити багатство людських почуттів і навпаки, захоплюються творами, на виховний ефект яких важко розраховувати. Безперечно, вплив музики на особистість передбачає численні художні враження, які накладаються одне на одне, поступово збагачуючись і поглиблюючись [3, 57].

Ми згодні з положеннями концепції музичного сприймання, розробленою О. Я. Ростовським, про те, що в сучасних умовах розвитку суспільства виникає проблема музичних вражень не стільки в плані їх дефіциту, скільки надміру. Тому особистість потрібно вчити культурі почуттів з дитинства.

Отже, специфіка впливу музики на школярів полягає в тому, що вона викликає в них відповідні естетичні переживання, динамічні, насичені образи й асоціації, спонукає до активної мисленнєвої діяльності, організує відповідну настроєність їхнього духовного світу. Виховання музикою не є ізольованим процесом, а пов'язане із соціальним і загальним психічним розвитком учня, здійснюється в контексті становлення цілісної особистості людини [3, 60].

До того ж, своєрідність музики полягає в тому, що вона відображає життя людини наче в дзеркалі людських емоцій, розкриваючи багатогранну емоційну реакцію людини на навколишню її дійсність, на ті чи інші події, вчинки, на явища та соціальне буття. У зв'язку з цим зазначимо, що музично-естетичне виховання в підлітковому віці набуває особливого значення, коли складається своєрідне ставлення до світу мистецтва, духовних цінностей. Емоційно-вольова сфера підлітків нестійка: вони бувають рвучкими, веселими, активними, прагнуть до інтенсивної діяльності, а можуть бути млявими, пасивними, схильними до самоти, самоаналізу. Багатьом підліткам властива підвищена самокритичність в оцінці своєї зовнішності, одягу й разом із тим зайва самовпевненість, схильність до критиканства тощо.

А. Личко в книзі «Підліткова психіатрія» пише: «Тонка чутливість іноді уживається з разючою черствістю, хвороблива сором'язливість – із розв'язністю, бажання бути визнаним і оціненим іншими – з підкресленою незалежністю, боротьба з авторитетами, загальноприйнятими правилами й поширеними ідеалами – з обожнюванням випадкових кумирів».

Подібна суперечливість особистісних проявів, вважає В. Ковальов у своєму підручнику з дитячої психіатрії, свідчить про відсутність стабільності особистості, про несформованість взаємин між її окремими компонентами. Ця характеристика, за В. Ковальовим, стосується першої фази підліткового віку, яку він назвав негативною (12–14 років). Підліткам

у цій стадії властиві такі характерологічні реакції, як реакція активного й пасивного протесту.

Друга фаза підліткового віку – позитивна (15–16 років) – відрізняється поступовою гармонізацією особистості підлітка. Це проявляється в поступовому врівноважуванні емоційно-вольової сфери, згладжуванні імпульсивності, зменшенні контрастності й суперечливості емоційно-вольових реакцій.

Якщо узагальнити всі форми складної поведінки підлітків, то можна зробити висновок – більшість із них характеризує:

- 1) психомоторна (рухова) Perezбудженість;
- 2) підвищена збудливість емоцій – схильність до вибухів агресії, конфліктності;
- 3) егоїстичність і слабкість навичок, необхідних для життя в колективі;
- 4) знижена працездатність, а в деяких випадках негативне ставлення до будь-якої систематичної праці й навчання.

Більшість дітей не вміє організувати ні навчання, ні вільний час, не може вибрати собі заняття до смаку й послідовно домагатися позитивних результатів.

Підліток шукає себе. Намагається знайти образ, який би йому відповідав. Йому погано «у власній шкірі». Він прагне бути «таким, як...»: наслідує героїв кінофільмів, популярних спортсменів, телеведучих тощо. У цей період не слід дивуватися, якщо підліток годинами сидить перед дзеркалом, тричі в день змінює зачіску або відстоює своє право носити дивний, на думку дорослих, одяг. Усе це свідчить про постійний пошук. Підліток схвильований і шукає вихід. Він стає дуже чутливим, не терпить глузувань. Оскільки йому невідомо, хто він, він прагне бути схожим на кого-небудь: ідентифікує себе з обраними ним моделями й переймає в них усе, і зовнішній вигляд також.

У зв'язку з цим зауважимо, що музично-естетичний смак як інтегральний показник естетичної свідомості характеризує особистість підлітка в цілому, виражає його індивідуальний тип реагування на все, що його оточує. Тобто це здатність сприймати, відчувати, розуміти, оцінювати й творчо ставитися до творів мистецтва та явищ дійсності. Формування особистісного музично-естетичного смаку має певні об'єктивні й суб'єктивні закономірності:

- по-перше, на розвиток смаку впливає конкретне соціально-історичне середовище,
- по-друге, він зумовлений специфічним психофізіологічним розвитком людини як біологічної істоти,
- по-третє, залежить від культурного розвитку самої особистості.

До того ж, музично-естетичний смак пов'язаний із природною обдарованістю, життєвим і художнім досвідом, освітою, вихованням, які отримує людина в процесі соціокультурного становлення. Саме тому механізмом

розвитку музично-естетичних смаків можна вважати інтереси, потреби, ідеали, які корегують художньо-естетичну спрямованість особистості.

Отже, музично-естетичний смак школярів варто розглядати з позицій:

- домінантної мотивації діяльності;
- системи інтересів, потреб, знань, поглядів, переконань, ідеалів, що є мотивами індивідуальної поведінки;
- суб'єктивних ставлень та ціннісних орієнтацій [1].

**Висновки та перспективи подальших наукових розвідок.** Таким чином, зазначене дозволяє зробити висновок, що учні підліткового віку по-різному підготовлені до взаємозв'язку з музичним мистецтвом. Існуючий стан їх музично-естетичної вихованості засвідчує, що значна частина учнів має ще недостатній досвід пізнання й освоєння музичного мистецтва, відчуває значні труднощі в налагодженні плідного діалогу з проявами прекрасного в музично-виконавській практиці. Усвідомлення існуючого стану музично-естетичної вихованості учнів зумовлює необхідність вивчення та аналізу чинників, які не сприяють досягненню необхідних результатів щодо музично-естетичного виховання учнів у процесі співацького навчання.

Отже, до актуальних завдань формування музично-естетичного смаку учнів у процесі співацького навчання слід віднести такі, як:

- формування основ музично-естетичної культури підлітків;
- збагачення музично-естетичного досвіду учнів;
- оволодіння підлітками необхідними вміннями і способами естетичного освоєння музичних творів;
- розвиток естетичних здібностей учнів у процесі співацького навчання.

Здійснене науково-теоретичне дослідження дозволило дійти висновку про те, що формування музично-естетичних смаків підлітків повинне здійснюватися як єдиний органічний процес творчого розвитку особистості учня, виховання у нього естетичного ставлення до музичного мистецтва в процесі оволодіння естетичними знаннями й уміннями. На подальше вивчення заслуговують питання визначення шляхів, що забезпечують ефективність формування музично-естетичних смаків підлітків у процесі співацького навчання.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Дзюба І. Розвиток музично-естетичних смаків школярів засобами сучасної інструментальної музики / І. Дзюба // Рідна школа. – 2012. – № 10 (жовтень). – С. 49–52.
2. Нікітіна І. П. Смак / І. П. Нікітіна // Філософія : енциклопедичний словник. – М., 2004.
3. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання: навчально-методичний посібник / О. Я. Ростовський. – К. : ІЗМН, 1997. – 248 с.

4. Сі Даофен Методика використання інноваційних технологій у підготовці майбутніх учителів музики до співацької діяльності : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Сі Даофен. – К., 2015. – 20 с.

5. Юм Д. О норме вкуса / Д. Юм // Собр. соч. : в 2 т. – М. : Мысль, 1966. – Т. 2. – С. 624.

## РЕЗЮМЕ

**Ли Жуйцин.** Особенности проявления музыкально-эстетических вкусов в подростковом возрасте.

*В статье освещены особенности проявления музыкально-эстетических вкусов подростков. Определены актуальные задачи формирования музыкально-эстетического вкуса учащихся в процессе певческого обучения, а именно: формирование основ музыкально-эстетической культуры подростков; обогащение музыкально-эстетического опыта учащихся; овладение подростками необходимыми умениями и способами эстетического освоения музыкальных произведений; развитие эстетических способностей учащихся в процессе певческого обучения. Доказано, что формирование музыкально-эстетических вкусов подростков должно осуществляться как единый органический процесс творческого развития личности ученика, воспитание у него эстетического отношения к музыкальному искусству в процессе овладения эстетическими знаниями и умениями.*

*Итак, специфика влияния музыки на школьников заключается в том, что она вызывает в них соответствующие эстетические переживания, динамические, насыщенные образы и ассоциации, побуждает к активной мыслительной деятельности, организует соответствующую настроенность их духовного мира. Воспитание музыкой не является изолированным процессом, а связано с социальным и общим психическим развитием ученика, осуществляется в контексте становления целостной личности человека.*

*Таким образом, указанное позволяет сделать вывод, что учащиеся подросткового возраста по-разному подготовлены к взаимосвязи с музыкальным искусством. Существующее положение их музыкально-эстетической воспитанности свидетельствует, что значительная часть учащихся имеет еще недостаточный опыт познания и освоения музыкального искусства, испытывает значительные трудности в налаживании плодотворного диалога с проявлениями прекрасного в музыкально-исполнительской практике. Осознание существующего состояния музыкально-эстетической воспитанности учащихся обуславливает необходимость изучения и анализа факторов, которые не способствуют достижению необходимых результатов по музыкально-эстетическому воспитанию учащихся в процессе певца обучения.*

**Ключевые слова:** *вкус, эстетический вкус, художественный вкус, музыкально-эстетический вкус, подросток, певческое обучение.*

## SUMMARY

**Lee Ruiqing** Peculiarities of musical-aesthetic tastes manifestation in adolescence.

*The article highlights the peculiarities of the musical-aesthetic tastes manifestation of adolescents. The actual tasks of forming musical-aesthetic tastes of the students in the process of learning singing are determined, namely: formation of the basics of the musical-aesthetic culture of adolescents; enriching the musical-aesthetic experience of students; mastering of the necessary skills and the ways of aesthetic studying of musical works by the adolescents; development of aesthetic abilities of students in the process of learning singing. It is proved that formation of musical-aesthetic tastes of adolescents should be carried out as the only organic process of creative development of the student's personality, education of his aesthetic attitude to musical art in the process of mastering aesthetic knowledge and skills.*

*It is stressed that specifics of the influence of music on schoolchildren is that it calls in them appropriate aesthetic experiences, dynamic, saturated images and associations, induces active thinking, organizes the appropriate mood of their spiritual world. Education by music is not an isolated process, but connected with the social and general mental development of a student, is carried out in the context of the formation of a holistic personality of a person.*

*It is concluded that students-teenagers are trained differently to interact with musical art. The existing state of their musical-aesthetic education indicates that a significant proportion of students have an inadequate experience of learning and mastering musical art, experiencing significant difficulties in establishing a fruitful dialogue with manifestations of beauty in musical-performing practice. Awareness of the existing state of musical-aesthetic education of students leads to the need to study and analyze factors that do not contribute to the achievement of the necessary results in musical-aesthetic education of students in the process of learning singing.*

**Key words:** *taste, aesthetic taste, artistic taste, musical-aesthetic taste, teenager, learning singing.*

УДК 734: 374-053.6

**Т. В. Максимовська**  
Сумський державний педагогічний  
університет імені А.С.Макаренка

## **ВОКАЛЬНА ПІДГОТОВКА УЧНІВ МУЗИЧНИХ ШКІЛ**

*У статті проаналізовано особливості вокальної підготовки учнів музичних шкіл: висвітлено важливість обережного ставлення до голосу учня в період мутації; окреслено основні напрямки роботи, такі як вироблення співацької постави, формування вокального дихання, використання розспівок та підбір виконавського репертуару.*

**Ключові слова:** вокальна підготовка, голосовий апарат, мутація, співоча постава, співацьке дихання, дикція, артикуляція, виконавський репертуар.

**Постановка проблеми.** В умовах сьогодення перед викладачами музичних шкіл постає низка завдань, пов'язаних як із загальним музичним розвитком учнів, їх залученням до світу музичного мистецтва, вихованням різнобічно розвиненої особистості, так і підготовкою талановитих учнів до вступу до вищих музичних закладів освіти. Серед предметів, що вивчаються в музичній школі, саме навчання сольному співові якнайкраще сприяє не тільки музичному розвитку учнів, але й вихованню творчої особистості, сильної та впевненої в собі за різних життєвих обставин. У сучасному інформаційному світі надзвичайно важливого значення набуває вміння зацікавити співрозмовника, грамотно та влучно донести інформацію, в чому головну роль відіграє володіння власним голосом. Незалежно від того, чи буде учень професійно займатися співом у майбутньому, правильно поставлене, приємне звучання голосу стане запорукою успішної кар'єри в багатьох затребуваних сферах діяльності.

У зв'язку з розумінням важливості навчання співу, завдяки зниженню вікових обмежень і відповідно зростанню інтересу до занять сольним співом із боку учнів і їх батьків питання вокальної підготовки учнів музичних шкіл вимагає подальшого доопрацювання й конкретизації.

**Аналіз актуальних досліджень.** Особливості вокального виховання учнів музичних шкіл у різні роки були досліджені такими видатними педагогами, як Й. Левидов, В. Багадуров, А. Менабени, В. Шацька, К. Малініна, В. Морозов, О. Стахевич та ін. Спираючись на наукові досягнення означених авторів, а також на власний досвід викладання сольного співу в музичній школі, нами були окреслені найбільш суттєві моменти вокальної підготовки учнів музичних шкіл.

Таким чином, **метою** статті стало визначення основних напрямів у роботі над вокальною підготовкою учнів музичних шкіл, висвітлення їх особливостей і надання деяких методичних рекомендацій.

**Завдання:** проаналізувати найбільш вагомі складові вокальної підготовки учнів музичних шкіл, висвітлити особливості розвитку голосового апарату, пов'язані з явищем мутації голосу; окреслити основні напрями вокальної підготовки: вироблення співочої постави, формування правильного вокального дихання, необхідність використання розспівок, робота над дикцією та артикуляцією, підбір виконавського репертуару.

**Виклад основного матеріалу.** Вокальна підготовка учнів музичних шкіл має ряд особливостей, які суттєво відрізняють навчання співу від навчання гри на музичних інструментах. Якщо інструментальне виконавство йде шляхом поступового ускладнення педагогічного репертуару, то вокальне передусім ураховує вікові особливості голосів та індивідуальні якості учнів. Така відмінність полягає в наявності в підлітків вікової мутації голосу та пов'язаних із цим періодів: домутаційного (молодшого та старшого), власне мутаційного та післямутаційного. Розглянемо докладніше кожен із них.

Молодший домутаційний період припадає на вік від 7 до 10 років. У цей час звучання голосів хлопчиків і дівчаток однаково легке, дзвінке завдяки головному резонуванню. Голосові зв'язки коливаються лише краями, змикаючись не повністю що призводить до щілини між ними під час утворення звуку [8]. Звучання голосів учнів у цей період позбавлене яскравої динаміки, тому не можна вимагати від дитини голосного співу. У молодший домутаційний період на якості звучання голосу учня безпосередньо позначаються як негативні (дитина стомлена, голодна, неуважна...), так і позитивні емоції. Слід пам'ятати, що в цьому віці учні досить швидко реагують на зміни обставин, вони з цікавістю сприймають різні види діяльності на уроці. Тому викладачеві важливо одразу помічати зміну настрою та вчасно вживати відповідних заходів для підтримки молодшого учня в зібраному, робочому настрої.

Старший домутаційний період – це вік від 10 до 13 років. Завдяки фізичному розвитку організму збільшується об'єм грудної клітини, що призводить до більш глибокого й повного дихання. Голос дитини цього віку набуває польотності й насиченості, його темброве забарвлення стає яскравішим і більш зібраним. У цей час з'являються ознаки грудного резонування. У разі початку систематичної роботи над голосом із молодшого домутаційного віку, голосові м'язи поступово розвиваються, зв'язки можуть коливатися не тільки краями, але й середніми частинами. У старший домутаційний період у дитячих голосах можна розрізнити реєстри так само, як і в дорослих: грудний, змішаний, головний [4, 23].

Поведінка учнів цього віку досить усталена та стабільна, переважно доброзичлива. Діти 10–13 років уже звичні до шкільного режиму, вміють розподіляти власний час і зосереджуватися на виконанні навчальних

завдань. Інтенсивно відбувається формування смаків і вподобань дитини, що обов'язково відображається на підборі виконавського репертуару.

Мутаційний період розвитку голосу пов'язаний зі статевим дозріванням організму дитини, його перетворенням на дорослий. Приблизно з 12 і до 16 років відбуваються значні зміни: діти швидко зростають, у них змінюються риси обличчя. Голоси підлітків у цей період характеризуються напруженим, підчас осиплим звучанням. Їх діапазон зменшується, верхні ноти під час співу можуть виходити крикливо, інколи зриватися або взагалі не проспівуватись. Учні інколи не можуть оволодіти своїм голосом, у них часто виникає бажання відкашлятись. Це відбувається через набряк голосових зв'язок, появу на них слизу. Такі явища обмежують виконавські можливості учня в мутаційний період, але роботу слід продовжувати: дотримуватися співацького режиму, використовувати зручний робочий діапазон, уникати високих нот і голосного співу.

Певні ускладнення в мутаційний період створюють раптові перепади настрою та поведінки учнів. Це пояснюється коливаннями гормонального фону, що є природним для цього віку. Настрій дитини за відносно короткий час може змінюватися декілька разів у протилежний бік: від сміху до замкнутості, від зухвалості до меланхолії. Часто трапляються як моменти гордої самотності – неприйняття оточуючих, так і моменти слабкості, коли дитина вимагає підтримки, пояснення того, що з нею відбувається. Викладачам і батькам слід пам'ятати про особливості цього періоду, пояснювати учням що зміни в організмі – це природний процес, який переживають усі, та відноситися до цього спокійно. Голоси хлопчиків набувають більш інтенсивних змін, бо організм хлопчика росте та змінюється сильніше, ніж організм дівчинки. Час, за який відбуваються зміни, залежить від індивідуальних особливостей організму, тому в кожному окремому випадку мутаційний період проходить по різному й може тривати від декількох місяців (іноді тижнів) до 2–3 років. У випадку запізнілої мутації час її проходження може затягуватись до 5–7 років. В учнів, які займалися вокальною підготовкою до настання мутаційного періоду, зміни в голосі відбуваються не так гостро та проходять швидше [2, 45].

У дівчат мутаційний період проходить в основному менш помітно, бо період росту гортані в них коротший і менш інтенсивний, ніж у хлопчиків. Зміни в голосовому апараті дівчат пов'язані з появою специфічного явища жіночого організму – менструацією. У такі дні нервові та фізичні сили організму слабшають, знижується активність, дезорганізується дихання, голосові зв'язки стають менш пружними й еластичними, що призводить до неможливості нормальної роботи голосового апарату. Трапляються випадки, коли під час особливих днів дівчатам співається легше, голос звучить дзвінкіше, але це помилкове відчуття [7]. Як наслідок відбувається подразнення органів голосоутворення, з'являється хрипота, іноді неможливість навіть чисто

розмовляти. Подібне зловживання співом може спричинити крововилив у зв'язки, тимчасову чи навіть повну втрату голосу.

Отже, питання доцільності проведення вокальної підготовки в періоди загострення має вирішуватись у кожному випадку індивідуально, беручи до уваги характер протікання мутації та попередню підготовку учнів. Зазвичай правильно підібрані норми навантаженні голосу в молодших класах сприяють більш легкому й безболісному протіканню мутаційного періоду. У разі спокійного проходження цього процесу заняття є цілком можливими, бажаними, вони укріплюють організм учня, сприяють більш швидкому та плавному становленню змін за умови уважного й обережного ставлення до здоров'я дитини.

Післямутаційний період деякі дослідники вважають найбільш небезпечним у становленні дорослого голосу. Для післямутаційного періоду притаманне практично доросле звучання голосів, наявність чітко встановленого діапазону, відсутність ускладнень під час співу. Але голоси учнів у цей період відносно швидко стомлюються, у них іноді відчувається порушення вібрато. Оскільки й під час мутаційного періоду досить часто виникає бажання відкашлятися. Післямутаційний період може продовжуватися декілька місяців або років – це час, за який змінюються дитячі автоматизми [9], від чого голосові зв'язки можуть перенапружуватися, та як наслідок послаблюватися, частково не змикатись або працювати нерівномірно. Остаточне завершення формування організму й у тому числі голосового апарату відбувається приблизно до 20–23 років, тому слід з обережністю ставитися до роботи голосових зв'язок у цей період, не перевтомлювати їх.

Заняття з вокальної підготовки учня музичної школі починається з вироблення співочої постави. Співоча постава – це правильне положення корпусу, що забезпечує якісну роботу всього голосового апарату. Виробленню такого положення необхідно особливо ретельно приділяти увагу на початкових етапах навчання, бо в молодшому шкільному віці кісткова система дитини ще формується, в ній багато хрящової тканини, тому існує великий ризик викривлення постави. Викладач неодмінно слідкує, щоб учень тримався прямо, вільно, без напруження.

У молодших класах цілком доречно протягом уроку декілька разів змінити положення: відпрацьовувати окремі елементи твору можна сидячи, а розспівуватися, виконувати твір повністю зручніше стоячи. Спина має залишатися прямою в будь-якому положенні, щоб грудна клітина не давила на черевну порожнину. Плечі учня повинні бути розправлені, в чому допомагає наступна вправа: плечі підтягнути якнайближче до вух, відвести якомога далі назад і опустити вниз. Така проста послідовність завжди стане в нагоді якщо дитина стомилась і втратила відчуття правильної постави. Під час співу стоячи руки вільно опущені, ноги приблизно на ширині плечей для рівномірного розподілу

ваги. У старших класах під час виконання академічних творів доречно покласти кисть однієї руки на кисть іншої, що допомагає співати на опорі.

Під час співу сидючи не можна класти ногу на ногу, сидіти потрібно на краю стільця, руки покласти на стегна ближче до корпусу. Як і під час співу стоячи, правильне положення повинна займати голова й шия учня. Голову слід тримати прямо, м'язи шиї не напружувати, не задирати й не опускати підборіддя. Взагалі, положення тіла учня під час співу має бути природним, не викликати напруження або дискомфорту. Сформована правильна співоча постава мобілізує увагу учнів, організує весь процес навчання співу, сприяє виробленню вірних навичок співу, підтримуючи вірне положення дихального й голосового апарату.

Наступний етап вокальної підготовки учня музичної школи – формування правильного вокального дихання, адже саме від нього великою мірою залежить якість виконання: звуковедення, інтонаційна точність, атака звука, його краса. У повсякденному житті ми не замислюємося над процесом дихання, він проходить сам собою, спокійно й рівномірно, непомітно для нас. Існують різні класифікації типів дихання, серед яких найбільш поширені дві. За першою класифікацією дихання буває чотирьох типів:

1 – ключичне (клавікулярне), коли активні м'язи верхнього відділу грудної клітини, плечового поясу й шиї. Такий тип дихання має поверхневий характер, легені мало наповнюються повітрям, рух гортані обмежений, напружені м'язи шиї. Таке дихання зазвичай не є природним, воно спостерігається під час бігу або при високій температурі тіла. На жаль, саме цей неправильний і шкідливий тип дихання притаманний вокалістам-початківцям;

2 – грудне або реберне (костальне), при якому розширюються верхні ребра й легені заповнюються повітрям. Грудний тип дихання більш притаманний жінкам, його використовують під час виконання звуків у високій теситурі, а також таких технічних складностей як трелі, пасажі, рулади;

3 – черевне (абдомінальне) дихання активізує діафрагму та черевний прес, завдяки чому не тільки верхня, але й нижня частина легенів заповнюється повітрям. Цей тип дихання переважно характерний для чоловіків.

4 – грудочеревне або змішане (косто-абдомінальне, нижньореберне діафрагмальне).

За другою класифікацією типів дихання всього три:

1 – грудне (ключичне як різновид грудного дихання)

2 – черевне або діафрагмальне,

3 – змішане або грудочеревне (косто-абдомінальне). Саме цей тип є найзручнішим для співу, він корисний для здоров'я, дозволяє отримувати необхідну кількість повітря й економно його витратити. Під час співу змішане дихання може наближатися до грудного або черевного залежно від технічних і художніх особливостей конкретного твору [5]. Між

диханням і якістю звуку існує пряма залежність, тому спільною метою викладача й учня повинно бути вироблення вільного дихання й вільних рухів м'язів, які координують роботу всього голосового апарату.

Вокальне дихання на відміну від життєвого відбувається усвідомлено та складається з трьох фаз: вдих, затримка дихання («замок») і видих. Вдих під час вокального дихання дещо триваліший, ніж під час життєвого. Звичайно, на заняттях із вокальної підготовки учням пропонується уявити, як вони вдихають аромат квітів, що є найбільш вдалим порівнянням. Спочатку вдих відбувається дещо повільніше, ніж потрібно під час співу, тому на перших порах не варто брати до вивчення твори у швидких темпах. З часом коли ця навичка закріпиться, швидкість вдихання поступово потрібно прискорювати, слідкуючи, щоб відбувалося необхідне наповнення легенів і в той самий час не піднімалися плечі. У повільних, кантиленних творах потрібно вдихати повільніше та глибше, у швидких – відповідно коротше, енергійніше. Брати дихання можна через рот або ніс, але при постійному диханні ротом висушується задня стінка носоглотки, починається першіння, а вдихання носом некомфортне, особливо під час виконання пісень у швидких темпах, тому краще комбінувати й користуватися змішаним вдиханням. Відпрацювання співацького вдиху – процес тривалий, його становлення пов'язане з фізичним зростанням організму й потребує постійної уваги та корекції.

Так званий «замок» або затримка дихання – фаза, яка відрізняє вокальне дихання від життєвого, це своєрідна точка відліку, з якої безпосередньо починається спів. У момент затримки дихання набране повітря ніби фокусується, служить поштовхом для атаки звука. Учні, які займаються вокальною підготовкою в музичній школі, повинні чітко усвідомлювати необхідність моменту затримки дихання, регулярно виконувати для цього дихальні вправи.

Видих в учнів, які починають займатися вокальною підготовкою, звичайно короткий. На першому етапі занять дихання часто не вистачає навіть на фрази середньої або й короткої тривалості. Учні молодших класів не можуть рівномірно розподіляти видих, повітря в них «вилітає» все й одразу. Вкрай важливо демонструвати дитині, як саме повинно витрачатися повітря та як витрачає його вона. У такий спосіб учні знайомляться з поняттям співу на опорі та вчаться використовувати його практично. Отже, учень має зрозуміти основні вимоги до видиху, серед яких його максимальна тривалість за рахунок економності видиху, рівність і відсутність поштовхів.

Головним завданням вокальної підготовки в музичній школі є розвиток голосу учня. На початку уроку для цього використовуються розспівки та спеціальні вправи – вокалізи. Такі вправи, по-перше, розігрівають голос, готують його до подальшої роботи, по-друге, дають можливість відпрацювати окремі технічні елементи. Розспівки зазвичай являють собою висхідну або нисхідну секвенцію з невеликим за обсягом

звеном. Виконання розспівок сприяє розширенню діапазону, вирівнює звучання перехідних нот, активізує слух учня, поліпшує чистоту інтонування. Окремий вид розспівок – вокалізи, які виконуються без слів, розспівуючи окремі склади або голосні літери. Можливе виконання вокалізів сольфеджіо. При виборі тієї чи іншої розспівки, вправи, викладач повинен пам'ятати, що діти краще сприймають і охоче виконують твори мажорного забарвлення, які викликають інтерес і створюють у них радісний, бадьорий настрій.

Після розспівування корисно зробити коротку паузу в співі та приділити увагу дикції та артикуляції. Це може бути повторення тексту твору, що вивчається, або промовляння скоромовки. Вокальна підготовка учнів також включає знання особливостей вокальної вимови, як-то спів голосних *а, я* та шиплячих приголосних, приєднання приголосної наприкінці попереднього складу до початку наступного, подовжене *р-р* тощо. Корисним є прочитання тексту пісні з виконанням правил вокальної вимови. Вивчення скоромовок можна задавати додому. Щоб робота над дикцією, тобто правильною вимовою тексту, проходила більш успішно, потрібно звертати увагу на артикуляцію – правильне положення рота, язика, піднебіння, гортані під час вимови окремих голосних і приголосних звуків.

Виконавський репертуар учня музичної школи в процесі вокальної підготовки найчастіше складається з творів трьох категорій: 1) пісні для співаків-початківців, 2) пісні відомих виконавців, які подобаються учню, 3) пісні високого рівня складності. Підбір цікавого матеріалу для вивчення в початкових класах – це постійний пошук, довга й кропітка праця. На початку виконавської діяльності учню слід давати для вивчення пісні, невідомі широкому колу слухачів. Натомість підібраний з урахуванням віку, характеру, вокальних даних учня, його виконавських можливостей репертуар дасть змогу починаючому співакові якнайкраще показати свої вокальні й артистичні можливості. У зв'язку з цим зазначимо, що з міцним входженням до суспільного життя вільного доступу в мережу інтернет, значно розширилися можливості пошуку необхідного педагогічного репертуару. Виключно позитивне явище – відносна доступність вітчизняних та іншомовних творів різних рівней складності. Виконання пісень іноземними мовами необхідно починати з простих зразків уже з першого року навчання, паралельно з вивченням вітчизняного репертуару. Це розвиває увагу, пам'ять, прививає учням любов до музики й культури не тільки своєї Батьківщини, але й іншомовних країн. Важливо привчати дітей виконувати вокальні твори мовою оригіналу.

Друга категорія – це пісні, близькі учневі за характером, настроєм – ті, що подобаються і які він сам хоче виконувати. Звичайно, їх можна брати в роботу, але краще як навчальний матеріал. За умови якісного відпрацювання всіх елементів твору, таку пісню можна включити до концерту, але ризик залишається великий: навряд чи виконання учня буде краще, ніж відомого співака.

Пісні високого рівня складності мають широкий діапазон, потребують неабиякого вміння й володіння власним голосом. Виконання складних творів вокалістом-початківцем – завдання здебільшого непосильне для учня музичної школи: спочатку недостатньо вмінь і навичок, не дозволяє обмеженість діапазону, потім настає мутація й постмутаційний період, коли голос потрібно використовувати дуже обережно. І все ж трапляються випадки, коли учень має заспівати ту чи іншу складну пісню, наприклад на шкільному заході. У такому разі завдання викладача – окультурити виконання, виправити найбільш суттєві помилки. Взагалі ж, стосовно репертуару учня музичної школи, який займається вокальною підготовкою, можна висунути такі вимоги. Пісні, підібрані для вивчення й виконання на концерті, повинні:

- передусім подобатися самому учневі;
- мати відповідний діапазон і підходити за тональністю, яку можна змінювати;
- не містити елементів завищеної виконавської складності;
- підходити учневі за характером, відповідати його вікові.

Коли пісня підібрана, слід її прослухати, обговорити її характер, зміст; визначити тональність, діапазон вокальної партії, проаналізувати нюанси вокального виконання. Текст твору краще роздрукувати на окремому аркуші, розділивши його відповідно на куплети. Такий варіант тексту пісні в маленькому форматі зручно носити з собою і при нагоді перечитувати й повторювати. Цей спосіб вивчення є дуже дієвим, він дозволяє за короткий час вивчити значні об'єми навіть іншомовного віршованого тексту.

**Висновки.** Отже, в даній статті ми проаналізували найбільш суттєві моменти вокальної підготовки учнів музичних шкіл. З'ясували, що голоси хлопчиків і дівчаток у перші роки навчання співу мають між собою більше спільного, ніж відмінностей; висвітлили особливості розвитку голосового апарату юнаків і дівчат у мутаційний і післямутаційний періоди, окреслили такі основні напрями роботи під час здійснення вокальної підготовки учнів музичних шкіл, як вироблення співочої постави, формування вільного співочого дихання, використання розспівок і вокальних вправ, робота над дикцією та артикуляцією, підбір виконавського репертуару. З огляду на важливість і об'ємність порушеної в статті теми, вважаємо за потрібне продовжувати наукову роботу в заданому напрямі з метою більш глибокого розуміння й вирішення окремих питань вокальної підготовки учнів музичних шкіл.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Багадуров В. Вокальное воспитание детей / В. Багадуров. – М. : Музыка, 1952.
2. Левидов И. И. Охрана и культура детского голоса / И. И. Левидов. – Л. : Гос. муз. изд., 1939.
3. Левидов И.И. Вокальное воспитание детей / И. И. Левидов. – Л. : Тритон, 1936.

4. Малинина Е. М. Вокальное воспитание детей / Е. М. Малинина. – М.-Л. : Советский композитор, 1967.
5. Менабени А. Г. Вокальные упражнения в работе с детьми / А. Г. Менабени // Музыкальное воспитание в школе. – М., 1978. – Вып. 13.
6. Рамзина И. Постановка голоса как первый этап «большого пути» [Электронный ресурс] / И. Рамзина. – Режим доступа : [https://vocalmechanika.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=135:-l-r&catid=3:2009-08-15-15-11-05&Itemid=13](https://vocalmechanika.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=135:-l-r&catid=3:2009-08-15-15-11-05&Itemid=13).
7. Мутационный период в голосе девочек [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://sites.google.com/site/zanatiavokalom/mutacii-detskogo-golosa/mutacionnyj-period-v-golose-devocek>.
8. Кушнир о воспитании детей [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kidsa.pp.ua/pooshhrenie/3867-e-m-malinina-vokalnoe-vozpitanie-detej.html>
9. Мутационный период в голосе мальчиков [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [https://sites.google.com/site/zanatiavokalom/mutacii-detskogo-golosa/mutacionnyj-period-v-golose-malcikov#\\_ftn1](https://sites.google.com/site/zanatiavokalom/mutacii-detskogo-golosa/mutacionnyj-period-v-golose-malcikov#_ftn1)

## РЕЗЮМЕ

**Максимовская Т. В.** Вокальная подготовка учеников музыкальных школ.

*В статье проанализированы основные составляющие вокальной подготовки учеников музыкальных школ, связанные с возрастными изменениями голосового аппарата в мутационный период. В частности рассмотрены особенности домутационного, собственно мутационного и постмутационного периода, подчеркнута необходимость особенно бережного отношения к голосам учеников на стадии мутации и после неё. В статье также проанализированы основные направления вокальной подготовки учеников музыкальных школ: выработка певческой установки, формирование правильного певческого дыхания. Рассмотрены различные типы дыхания, обусловлена необходимость использования в вокальной практике нижнереберного диафрагмального дыхания, а также других типов в зависимости от характера исполняемого произведения. Освещена важность использования распевов, их функциональное предназначение; затронута тема работы над дикцией и артикуляцией. В статье даны основные методические рекомендации по подбору исполнительского репертуара для учеников музыкальных школ. На основе изложенного материала сделаны выводы о важности рассмотренной проблемы, о необходимости дальнейшего более глубокого изучения отдельных вопросов, связанных с вокальной подготовкой учеников музыкальных школ.*

**Ключевые слова:** Вокальная подготовка, голосовой аппарат, мутация, певческая постанова, певческое дыхание, дикция, артикуляция, исполнительский репертуар.

## SUMMARY

**Maksymovska T. V.** Vocal training of students of musical schools.

*The article analyzes the main components of the vocal training of the musical school students associated with age changes in the vocal apparatus during the mutation period. In particular, the features of the pre-mutational, actual mutational and post-mutational period are considered, the need for a particularly careful attitude to the voices of the students at the stage of the mutation and after it is emphasized.*

*The article also analyzes the main directions of vocal training of the musical school students: production of a singing setting, formation of the correct singing breath. Different types of respiration are considered, due to the necessity of use in the vocal practice of the lower limb diaphragmatic respiration, as well as other types depending on the nature of the work being performed. The significance of the use of chants, their functional purpose, is highlighted; the topic of work on diction and articulation has been raised. The article provides methodological guidelines for the selection of the performing repertoire for students of music schools. On the basis of the above mentioned material, conclusions were drawn about the importance of the problem examined, the need for further in-depth study of certain issues related to the vocal preparation of the students of music schools.*

**Key words:** *vocal training, vocal apparatus, mutation, singing setting, singing respiration, diction, articulation, performing repertoire.*

УДК 782.9

**А. С. Шевченко**

Сумський державний педагогічний  
університет імені А. С. Макаренка

## **СПЕЦИФІКА ВОКАЛЬНО-ДЖАЗОВОЇ КУЛЬТУРИ ВИКОНАВЦІВ**

*У статті розглянуто специфіку вокально-джазової культури виконавців, яка визначається особливими способами інтонування, ритмічною основою, манерою виконання, джазовою гармонією, джазовою атакою, специфічним фразуванням, артикуляцією, використанням унікальних прийомів джазового співу, імпровізацією на основі сформованих джазових стандартів. Проаналізовано джазовий та академічний вокал.*

**Ключові слова:** *вокально-джазова культура, джазовий вокал, виконавці, імпровізація, манера, інтонування, свінг, джазовий стандарт.*

**Постановка проблеми.** З моменту народження джазу й до наших днів інтерес слухачів і професіоналів до цього самобутнього мистецтва помітно посилюється. На жаль, столітня історія джазу, відображена в багатьох (особливо в англomовних) дослідженнях, не отримала, на наш погляд, належного теоретичного обґрунтування. Джазовий вокал, як напрям популярної музики, займає певне місце в системі музичного навчання дітей та молоді в Україні, зокрема, в багатьох музичних навчальних закладах відкриті відділення джазового виконавства, а також функціонують відповідні студії та різноманітні курси, хоча в цілому вітчизняна система музичної освіти спирається на світові академічні традиції. Саме тому майже відсутні теоретичні й методичні рекомендації щодо навчання джазовому співу, які стосуються вокально-джазової культури виконавців та її специфіки.

**Аналіз актуальних досліджень.** Величезна кількість досліджень, які стосуються проблем джазу, належать як закордонним, так і вітчизняним авторам. У слов'янському музикознавстві в радянський період відчувався дефіцит досліджень по джазу. Перша фундаментальна колективна праця про джаз опублікована лише у 1987 р. – «Радянський джаз. Проблеми. Події. Майстри» [8]. Серед авторів цього дослідження – А. Медведєв, О. Медведєва, В. Фейертаг, Е. Барбан, А. Баташев, Л. Переверзєв, В. Оякєр, Д. Ухов і ін. Протягом багатьох років з окремими працями по джазу виступала В. Конєн [5; 6; 7].

Активізація уваги до джазового мистецтва серед українських музикантів і музикознавців спостерігається лише в останні 10–15 років. Традицію вивчення джазу заклали В. Симонєнко і В. Олендарєв. Серед молодих українських дослідників можна назвати В. Тормахова,

С. Давидова. У числі авторів окремих статей відзначаються М. Герасимова, Е. Воропаєва, А. Зозуля, Л. Кондакова та ін.

На Україні необхідність у наукових дослідженнях джазу виросла у зв'язку з інтенсивним розвитком джазової освіти. Однак, на даний момент дослідження слов'янських музикознавців мають вузьку або занадто широку направленість із деякими нівелюваннями джазової специфіки. А. Фішер [9] у своїй дисертації розглядає стиль бібоп поза контекстом світового мистецтва. Варто особливо відзначити цінність статті С. Давидова «До питання про інтерпретацію тексту в джазовій музиці» [2], яка розкриває джазову специфіку в аспекті прочитання музичного тексту. Актуальність статті М. Герасимової «До проблеми вокальної імпровізації в джазі» [1], полягає в тому, що автор поклала початок дослідженням в області джазового співу. У той самий час очевидною є недостатня увага дослідників до проблематики специфіки вокально-джазової культури виконавців, що потребує теоретичного й методичного обґрунтування.

**Метою статті** стало виявлення специфіки вокально-джазової культури, конкретизовано в таких завданнях: здійснити порівняльний аналіз джазового та академічного вокалу.

**Виклад основного матеріалу.** Попередньо, проаналізувавши наукову думку в царинах філософії, культурології, музикознавства, педагогіки та психології, нами було визначено поняття «вокально-джазова культура виконавця» як певний рівень оволодіння виконавською діяльністю у сфері джазового вокалу. Основними показниками вокально-джазової культури визначаємо наявність комплексу індивідуальних здібностей (знань, умінь, навичок, можливостей, цінностей), ступінь сформованості музичного мислення та якість накопиченого виконавського досвіду, зумовлені вокально-виконавською культурою суспільства, яку засвоїла конкретна особистість.

Вокально-джазова культура виконавця відрізняється манерою та особливими способами інтонування, ритмічною основою, джазовою гармонією, джазовою атакою, специфічним фразуванням, яке є основою художньої виразності, артикуляцією, використанням унікальних прийомів джазового співу, які визначають манеру виконання, та імпровізацією на основі сформованих джазових стандартів. Означені елементи складають специфіку вокально-джазової культури виконавців.

Джазова манера відрізняється особливими способами інтонування – блюзове інтонування, бендінг, дьорті-тони, гліссандо. Блюзове інтонування (англ. – «*blue notes*» – блюзові тони) – у афро-американському фольклорі та джазі – специфічне, на відміну від темперованого ладу європейської музики, інтонування деяких ступенів ладу. Найчастіше III, VII, V ступенів. Практика нотації подібного інтонування призвела до того, що блюзовий лад стали називати ладом з мінорною терцією та низькою септимою. Насправді блюзове інтонування передбачає точну температурацію. Блюзове інтонування використовується не тільки під час виконання блюзів, а й під час виконання

джазових стандартів; бендінг (англ. «*bend*» – згинатися) – «під'їзд» до ноти, який по суті є «портаментом» від одного звуку до іншого, виконаним у вузькому звуковисотному діапазоні (тон або півтон). В інструментальному виконавстві термін «бендінг» означає звуковисотну підтяжку до ноти; дьорті-тони (англ. «*dirty tones*» – нечисті тони) – один зі специфічних прийомів інтонування й подачі звуку. Витоки дьорті-тонів знаходяться в афро-американському фольклорі. Відрізняються нестабільним «строкатим» забарвленням звуків у межах одного регістру, сильною динамікою, гіпертрофованим вібрато; глісандо (італ. «*glissando*» – ковзати) – рівномірний перехід від одного звуку до іншого. Позначається хвилястою лінією або рисою; мелізми (грец. «пісня», «мелодія») – найбільш часто вживані види орнаментики. У європейській академічній музиці кожен вид мелізма має певне значення. До мелізмів належать різні вокальні прикраси, виконувані на один склад тексту, – розспіви, а також такі мелодійні прикраси, як форшлаг, группетто, мордент, трель. Використання співаком мелізмів надає джазовій темі індивідуальне звучання.

Однією з найважливіших особливостей джазової музики є його ритмічна основа, тобто наявність свінгування. Свінг (англ. «*swing*» – гойдання, коливання) являє собою виразний засіб у джазовій музиці, що характеризується наявністю ритмічних пульсацій, постійних відхилень від опорних метричних долей, що створює ефект нестійкої рівноваги [5].

У джазовому співі використовуються специфічні особливості звуковидобування, серед яких субтон, growl, вібрато, філіровка. Субтон визначається як «продукування звуку, при якому тільки частина дихального струменя перетворюється на відрезонований звук. Субтон не варто плутати з придином, при якому вдих починається раніше змикання голосових складок (так звана придинова атака) [4]. У процесі виконання творів емоційного плану, де вокаліст повинен показати особливості свого голосу, використовується «growl» – специфічний прийом сучасної джазової музики, за допомогою якого вокалісти досягають ефекту гарчання. Даний прийом застосовується в коротких фразах, або в імпульсивних творах, які відрізняються гучною динамікою та підкресленою ритмічною структурою. Як і в інших видах вокального мистецтва, у джазовому співі використовується спосіб звуковидобування джазове вібрато, що характеризується підвищеною амплітудою коливання голосових зв'язок, що впливає на висоту звуку. Джазові вокалісти часто використовують стильове вібрато, яке виконується під час виконання фермати певних звуків у творі. Невід'ємною частиною джазового співу є філіровка звуку, яка характеризується зміною динаміки звучання взятої ноти від *p* до *f* або навпаки. Філіровка є показником оволодіння виконавцем складною вокальною джазовою технікою. Особлива орнаментика використовується в мелодичних лініях джазового співу, різновидами якої є мелізми, що виконуються на один склад, форшлаг, группетто, мордент, трель, а також

варіативні способи прикрашання: різноманітні мелодійні фігури, які застосовує джазовий вокаліст у процесі імпровізації.

Імпровізація історично сформувалася як найдавніший тип джазового музикування, під час якого музичних творів створюється в момент його виконання. Особливостями опанування імпровізації є наявність музично-слухових уявлень, розвиток музично-творчих можливостей і накопичення музично-слухового досвіду. Для того, щоби володіти різними способами вираження музичної думки на уроках джазового вокалу виконавець повинен мати певні природні можливості, теоретичні знання й початкові практичні навички. Природні дані виражаються в музичній пам'яті, почутті ритму, ладо-гармонічному відчутті, емоційній чуйності. Теоретичні знання та практичні навички повинні базуватися на джазовій гармонії, чіткому інтонуванні, основах аранжування, вмінні визначати форму твору, основні штрихи, діапазони, а також основні технічні можливості. Необхідно, крім того, знати: джазові стандарти – широко відомі джазові мотиви, виконувані й записувані різними джазовими музикантами, які складають частину репертуару всіх джазових виконавців; мати навички читання з листа в різних системах нотного запису, ідеться про так звані «цифровки», що впливає на розвиток гармонічного мислення. Невід'ємною частиною імпровізації є наявність творчої фантазії, завдяки якій учень має можливість виконувати джазові твори в різних варіаціях, ураховуючи індивідуальні можливості, а також формувати власне-авторську імпровізацію.

Формування навичок вокальної імпровізації є найважливішими в процесі розвитку творчих здібностей виконавців. Цей процес є складним і суперечливим. Авторська концепція джазового твору, яка є основою, зазнає певних змін залежно від особистості виконавця й рівня його професійної підготовки. Розвиток індивідуальності виконавця, його самостійного творчого мислення є головним завданням для опанування вокальної імпровізації. Музична імпровізація є одним із головних елементів джазу, що лежить в основі навчання джазовому вокалу. Г. Г. Нейгауз вважав імпровізацію «законом миті». Виконуючи музичну композицію, музиканту в певному місці відводиться фрагмент для власного творчого показу, де він миттєво вигадує, складає єдину імпровізацію та відтворює її. Імпровізація завжди є спонтанною. Вона заснована на певних правилах, музичних законах, гармонічних зворотах, музичній грамотності та виконавському досвіді музиканта.

Відповідно до мети нашої статті, подальшу характеристику означеної проблеми, на наш погляд, доцільно проводити шляхом порівняння джазового й академічного вокалу. Специфіка джазового вокалу порівняно з академічним співом проявляється в різних вимогах до голосу, техніці й естетиці виконання. В академічному співі висувуються певні, досить жорсткі вимоги до характеристик голосу співака. насамперед, співак повинен володіти діапазоном не менше двох октав (на початковому

етапі розвитку). Академічні голоси класифікують за тембрально-теситурними характеристиками: сопрано, меццо-сопрано, контральто, тенор, баритон, бас. Кожен голос має відповідати певним вимогам до діапазону, відповідно до яких композитори пишуть вокальні твори. Крім того, академічний голос повинен володіти тембральною фарбою, барвистістю, достатньою силою.

У джазовому вокалі поділів голосів відповідно до тембрально-теситурних характеристик немає. Розрізняють високий, низький, чоловічий, жіночий голоси, крім того відсутні жорсткі вимоги до діапазону. Наприклад, Елла Фітцджеральд, володарка широкого діапазону – більше двох октав, а Біллі Холідей відрізняється іншими рисами з діапазоном в октаву. У джазі говорять про наявність у співака специфічного «джазового тембру», однак відсутність такого не є ознакою непридатності співака до джазового співу. Більш прийнятними, наприклад, вважаються низькі жіночі голоси, але співачки зі світлими високими голосами також досягають в джазі визнання (Барбара Стрейзанд, вокалістки «Real Group»). До речі, сила голосу для джазових вокалістів також не є неодмінним критерієм (завдяки мікрофонному співові).

*Вимоги до техніки виконання та технічні прийоми.* Академічний спів, традиційно, прикритий, вимагає округлення звуку. Голос на всіх ділянках діапазону повинен звучати рівно як тембрально, так і динамічно. Академічні співаки користуються головним і грудним резонаторами, їх змішанням у середній ділянці діапазону. Таким чином, реєстри згладжуються і перехід між ними не чути. Неприпустимим є горловий і носовий спів. Найважливіша професійна риса – наявність кантилени – зв'язного звучання, коли звуки «перетікають» з одного в інший. Виступи з великим симфонічним оркестром у концертних залах вимагають створення в голосовому апараті умов, що сприяють більшій звучності. Усі академічні співаки працюють практично в одній манері, оскільки мають єдині й досить певні критерії звучання голосу [3]. Існує дві групи технічних прийомів, використовуваних в академічному вокальному мистецтві: 1) застосовуються за бажанням композитора (гліссандо, трелі, форшлаги тощо); 2) застосовуються на розсуд вокаліста-інтерпретатора (як, наприклад, портаменто (portamento) – плавний перехід від одного звуку до іншого). Чоловіки в якості додаткової фарби користуються фальцетним співом, що для жінок є неприйнятним. Для виконання речитативів у операх використовується такий прийом, як декламація – спів у розмовній манері.

Джазовий спів спочатку незалежний, відкритий і вільний. Відкритість звучання пояснюється відкритим звучанням рідної для джазу англійської мови та особливостями голосового апарату співаків-афроамериканців. Джазовий вокал не культивує згладжуванню реєстрів, а навпаки, контрастність звучання голосу в різних реєстрах є додатковою фарбою. Спів в низькій теситурі супроводжується посиленням підкресленням грудного тембру, дещо глухого і грубого. У звучанні середнього і верхнього реєстрів

допускаються горлові призвуки, фальцет. Основна складність співу в джазовій манері полягає в необхідності часто (іноді в межах однієї фрази) міняти техніку звукоутворення. Для академічних співаків навпаки важливо застосовувати однакову техніку звукоутворення в межах всього твору. Кожен джазовий співак намагається виробити індивідуальну манеру співу, несхожу з манерою інших співаків, для чого повною мірою використовує особливості власного голосу. Джазові вокалісти не тільки не усувають, але часом перебільшують ті голосові риси, які з точки зору академічного співу вважаються недоліками: хрипота, сипіння, часткове незмикання зв'язок, незгладжені регістри, горлове і носове звучання, відсутність кантилени, неприродна перебільшена вібрація.

*Палітра технічних прийомів джазового вокалу.* Глісандо й портаменто застосовуються дуже широко та залежать тільки від співака. Фальцетний спів, що викликає відчуття безпорного звуку, повітряного звучання, поширюється на всі регістри голосу, застосовується як чоловіками, так і жінками. Часто фальцет комбінується з «пригніченим» горловим звучанням, що надає співові динамічну й темброву контрастність. Носові призвуки також відіграють свою роль у виконавців: нарочито гнусаєве звучання часто застосовується в якості імітації деяких інструментів. Поряд із шепотом і говіркою, застосовується сміх, плач, стогін і так звані «шаутс» і «холлерс» ефекти – омузикаленні вигуки, характерні для негритянської манери співу, абсолютно вільні в мелодико-інноваційному плані [6].

Існує думка, що джазовий вокал починається зі співу скетом. З цього випливає: «якщо ви не співаєте скетом – ви не співаєте джаз». Насправді володіння цим прийомом передбачає величезну підготовчу роботу, і починати навчання джазовому вокалу з освоєння цієї техніки недоцільно. Для того, щоб оволодіти технікою скету, необхідно багато слухати й аналізувати не тільки імпровізації вокалістів, а й інструментальні імпровізації соло. Закономірності техніки скету визначаються: - у виборі й вимові складів спирийтеся на фонетичну базу англійської мови; - частіше використовуйте передньоязикові й губні приголосні, чергуючи їх; - уявіть, з якою артикуляцією зіграв би ваше соло інструменталіст, і використовуйте відкриті або закриті склади залежно від фразування, яке «озвучуєте».

**Висновки.** Специфіка вокально-джазової культури виконавців визначається особливими способами інтонування, ритмічною основою, джазовою гармонією, джазовою атакою, специфічним фразуванням, артикуляцією, використанням унікальних прийомів джазового співу, які виділяють манеру виконання та імпровізацією на основі сформованих джазових стандартів. Вокальні жанри, що виникли на основі афро-американського фольклору, внесли в культуру виконання джазової музики особливі виражальні засоби й виконавські прийоми: блюзовий лад і його інтонування, вокальні прийоми гліссандо, дьорті-тони, а також сформувалися

такі особливості виконання, як застосування фальцету, субтон, growl, вібрато, філіровка, використання носових і горлових призвуків.

Порівняльний аналіз джазового й академічного вокалу дозволив виокремити такі аспекти: 1) академічний вокаліст зобов'язаний найбільш точно втілити задум композитора, зафіксований у нотному тексті. Елементи імпровізації були присутні лише в аріях da capo XVII–XVIII ст. і частково операх XIX ст.; 2) важливими пріоритетами академічного співу є його естетична краса, технічна досконалість (звідси й жорсткі вимоги до голосу, техніки, постановки голосу); 3) словесно-поетична сторона академічного вокального твору також важлива, як і музична.

Особливості джазового вокалу полягають у такому: 1) джазові вокалісти – це, насамперед, імпровізатори й інтерпретатори. Свобода вокаліста не обмежена нотним текстом і вказівками композитора (в певному сенсі сам співак є автором); 2) у джазовому вокалі краса звучання голосу не відіграє великого значення, акцентується увага на досягненні цікавого джазової фразування, особливої інтонації, ритміки, свінгу тощо; 3) джазовий вокал більш «інструментальний», ніж академічний. Вокалісти частіше йдуть не шляхом протиставлення голосу й інструменту, а, навпаки, шляхом наслідування інструментальним прийомам і звучанню; 4) інструментальність співу стала причиною формального ставлення до поетичного тексту або відмови від нього.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Герасимова М. К проблеме вокальной импровизации в джазе / М. Герасимова // Київське музикознавство : зб. статей. – К., 2000. – Вип. 5. – С. 37–40.
2. Давыдов С. К вопросу об интерпретации текста в джазовой музыке / С. Давыдов // Київське музикознавство. – К., 2001. – Вип. 7. – С. 180–191.
3. Дмитриев Л. Б. Солисты театра Ла Скала о вокальном искусстве: Диалоги о технике пения / Л. Б. Дмитриев. – М., 2002. – С. 156–182.
4. Карягина А. В. Джазовый вокал : практическое пособие для начинающих / А. В. Карягина. – СПб. : Издательство «Лань», Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2011. – С. 36.
5. Конен В. Дж. Рождение джаза / В. Конен. – М. : Сов. композитор, 1984. – 312 с.
6. Конен В. Дж. Пути американской музыки / В. Дж. Конен. – М. : Сов. композитор, 1977. – 445 с.
7. Конен В. Дж. Блюзы и XX век / В. Дж. Конен. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 23–34.
8. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера : сб. статей / Сост. и ред. Медведев А. В., Медведева О. Р. – М. : Сов. Композитор, 1987. – 592 с.
9. Фишер А. Н. Гармония в афроамериканском джазе периода стилиевой модуляции – от свинга к бибопу : автореф. дис. ... канд искусствoved. / А. Н. Фишер. – Екатеринбург, 2004. – 24 с.

## РЕЗЮМЕ

**Шевченко А. С.** Специфика вокально-джазовой культуры исполнителей.

*В статье рассмотрена специфика вокально-джазовой культуры исполнителей, которая определяется особыми способами интонирования, ритмической основой, манерой исполнения, джазовой гармонией, джазовой атакой, специфическим фразировки, артикуляции, использованием уникальных приемов джазового пения, импровизацией на основе сложившихся джазовых стандартов. Проанализированы джазовый и академический вокал.*

*Специфика вокально-джазовой культуры исполнителей определяется особыми способами интонирования, ритмической основой, джазовой гармонией, джазовой атакой, специфической фразировкой, артикуляцией, использованием уникальных приемов джазового пения, которые выделяют манеру исполнения и импровизацией на основе сложившихся джазовых стандартов.*

*Вокальные жанры, возникшие на основе афро-американского фольклора, внесли в культуру исполнения джазовой музыки особые выразительные средства и исполнительские приемы: блюзовый лад и его интонирования, вокальные приемы глиссандо, дёти-тона, а также сформировались такие особенности выполнения, как применение фальцета, субтона, гроула, вибрато, филировки, использование носовых и горловых призвуков.*

*Сравнительный анализ джазового и академического вокала позволил выделить следующие аспекты: 1) академический вокалист обязан наиболее точно воплотить замысел композитора, зафиксированный в нотном тексте. Элементы импровизации присутствовали только в ариях da capo XVII-XVIII вв. и частично операх XIX в.; 2) важными приоритетами академического пения является его эстетическая красота, техническое совершенство (отсюда и жесткие требования к голосу, технике, постановке голоса); 3) словесно-поэтическая сторона академического вокального произведения также важна, как и музыкальная.*

*Особенности джазового вокала заключаются в следующем: 1) джазовые вокалисты – это, прежде всего, импровизаторы и интерпретаторы. Свобода вокалиста не ограничено нотным текстом и указаниями композитора (в некотором смысле сам певец является автором); 2) в джазовом вокале красота звучания голоса не играет большого значения, акцентируется внимание на достижении интересного джазовой фразировки, особой интонации, ритмики, свинга и тому подобное; 3) джазовый вокал более «инструментальный», чем академический. Вокалисты чаще идут не путем противопоставления голоса и инструмента, а, наоборот, путем подражания инструментальным приемам и звучанию; 4) инструментальность пения стала причиной формального отношения к поэтическому тексту или отказа от него.*

**Ключевые слова:** вокально-джазовая культура, джазовый вокал, исполнители, импровизация, манера, интонирования, свинг, джазовый стандарт.

## SUMMARY

**Shevchenko A. S.** Specificity of vocal and jazz culture of performers.

*The article is about the specificity of the vocal and jazz culture of performers, which is determined by special methods of intonation, rhythmic basis, manner of performance, jazz harmony, jazz attack, specific phrasing, articulation, using unique techniques of jazz singing, improvisation based on established jazz standards. Jazz and academic vocal are analyzed.*

*Specificity of vocal-jazz culture of performers is determined by special methods of intonation, rhythmic basis, jazz harmony, jazz attack, specific phrasing, articulation, using unique techniques of jazz singing, which distinguish the manner of performance and improvisation on the basis of established jazz standards.*

*Vocal genres, which are based on Afro-American folklore, has changed the culture of jazz music and has filled it with special expressive means and performing techniques such as blues melody and its intonation, glissando vocal techniques, death-tones, and also features such as falsetto, subton, groll, vibrato, filing, use of nasal and throat sounds.*

*Comparative analysis of jazz and academic vocal allowed distinguishing the following aspects: 1) the academic vocalist should realize the composer's intention fixed in the text the most accurately. Elements of improvisation were only in arias *dacapo* of the XVII–XVIII and partly in operas of the XIX; 2) the important priorities of academic singing are its aesthetic beauty, technical perfection (this is the reason for strict requirements to voice, technique, voice); 3) the verbal and poetic side of the academic vocal work is as important as the musical one.*

*Features of jazz vocal consist in the following: 1) first of all jazz vocalists are improvisers and interpreters. Freedom of the vocalist is not limited to the musical text and directions of the composer (the singer also is the author); 2) the beauty of the sound of the voice does not play a big role because attention is focused on achieving interesting of jazz phrasing, special intonation, rhythmic, swing and the like; 3) jazz vocal is more “instrumental” than academic. Vocalists do not often oppose the voice to the instrument, but imitate instrumental techniques and sound; 4) the instrumental singing became the reason for a formal attitude to the poetic text or rejection of it.*

**Key words:** vocal and jazz culture, jazz vocal, performers, improvisation, manner, intoning, swing, jazz standard.

## ЗМІСТ

### РОЗДІЛ I. ХОРЕОГРАФІЧНА ОСВІТА: НАЦІОНАЛЬНИЙ І МІЖНАРОДНИЙ ВИМІРИ РОЗВИТКУ

<b>Василєня Л. Є., Шатарова М. А.</b> Народний ансамбль білоруської музики, танцю і пісні «Рей»: від традиції до мистецтва .....	3
<b>Єременко О. В.</b> Постановка голосу педагога-хореографа: теорія і методика.....	14
<b>Криворотенко А. Ю., Прилуцька О. О.</b> Порівняльний аналіз моделей хореографічного виховання (європейський досвід).....	28
<b>Омельяненко З. В.</b> Психолого-педагогічні основи музично-танцювальної діяльності дітей дошкільного віку .....	38
<b>Райденко О. П.</b> Костюм та його значення в розкритті образів хореографічного твору Полісся та Волині.....	48
<b>Сизоненко В. А.</b> Формування творчого потенціалу майбутнього вчителя хореографії засобами бального танцювального мистецтва .....	57
<b>Устименко-Косоріч О. А., Чжан Їн</b> Змістові компоненти формування етнонаціонального виконавського стилю майбутніх учителів музики і хореографії з КНР у ВНЗ України .....	65

### РОЗДІЛ II. ІСТОРИЧНА РЕТРОСПЕКТИВА МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

<b>Боровська Л. І.</b> Конотопська дитяча школа мистецтв: історія та сучасність .....	75
<b>Корнюхіна А. В.</b> Інноваційні технології в музичній освіті: історико-теоретичний аспект .....	88
<b>Рижикова І. І.</b> Реалізація ідеї поліхудожності у практиці підготовки педагогічних кадрів у Республіці Білорусь (з досвіду факультету естетичної освіти БДПУ).....	97

### РОЗДІЛ III. ФАХОВА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

<b>Бичкова Н. В., Карнаухова Т. И.</b> Науково-дослідницький аспект педагогічної розповіді про музичний твір у контексті навчальної діяльності майбутніх учителів музики .....	106
<b>Ван Яцзюнь.</b> Просторове середовище як чинник формування комунікативної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі диригентсько-хорового навчання.....	116
<b>Карпенко Є. В.</b> Теоретико-методичні основи вивчення творчої спадщини Миколи Леонтовича на заняттях з хорового аранжування .....	125
<b>Люй Цзін</b> Теоретико-педагогічний аналіз концертно-виконавської компетентності іноземних студентів магістратури .....	134

<b>Шульженко Г. Є.</b> Формування вокальних компетенцій студентів у процесі музично-фахової підготовки .....	143
--	-----

#### **РОЗДІЛ IV. ТВОРЧИЙ РОЗВИТОК ОСОБИСТОСТІ ЗАСОБАМИ МИСТЕЦТВА**

<b>Гордій А. В.</b> Сучасне молодіжне танцювальне мистецтво та специфіка його викладання на прикладі хіп-хоп танцю .....	149
<b>Лі Жуйцін</b> Особливості прояву музично-естетичних смаків у підлітковому віці .....	157
<b>Максимовська Т. В.</b> Вокальна підготовка учнів музичних шкіл .....	165
<b>Шевченко А. С.</b> Специфіка вокально–джазової культури виконавців....	175

## СОДЕРЖАНИЕ

### РАЗДЕЛ I. ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: НАЦИОНАЛЬНОЕ И МЕЖДУНАРОДНОЕ ИЗМЕРЕНИЯ РАЗВИТИЯ

<b>Василенья Л. Е., Шатарова М. А.</b> Народный ансамбль белорусской музыки, танца и песни «Рэй»: от традиции к искусству .....	3
<b>Еременко О. В.</b> Постановка голоса педагога-хореографа: теория и методика.....	14
<b>Криворотенко А. Ю., Прилуцкая Е. А.</b> Сравнительный анализ моделей хореографического воспитания (европейский опыт) .....	28
<b>Омельяненко З. В.</b> Психолого-педагогические основы музыкально-танцевальной деятельности детей дошкольного возраста.....	38
<b>Райденко Е. П.</b> Костюм и его значение в раскрытии образов хореографического произведения Полесья и Волыни.. ..	48
<b>Сизоненко В. А.</b> Формирование творческого потенциала будущего учителя хореографии средствами бального танцевального искусства.....	57
<b>Устименко-Косорич Е. А., Чжан Ин.</b> Содержательные компоненты формирования этнонационального исполнительского стиля будущих учителей музыки и хореографии из КНР в вузах Украины .....	65

### РАЗДЕЛ II. ИСТОРИЧЕСКАЯ РЕТРОСПЕКТИВА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

<b>Боровська Л. І.</b> Конотопська дитяча школа мистецтв: історія та сучасність .....	75
<b>Корнюхина А. В.</b> Инновационные технологии в музыкальном образовании: историко-теоретический аспект. ....	88
<b>Рыжикова И. И.</b> Реализация идеи полихудожественности в практике подготовки педагогических кадров в Республике Беларусь (из опыта деятельности факультета эстетического образования БГПУ) .....	97

### РАЗДЕЛ III. ПРОФЕССИОНАЛЬНАЯ КОМПЕТЕНТНОСТЬ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

<b>Бычкова Н. В., Карнаухова Т. И.</b> Научно-исследовательский аспект педагогического рассказа о музыкальном произведении в контексте учебной деятельности будущих учителей музыки .....	106
<b>Ван Яцзюнь.</b> Пространственная среда как фактор формирования коммуникативной культуры будущих учителей музыкального искусства в процессе дирижерско-хоровое обучения .....	116

<b>Карпенко Е. В.</b> Теоретико-методические основы изучения творческого наследия Николая Леонтовича на занятиях по хоровой аранжировке.....	125
<b>Люй Цзин.</b> Теоретико-педагогический анализ формирования концертно-исполнительской компетентности иностранных студентов магистратуры .....	134
<b>Шульженко Г. Е.</b> Формування вокальних компетенцій студентів у процесі музично-фахової підготовки .....	143

#### **РАЗДЕЛ IV. ТВОРЧЕСКОЕ РАЗВИТИЕ ЛИЧНОСТИ СРЕДСТВАМИ ИСКУССТВА**

<b>Гордий А. В.</b> Современное молодежное танцевальное искусство и специфика его преподавания на примере танца хип-хоп .....	149
<b>Ли Жуйцин.</b> Особенности проявления музыкально-эстетических вкусов в подростковом возрасте .....	157
<b>Максимовская Т. В.</b> Вокальная подготовка учеников музыкальных школ .....	165
<b>Шевченко А. С.</b> Специфика вокально-джазовой культуры исполнителей .....	175

## CONTENTS

### SECTION I. CHOREOGRAPHIC EDUCATION: NATIONAL AND INTERNATIONAL DIMENSIONS OF DEVELOPMENT

<b>Vasylenia L. Ye., Shatarova M. A.</b> The National Ensemble of Belarusian Music and Dance «Ray»: from tradition to art .....	3
<b>Yeremenko O. V.</b> Voice training of the teacher-choreographer: theory and methodology .....	14
<b>Kryvorotenko A. Yu., Prylutska O. O.</b> Comparative analysis of choreographic education models (European experience) .....	28
<b>Omelyanenko Z. V.</b> Psychological-pedagogical foundations of the musical-dance activity of preschool children.....	38
<b>Raidenko O. P.</b> Costume and its value in revealing the images of the choreographic work in Polissia and Volyn.....	48
<b>Syzonenko V. A.</b> Forming creative potential of the future teacher of choreography by means of ballroom dance art .....	57
<b>Ustymenko-Kosorich O.A., Zhang Ying.</b> Substantial components of formation of the ethno-national performing style of the future teachers of music and choreography from the PRC in universities of Ukraine.....	65

### SECTION II. HISTORICAL RETROSPECTIVE OF ART EDUCATION

<b>Borovska L. I.</b> Konotop children's art school: history and modernity.....	75
<b>Korniukhina A. V.</b> Innovative technologies in music education: historical and theoretical aspects .....	88
<b>Ryzhykova I. I.</b> The realization of the polyartistic idea in practise of preparing the future teacher in Republic Bilorus (the experience of the BSPU activity) .....	97

### SECTION III. PROFESSIONAL COMPETENCE OF FUTURE MUSICAL ART TEACHER

<b>Bychkova N. V., Karnaukhova T. I.</b> The research aspect of the pedagogical story about a musical work in the context of the educational activity of the future music teachers .....	106
<b>Wang Yangjun.</b> Spatial environment as a factor in the formation of a communicative culture of the future musical art teachers in the process of conducting-choral training .....	116
<b>Karpenko Ye. V.</b> Theoretical-methodological foundations of studying creative heritage of Mykola Leontovych at choral arrangement classes .....	125
<b>Liu Jing.</b> Theoretical-pedagogical analysis of the formation of concert-performing competence of the foreign master's students .....	134

**Shulzhenko H. Ye.** Formation of the vocal competencies of students  
in the process musical-professional training..... 143

**SECTION IV. PERSON'S CREATIVE DEVELOPMENT  
BY MEANS OF ART**

**Hordii A.** Contemporary youth dance art and the specifics of its  
teaching on the example of hip-hop dance ..... 149

**Lee Ruiqing.** Peculiarities of musical-aesthetic tastes  
manifestation in adolescence ..... 157

**Maksymovska T. V.** Vocal training of students of musical schools..... 165

**Shevchenko A. S.** Specificity of vocal and jazz culture of performers ..... 175

### **АВТОРИ НОМЕРУ**

**Бичкова Н. В.** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та методики викладання мистецтва ЗО «Білоруський державний педагогічний університет імені Максима Танка» (Республіка Білорусь)

**Боровська Л. І.** – магістрант кафедри музичного мистецтва і хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Ван Яцзюнь** – аспірант ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»

**Василень Л. Є.** – старший викладач кафедри теорії та методики викладання мистецтва ЗО «Білоруський державний педагогічний університет імені Максима Танка» (Республіка Білорусь)

**Гордій А. В.** – студентка Інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

**Єременко О. В.** – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Карнаухова Т. І.** – кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музичної та художньої освіти Таганрогського інституту імені А. П. Чехова (Російська Федерація)

**Карпенко Є. В.** – доцент кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Корнюхіна А. В.** – викладач кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Криворотенко А. Ю.** – аспірант кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

**Лі Жуйцін** – аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу, диригування Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова

**Люй Цзін** – аспірантка кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Максимовська Т. В.** – магістрант кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Омельяненко З. В.** – аспірант кафедри мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Прилуцька О. О.** аспірант кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

**Райденко О. П.** – магістрантка кафедри мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Рижикова І. І.** – кандидат педагогічних наук, доцент, декан факультету естетичної освіти ЗО «Білоруський державний педагогічний університет імені Максима Танка» (Республіка Білорусь)

**Сизоненко В. А.** – кандидат педагогічних наук, викладач кафедри хореографії та художньої культури Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини

**Устименко-Косоріч О. А.** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри музично-інструментального виконавства, директор Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Чжан Їн** – аспірант кафедри образотворчого мистецтва, теорії історії музики та художньої культури Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Шатарова М. А.** – старший викладач кафедри теорії та методики викладання мистецтва ЗО «Білоруський державний педагогічний університет імені Максима Танка» (Республіка Білорусь)

**Шевченко А. С.** – аспірантка кафедри мистецької педагогіки та хореографії Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Шульженко Г. Є.** – магістрант кафедри музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка

**Наукове видання**

**АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ  
МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ ТА ВИХОВАННЯ**  
*(Current issues of art education)*

Збірник наукових праць  
Випуск 2 (10)  
Виходить двічі на рік

Свідоцтво про державну реєстрацію  
Серія КВ № 19537-9337 Р від 24.10.2012

Відповідальний за випуск *В. І. Шейко*  
Комп'ютерна складання та верстання *І. А. Чистякова*

Підписано до друку 21.12.2017.  
Формат 60x84/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсетний.  
Друк цифровий. Ум. друк. арк. 11,16. Ум. фарб.-відб. 11,16.  
Обл.-вид. арк. 11,99. Вид. № 120.  
Тираж 300 пр.

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

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