

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв
Кафедра хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання

Лінь Юлін

**ФОРМУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ
У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

_____ М. Б. Петренко,
кандидат педагогічних наук, доцент,
завідувач кафедри хорового диригування,
вокалу та методики музичного навчання

« ____ » _____ 2021 року

Виконавець

_____ Лінь Юлін

« ____ » _____ 2021 року

Суми 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ	7
1.1. Інтерпретаційні вміння музиканта-виконавця як наукова категорія	7
1.2. Інтерпретаційні вміння майбутніх співаків у контексті фахової підготовки та їх компонентна структура	17
Висновки до розділу 1	28
РОЗДІЛ 2 МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ.....	30
2.1. Стан сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків	30
2.2. Методичне забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки	39
Висновки до розділу 2	49
ВИСНОВКИ.....	51
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54
ДОДАТКИ.....	60

ВСТУП

Актуальність теми. У нормативних документах щодо стандартів вищої музичної освіти поставлено завдання розвитку особисто-оцінного ставлення до мистецтва, здатності до сприймання, розуміння і творення художніх образів, потреби в духовному самовираженні. У контексті сказаного своєчасним є всебічне особисте зростання майбутніх музикантів-виконавців, стимулювання їх здатності до самоактуалізації, самовираження, творчих проявів. У зв'язку з цим актуалізується проблема удосконалення процесу формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків, які забезпечують поглиблене розуміння-осягнення і досконале виконавське втілення особистих версій шедеврів вокальної творчості.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема виконавської інтерпретації досить докладно розроблена у музичній науковій галузі. Аналіз і систематизація існуючих досліджень у сфері мистецтвознавства (Є. Гуренко, Н. Корихалова, О. Котляревська, В. Москаленко, Г. Побережна, М. Чернявська та ін.), у музично-педагогічній науці (Є. Куришев, В. Крицький, О. Ляшенко, Пан На, М. Петренко, О. Полатайко, І. Ткачук та ін.), у дослідженнях проблем вокальної педагогіки (В. Антонюк, Л. Василенко, Б. Гнидь, Гу Юй Мей, Р. Лоцман, О. Маруфенко, Л. Прохорова, О. Прядко, С. Сквирский, Г. Стасько, О. Стахевич, Сюй Дин Чжун, Т. Ткаченко, Чжен Сяо Ін та ін.) показує, що виконавська інтерпретація у вокальному навчанні завжди була предметом уваги педагогів-музикантів. Але у більшості наукових праць інтерпретація розглянута як основа успішності музично-педагогічної діяльності, а як важливий елемент фахової компетентності артиста-вокаліста розглянута не достатньо.

Актуальність, своєчасність та практична значущість обраної проблеми, недостатній рівень її наукової розробленості зумовили вибір теми кваліфікаційної роботи: **«Формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки».**

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати та розробити методичне забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Відповідно до мети сформульовано **завдання дослідження**:

- проаналізувати стан досліджуваної проблеми у наукових джерелах; охарактеризувати термінологічний ряд дослідження;
- конкретизувати сутність та компонентну структуру інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у контексті фахової підготовки;
- визначити стан сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків;
- розробити методичне забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Об'єкт дослідження – процес фахової підготовки майбутніх співаків.

Предмет дослідження – методичне забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Матеріали та методи дослідження. Для досягнення мети, розв'язання поставлених завдань застосовано такі **методи дослідження**: *теоретичні* (аналіз філософських, психологічних, педагогічних, музично-педагогічних, мистецтвознавчих та науково-довідникових джерел, нормативних документів, дисертаційних досліджень для визначення ключових положень досліджуваного конструкту; вивчення освітньо-професійних програм, робочих навчальних програм, навчальних планів, навчальних посібників та підручників, методичних джерел з метою розроблення методичного забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки; *емпіричні* (діагностичні – анкетування, бесіди, опитування, письмовий аналіз, метод експертної оцінки) – для визначення стану сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у контексті фахової підготовки.

Наукова новизна одержаних результатів.

Уперше: обґрунтовано критерії та показники сформованості досліджуваного конструкту; конкретизовано сутність та компонентну

структуру інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у контексті фахової підготовки.

Уточнено: зміст понять: «музична інтерпретація», «музична виконавська інтерпретація», «уміння», «інтерпретаційні вміння музиканта-виконавця», «інтерпретаційні вміння майбутніх співаків».

Удосконалено: методичне забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Подальшого розвитку набули: наукові уявлення щодо творчо-перетворювального характеру виконавської інтерпретації вокаліста-артиста.

Практичне значення одержаних результатів полягає в розробці методичного забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки. Матеріали кваліфікаційного дослідження можуть бути використані викладачами закладів вищої освіти мистецького та музично-педагогічного спрямування, закладів мистецько-педагогічної освіти I-II рівнів акредитації; учителями загальноосвітніх шкіл, закладів позашкільної освіти, майбутніми співаками академічного напрямку.

Апробація результатів та публікації. Положення і висновки кваліфікаційної роботи були обговорені та здобули позитивну оцінку на таких наукових заходах: III Міжнародній науково-практичній конференції «Проблеми мистецько-педагогічної освіти : здобутки, реалії та перспективи» (24-25 березня 2021 року, Суми), I Студентській науковій конференції «Культура і мистецтво : актуальні дискурси» (3 листопада 2021 року, м. Суми).

Основні теоретичні положення та результати дослідження висвітлено у 2 публікаціях: Лінь Юлін. Формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків: методичні орієнтири // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Випуск 1 (13). – Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С. 46-49; Петренко М. Б., Лінь Юлін. Формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків: теоретичний дискурс // Мистецькі пошуки: збірник наукових праць. Випуск 2 (14). – Суми : ФОП Цьома С. П., 2021. С. 97-101.

Структура та обсяг роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (69 найменувань) та 2 додатків. Загальний обсяг роботи становить 62 сторінки, основний зміст викладено на 59 сторінках.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

1.1. Інтерпретаційні вміння музиканта-виконавця як наукова категорія

Становлення та розвиток співака-артиста як професіонала вищого гатунку безпосередньо пов'язаний з найвідомішою категорією музичного мистецтва – інтерпретацією, що упродовж багатьох віків турбувала науковців різних наукових галузей. Вивчення зазначеного конструкту у філософській, психологічній, соціологічній, мистецтвознавчій та музично-педагогічній науці надає можливість сучасним фахівцям музично-виконавського мистецтва скласти систематизовані уявлення щодо актуальних для нашого дослідження понять: «інтерпретація», «музична інтерпретація», «музична виконавська інтерпретація», «інтерпретаційні вміння музиканта».

Загальнонаукова семантика поняття «інтерпретація» (лат. *interpretation*) конкретизується перекладом з латини і означає роз'яснення, пояснення, трактування, тлумачення. Більш розлогі визначення досліджуваного поняття знаходимо у таких редакціях: «процедура тлумачення понять та її результат» [1, с. 429], «витлумачення, пояснення, переклад на більш зрозумілу мову» [2, с. 436], «приписування значень вихідним виразам обчислення, внаслідок чого набувають сенсу всі правильно побудовані вирази даного обчислення, де обчислення є формалізованою мовою» [3, с. 213], «сукупність значень (сенси), що надаються якимось чином елементам деякої теорії (виразам, формулам та окремим символам)» [4, с. 215].

Отже, аналіз вищезазначеного поняття показав, що воно тісно корелює з термінами «витлумачення», «тлумачення», які відповідають слову *hermeneia* – герменевтика, яка відома як наука, що з давнини розробляла методологію інтерпретації тексту та явищ буття.

Для з'ясування і виокремлення правил інтерпретування у музичному мистецтві розглянемо основні постулати філософської герменевтики. Ще з античних часів філософи-мислителі намагалися знайти універсальні рішення з питань процесу пізнання. Сконцентруємо свою дослідницьку увагу на доробку тих виразників герменевтичної думки, який становить інтерес для контексту нашого дослідження.

Так, німецький філософ Ф. Шлейєрмахер, розглядав загальний предмет герменевтики – мистецтво розуміння взагалі. Процес розуміння розглядався філософом як синтез граматичної та технічної герменевтики, де предметом першої із них була мова і семантика тексту, а другої – особистість автора та діалог між автором і суб'єктом, що інтерпретує. Процедура розуміння уявлялася вченим як герменевтичне коло у єдності об'єктивної (текст) та суб'єктивної сторін(творча постать автора) [5, с. 270-271].

Актуальним для нас є і міркування філософа П. Рікера. Герменевтику він визначив як процес здійснення операцій розуміння і визначив загальні правила витлумачення, як от: текст є багатозначним, що обумовлює множинність його інтерпретаційних версій. Філософ стверджував: „множинність інтерпретацій, навіть їх конфлікт є не пороком, а достоїнством розуміння і становлять суть інтерпретації” [6, с. 3-5].

Базисні правила розуміння літературних явищ знаходимо і у східнослов'янській філософській думці, зокрема: необхідним є високий інтелектуальний рівень розвитку інтерпретатора (мовна обізнаність та відчуття стилю автора), обов'язковим є вивчення відомостей про автора (біографія, історико-культурний контекст його життя), бажаним є звернення уваги до авторських позначень та урахування композиційних зв'язків текстових частин, важливим є дотримання логіки тлумачення [7].

Необхідною для нас є і сучасна герменевтична думка. Досить цінною вважається концепція діалогічного розуміння М. М. Бахтіна. Діалогічність розглядається філософом як спілкування інтерпретатора і автора. Досягнення взаєморозуміння між ними, як вважає автор, можливе за умов орієнтування на

православну філософію любові. „Розуміння серцем” чи любовне розуміння означає проникнення у свідомість іншої людини з метою збудження у нього відчуття добра. Філософ наголошує на зонній природі розуміння. Межі тлумачення обумовлюються мовним і культурним середовищем інтерпретатора, яке впливає на його «точку зору» і осмислення «точки зору» автора, які у подальшому співвідносяться. Таким чином, інтерпретатор «поєднує у собі культурну ідентичність і інаковість, створює контекст, відмінний від авторського, тобто розширює і змінює смисл тексту в процесі діалогу з автором, становиться спів-автором тексту». Діалогічність М. М. Бахтіна – «спів-буття двох важливих фігур, зустріч двох душ, що є особистостями» [8].

Не менш важливим вважаємо визначення С. Р. Абрамовим філологічної герменевтики як науки о розумінні, тлумаченні, осмисленні тексту. Вона тісно пов'язана з загальною герменевтичною теорією і тому, на думку автора, здійснюється за наступними правилами: вивчення мови як онтологічної категорії; вивчення історичного, соціального та культурного контексту літературного твору; вивчення намірів і настанов автора; дослідження всіх текстових категорій (макро- і мікроструктур) [9].

Отже, виокремлюємо постулати герменевтики, які можна вважати базисними для інтерпретаційного процесу майбутнього співака-виконавця: предмет герменевтики – розуміння як діяльність по реконструкції первісного смислу, розуміння забезпечується дуалізмом об'єктивного та суб'єктивного, «текст» є закодованим у знаках предметом звернення інтерпретатора, сутність розуміння – діалогічна, множинність інтерпретацій об'єктивно визначена, розвиненість і освіченість інтерпретатора необхідна для досягнення і розуміння мистецьких шедеврів.

Отже, галузь мистецтва тісно корелює з поняттям «інтерпретація», яке застосовується як у літературі, акторському, хореографічному та режисерському мистецтві, так і у сфері музичного мистецтва. До кола спеціалістів-музикантів, що здійснюють інтерпретаційну діяльність, відносять

як виконавців-практиків, так і музикознавців, музичних педагогів, музичних режисерів, композиторів та ін. Тобто, тих людей, чия діяльність пов'язана з розумінням і осягненням змісту музичних повідомлень, з поглибленим зануренням у сутність музичного мовлення.

Зазвичай музичну інтерпретацію визначають як «організовану інтелектом творчу діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразовосемантичних можливостей музичного твору» [10, с. 8], як таку, що «полягає в естетичному оновленні, розкритті виразових можливостей об'єкту інтерпретування, у його пристосуванні до нових життєвих потреб і навіть – у створенні нового музичного твору на підставі вже існуючого художнього матеріалу» [10, с. 16].

Апелюючи до наукових праць з обраної проблематики, можна констатувати, що результатом інтерпретування є різноманітність інтерпретаційних версій за змістом і способом буття. Як наслідок – виокремлення науковцями різновидів музичної інтерпретації: «слухацької, редакторської, композиторської, режисерської, технологічної, виконавського перекладення, музикознавчої та виконавської» [10, с. 8].

Важливою для контексту нашого дослідження є виконавська інтерпретація, результатом якої вважається обов'язкова звукова матеріалізація музичного артефакту, нове, оригінальне, індивідуалізоване його «прочитання».

Для наукової рефлексії зазначеного поняття корисним є звернення до довідниково-словникових джерел. У музичному енциклопедичному словнику знаходимо таке визначення: «інтерпретація – художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем музичного твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту музики виразними і технічними засобами виконавського мистецтва. Інтерпретація передбачає індивідуальний підхід до виконуваної музики, активне до неї ставлення, наявність у виконавця власної творчої концепції втілення авторського задуму» [11, с. 214]. А у словнику-довіднику з музики інтерпретація подається як «художньо-звукова реалізація музичного тексту в процесі виконання, що

залежить від задуму автора та його індивідуальних особливостей, принципів школи або напрямку, до яких належить виконавець» [12, с. 98].

Не можемо оминати увагою і міркування науковців, які здійснили неоціненний вклад у розвиток теорії виконавського витлумачення. Так, на думку О. Лисенко, виконавський процес у музичному мистецтві тісно корелює з поняттям «виконавська інтерпретація», який розглядається авторкою як складне системне утворення діалектично пов'язаних категорій різноспрямованих процесів: «інтерпретація – розуміння та розуміння – реалізація». Перша пара зазначених конструктів, на її думку, означає «процес переводу однієї знакової системи в іншу», а друга – «результат» цього процесу, його збагачення» [13, с. 3-4]. Тобто, зазначене явище має процесуальний характер, і представляється Лисенко на таких рівнях: перетворювальному, моделюючому та репрезентативному.

Корисним для нашого дослідження є конкретизація заявлених процесів на зазначених рівнях здійснення виконавської інтерпретації. Так, перетворювальний рівень, цитуючи дослідження Лисенко, це – «мовленнева комунікація, тобто «переклад» за рахунок музичного мислення нотного тексту в область музично-звукових уявлень. Моделюючий рівень – свідоме моделювання синтаксичних структур різного рівня складності, усвідомлення художньо-звукового тексту, його оцінювання і формування «інтелектуальних» емоцій. А репрезентативний рівень – звукова реалізація в конкретних виконавських засобах інтонаційно-комунікативних моделей, сформованих на попередніх рівнях» [13, с. 6].

Не можемо оминати і наукові позиції, представлені в дисертаційному дослідженні Н. Корихалової. Ракурс дослідження ведеться навколо питань відношення виконавця до музичного витвору, міркувань щодо міри суб'єктивного і об'єктивного у музично-виконавському процесі, способу буття музичного твору. Авторка відстоює думку про обумовленість творчої сутності музично-виконавського процесу, який виражається неповторністю прочитань авторського тексту музикантом-майстром, множинністю і різнобарв'ям цих

прочитань як наслідку змін основних тенденцій виконавського мистецтва та форм суспільного музикування [14].

Отже, аналіз вищезазначених джерел дозволяє констатувати, що виконавська інтерпретація має процесуальний характер, що актуалізує з'ясування структурної будови інтерпретаційного виконавського процесу.

Студіювання докторського дослідження Н. Корихалової щодо проблем музичного виконавства дозволило віднайти корисний науковий матеріал, в якому констатується, що музичне виконавство (виконавська інтерпретація) є різновидом художньо-творчої діяльності і диференціюється такими етапами: трактовка «композиторського» витвору як створення ідеального виконавського уявлення і продукт цього процесу – акт матеріалізованого його втілення музикантом-артистом. І що важливо, авторка на противагу вкорінених думок деяких музичних науковців (Є. Гуренко, Ю. Капустін, Ю. Кочнєв, Б. Шеффер та ін.) доводить, що виконавська інтерпретація не надбудова і не специфічний бік виконавського процесу, а цілісний процес розкодування нотного запису, осмислення виявлених звукових структур та їх озвучування [15, с. 33-34].

Досліджуване поняття знайшло ґрунтовне висвітлення і у дослідженні В. Крицького. Науковець розглядає художньо-інтерпретаційний процес в річищі людської діяльності, що суголосний її законам. Він солідаризує з багатьма дослідниками стосовно того, що структура виконавської інтерпретації конкретизується двома елементами: духовним як продукуванням художньої ідеї та практичним як матеріалізованою реалізацією цієї ідеї у виконавському акті. Автор наголошує, що структура досліджуваного нами процесу поділяється на дві підструктури: 1) «формування інтерпретації як ідеального уявлення (задуму) та 2) реалізація інтерпретації у матеріально-звуковому втіленні» [16, с. 18-25].

Корисним для контексту нашого наукового пошуку є і доробок О. Ляшенко стосовно формування здатності майбутніх учителів музики до художньо-педагогічної інтерпретації. Відкриваючи нові горизонти у професійному становленні майбутніх педагогів-музикантів, дослідниця також

розглядає виконавську інтерпретацію як різновид творчої діяльності, що містить етапи: «сприйняття твору (початкове його освоєння, побудова «слухової моделі»), осмислення (створення одного із виконавських варіантів продукту превинної творчої діяльності композитора) та відтворення його під час виступу» [17, с. 26]. А художньо-педагогічну інтерпретацію позиціонує як цілісне утворення у вигляді такого ланцюжка: композитор – твір – інтерпретатор (педагогі студент) – слухач і досліджує характер функціональних відносин [там само, с. 44].

Не менш корисним вбачаємо науковий доробок М. Петренко, в якому доводиться художньо-інтерпретаційна обумовленість виконавського процесу, а виконавська інтерпретація також досліджується в контексті діяльнісного підходу. На основі постулатів теорії діяльності авторка визначає інтерпретаційну діяльність музиканта-виконавця як «процес осягнення предмету тлумачення (музичного твору), результатом якого є індивідуально-особистісна виконавська реалізація» [18, с. 6] і конкретизує її структуру.

Вагомими напрацюваннями науковців щодо теорії діяльності (О. Асмолов, М. Басов, Л. Виготський, Д. Гальперін, В. Давидов, В. Додонов, В. Зінченко, В. Крутецький, О. Леонтєв, С. Максименко, К. Платонов, С. Рубінштейн та ін.) були положення про те, що діяльність не існує без активності суб'єкта, спрямованої на об'єкт; діяльність спрямовується на досягнення свідомо визначеної цілі і живиться мотивами; діяльність реалізується сукупністю дій і операцій, підпорядкованих єдиній цілі; регуляторами діяльності вважаються психічні процеси, «діяльність – це єдність зовнішніх (психомоторних) і внутрішніх (розумових) дії» [19, с. 22].

На основі вищезазначеного М. Петренко створює модель інтерпретаційної діяльності музиканта-виконавця, структурна будова якої є актуальною і значущою для контексту нашого наукового дослідження. Та може вважатися базисом розгляду досліджуваного нами конструкту.

Отже, беремо за основу такі положення структури виконавської інтерпретаційної діяльності: наявність «суб'єкта (інтерпретатор-виконавець),

що спрямовує свою активність на *об'єкт* (музичний твір); активність суб'єкта виявляється в *способах опанування* об'єкта (за рахунок емоційного й інтелектуального осягнення та шляхом взаємодії об'єктивного й суб'єктивного); *система дій* конкретизується єдністю *внутрішніх* (розумових) дій – осмислення й освоєння художньо-образного змісту музичного твору і створення власної виконавської концепції, – *зовнішніх*, (психомоторних) дій – матеріально-звукового втілення власної виконавської концепції та об'єднується єдиною значущою метою». Погоджуємось і з визначеною етапністю досліджуваної М. Петренко діяльності, а саме: «осягнення художньо-образного змісту музичного твору та виконавське втілення результату осягнення» [19, с. 22-23].

Отже, головним суб'єктом досліджуваного нами процесу є виконавець-інтерпретатор, який спрямовує свою активність на об'єкт – музичний твір як первинну творчість композитора. Відомо, що музичний твір є багатограним поняттям, а спосіб буття його конкретизується такими формами: потенційною, актуальною та віртуальною. Опорою, початковою ланкою осягнення виконавцем композиторського задуму є потенційна форма музичного витвору, тобто зафіксований у специфічних знаках текст (ноти, літературний текст, авторські позначки). У науковому обігу це частіше нотний чи авторський текст.

Як відомо, такий семіотичний зразок ще не є музикою і являє собою абстрактну графічну модель майбутнього звучання. Причому, в авторському (нотному) тексті більшість важливих категорій музичної форми не знаходять відображення. Так, у тексті прямо не визначено синтаксичні конструкти (мотиви і речення, періоди, кульмінації і спади), композиційні структури, жанр, драматургія та багато іншого, необхідного для якісної звукової матеріалізації. У нотному (авторському) тексті знаходимо лише основні елементи фіксації звукової системи твору, його стабільні, незмінні елементи, як-от: звуковисотність, метроритм та фактурний виклад. Сказане дає підстави зауважити на існуванні змінних і незмінних координат нотного тексту, варіантних та інваріантних його констант.

Тому перед виконавцем стоїть складна задача розкодувати авторське музичне повідомлення, за рахунок інтелектуальних і емоційних ресурсів «зібрати» ноти та інші графічні знаки в уявну звукову картину, розпізнати на основі даного нотного тексту структурні одиниці, з'ясувати різноманітність відношень між ними. А потім на основі уявної моделі відтворити в актуальній діяльності звучання музичного зразка.

Матеріалізація, виконавсько-звукове продукування музичного твору можливе за рахунок добору і застосуванню засобів виконавської виразності, адекватних композиторському задуму, жанрово-стильовим домінантам, актуалізованому баченню виконавця-інтерпретатора. Зазначені засоби музичної виражальності науковці поділяють на сталі та динамічні. Сталі – це засоби, які не піддаються змінам і точно зафіксовані в авторському тексті. Динамічні – категорія засобів виконавської виразності, що мають резерви для змін, мають діапазон звукового втілення. Серед них: якість звуковидобування, динамічна нюансировка, агогічна мобільність, штрихове різнобарв'я тощо.

Заявлені способи здійснення виконавської інтерпретації підвладні особистості музиканта, який має високий рівень розвитку інтелектуальних якостей, професійно-особистісних властивостей, технічних умінь і навичок; здатен до оригінальних творчих рішень, самоаналізу та корекції виконавських результатів. Тільки на такій основі виконавець зможе «добудувати» музичну форму, збагатити її, надати музичному зразку нове життя.

Так, як музична виконавська інтерпретація актуалізується переробкою первинної композиторської творчості, не існує без посередника-інтерпретатора, який керується тим чи іншим художньо-виконавським методом, доречним наголосити на існування ще одного способу опанування об'єкту інтерпретації – взаємодії об'єктивного і суб'єктивного. Ще з далеких часів точилися суперечки щодо цього питання. Частина вчених і виконавців наголошувала на пріоритеті об'єктивного способу опрацювання музичних творів, інша – на превалюванні суб'єктивного. Сучасна наукова думка доводить правомірність існування цих двох способів. Цілком виправданою є суб'єктивність виконавського

опрацювання музики з причин індивідуальності виконавця та багатовекторності способу існування музичного зразка. А об'єктивні параметри необхідні для збереження неповторності авторських музичних повідомлень.

Отже, дослідження категорії виконавської інтерпретації дозволяє трактувати її як різновид творчої діяльності, ефективного здійснення якої можливе лише за рахунок володіння відповідними уміннями.

Науково-дослідницький інтерес до категорії вміння з'явився давно та не згасає і у наш час. Традиційно вміння пов'язуються зі знаннями та навичками. Зокрема, думки вчених стосовно взаємовідношень цих понять різняться. Так, існує підхід про підпорядкованість умінь навичкам. На думку ряду вчених вміння є «незавершеною» навичкою, а навички – «завершеним» вмінням [21, 124]. Позиції більшої частини наукової спільноти є іншими. Вони спростовують вищезазначене твердження і доводять, що на «підґрунті знань утворюються навички, а на їх основі – вміння», що навичка як автоматизована дія є компонентом вміння [22, с 103; 23, с. 21].

Суголосні позиції спостерігаємо і у сучасних психолого-педагогічних дослідженнях, в яких поняття «вміння» збагачується новими відтінками змісту і складовими. Так, дане поняття потрактовується як складне системне утворення, цілісний акт, синтетична властивість особистості, що актуалізується поєднанням «почуттєвих, інтелектуальних, емоційних якостей особистості, які формуються і проявляються в свідомому, доцільному, успішному здійсненні нею дій, що забезпечують досягнення поставленої мети діяльності в умовах, котрі змінюються» [24], є «синтетичною властивістю особистості володіти гнучкою системою розумових і практичних дій, що ґрунтуються на здібностях, знаннях і навичках, і дозволяють успішно виконувати діяльність в умовах, що змінюються» [27].

А основними ознаками вміння визначають готовність чи здатність належно, свідомо, успішно, з використанням творчих сутнісних сил виконувати відповідні дії чи діяльність [25; 26; 27].

Узагальнення здобутків психолого-педагогічної наукової думки щодо змістових параметрів категорії *уміння* дозволило для потреб нашого дослідження визначити його як здатність особистості доцільно і на належному рівні успішно здійснювати діяльність (дії) у змінних умовах.

На основі трактування *музичної виконавської інтерпретації* як творчого процесу створення ідеального виконавського уявлення з подальшою звуковою реалізацією його доцільними виконавськими засобами, переломлення цих положень згідно специфіки здійснення інтерпретаційної діяльності музиканта дозволило визначити *інтерпретаційні вміння музиканта* як здатність свідомо та з використанням творчих особистих ресурсів виконувати розумові (реконструкція первинного смислу музичного зразка) та практичні (звукове продукування власної виконавської ідеї) дії в змінних умовах.

1.2. Інтерпретаційні вміння майбутніх співаків у контексті фахової підготовки та їх компонентна структура

Для створення наукових уявлень щодо змістових параметрів інтерпретаційних умінь майбутніх співаків, необхідним вважаємо висвітлення міркувань науковців, практиків, музичних теоретиків щодо особливостей вокально-виконавської діяльності.

Вокальне виконавство з давнини було одним із найбільш популярних і улюблених видів художньої творчості. Бо самим найпершим природним музичним інструментом був саме людський голос як виразник «абстрактно музичної краси як краси, однак і ідеально-людської, майже всеосяжної, пов'язаної з відображення широкого діапазону ідей, емоцій, характерів» [28, с. 76].

Тому пильна увага до цієї сфери музичного виконавства не згасає і в наш час. Це пояснюється прагненням людини до духовного, природнім тяжінням

особистості до цілісності та гармонії, бажанням бути причетним до музикальної краси.

Зазвичай спів визначається як «здатність голосом виражати музичні думки», як звуко-сміслові втілення художнього образу музичного твору співочим голосом [29], як «створення музичного художнього образу виразним засобами співацького голосу» [30], як особливий вид художньо-творчої діяльності, результатом якого є оригінальний, своєрідний вокально-виконавський акт-процес [31, с. 13]. Отже, бачимо, що і співацький виконавський процес тісно корелює з поняттям «виконавська інтерпретація» та підпорядковується загальним закономірностям її здійснення.

Висвітлена у параграфі 1.1. структура інтерпретаційної діяльності музиканта у повній мірі відображує відповідний процес у царині сольного вокального музикування. Підтвердження сказаного знаходимо у наукових джерелах.

Так, Т. Лимарева, висвітлюючи проблеми художньої комунікації через призму розгляду вокально-виконавської інтерпретації, зауважує, що цей процес є традицією взаємодії виконавця-вокаліста з творцем музики (адресантом) через розкодування і акустичне озвучування композиторського повідомлення, яким є вокальний музичний твір. Авторка відстоює думку про багатозначність музичного вокального зразка, апелюючи до трьох буттєвих його форм (потенційної, актуальної та віртуальної) і встановлює факт про існування трьох видів музичного вокального тексту: графічного (нотного і словесного), акустичного (художньо-звукового) та мнемонічного [32, с. 7]..

Спостереження авторки концентруються і на процесуальності досліджуваного конструкту, етапи якого вбачаються нею такими: сприйняття та розуміння художнього музичного твору, декодування графічного тексту та кодування композиторського повідомлення за допомогою вокально-виконавської мови. Не обходить увагою дослідниця і головного «героя» досліджуваного інтерпретаційного процесу – суб'єкта – вокаліста-інтерпретатора. На її думку, створення художньо вартісної і оригінальної

інтерпретаційної версії під силу компетентному фахівцю, який є культуротворчою розвиненою особистістю, майстром вокального озвучування, музикантом, здатним творчо перетворювати наявний графічний матеріал. З цих позицій, кількість інтерпретацій одного і того ж музичного вокального зразка множинна і кожна з них є завжди суб'єктивною [там само, с. 8-9].

Суголосних думок дотримується і інший дослідник – Лу Хуачжао. Досліджуючи вокально-виконавський потенціал китайських студентів, доходить висновку, що виконавська майстерність співаків ґрунтується на спроможності здійснювати належним чином інтерпретаторські дії, з-поміж яких виділяє такі: «інтелектуальні (розуміння задуму автора, смислове наповнення), вокальні (співоча установка, звукоутворення співоче дихання, артикуляція та ін.), артистичні (експресивне одухотворене виконання, органічна пластика співака)» [33, с. 11].

Попри схожість вокально-виконавського інтерпретаційного процесу з іншими різновидами сольної музичної творчості, він має і свої специфічні особливості. Перша полягає в специфічності об'єкту тлумачення – вокального твору. Студіювання відповідних наукових джерел дозволяє констатувати, що континуум вокального зразка є синтезом музичного і словесного.

Так, Ю. Сетдикова, досліджуючи проблему походження вокальної музики, опікується питанням про те, що у співі первинно, – людська мова, імітація звуків живої природи чи емоція людини, виражена голосом? На її думку, це питання не має однозначної відповіді з причин загальнокультурного контексту кожної окремої доби. Але саме наявність у вокальному мистецтві музичного тексту («чистої» музики) і літературного (викладеного природною мовою) є ресурсом розвитку та широких можливостей інтерпретації цього виду виконавства [31, с. 14-15].

М. Петренко також визначила музично-літературний синтез авторського тексту вокального зразка як одну із специфічних особливостей об'єкту вокальної інтерпретаційної діяльності. На її думку, «авторський текст» вокально-ансамблевого зразка є «семіотичною системою, вираженою засобами

мовної та нотної графіки (літературний текст та музичний текст як інтерпретація літературного першоджерела)» і потребує осмислення діалектики співвідношення цих складових [34, с. 29].

Другою специфічною особливістю інтерпретаційного процесу у сфері сольного академічного вокального виконавства є наявність особливих засобів виконавської виразності. Зазвичай, засоби виконавської виразності визначаються як: «елемент художньо-результативної сторони виконавського процесу» [35], «засіб індивідуалізації музичної мови» [36] і термінологічно по-різному визначаються у літературних джерелах. Зокрема, знаходимо такі їх трактування: «виразові та виражальні засоби» [36; 37], «засоби музичної мови та музичного мовлення» [38], «мовні та виражальні прийоми творчості» [39].

Ми приймаємо думку науковців, які розглядають проблему досліджуваних засобів в контексті розмежування композиторської і виконавської творчості. Так, О. Катрич, доводить істотну відмінність засобів фіксації музичного змісту і засобів його матеріально-звукового вираження. Обґрунтовує це різницею і особливостями природи інтонування першотворця-композитора і співтворця-виконавця. Відповідно, композиторські засоби фіксації музичного змісту називає виразовими, а виконавські засоби переінтонування – виражальними [36]. З огляду на зазначене, у контексті нашого наукового пошуку засоби акустичної реалізації вокальних творів будемо називати засобами виконавської виражальності.

Існує безліч досліджень, в яких розглядається специфіка матеріально-звукової реалізації вокальних творів співаком. З-поміж них виділяється наукова праця В. Юшманова щодо вокальної техніки оперних співаків, в якій досить змістовним і докладним є визначення критеріїв якості співацького звуковидобування: «голос повинен бути гучним, але це не повинен бути крик; голос повинен бути яскравим, польотним і разом з тим м'яким, тембрально наповненим; його тембральна однорідність не повинна бути тембральною одноманітністю, а голосні, що проявляються, повинні бути фонетично «усередненими» і в той же час, бути помітно фонетично різноякісними» [40].

Не менш корисними для з'ясування переліку актуальних для досконалого вокально-виконавського процесу засобів виражальності є показники прекрасного стилю *Bel canto*: «красота тембру, легкість і витонченість співу, рівність голосу на всьому діапазоні, бездоганна кантилена, віртуозна колоратура, віртуозність, відточене філірування звуку, емоційність виконання»[41].

Спостереження І. Трифонові та Л. Антонової також збагачують скарбничку обраного ракурсу розгляду актуального матеріалу, зокрема, на їх думку, співаки академічного напрямку повинні забезпечувати «особливу протяжність голосних, їх милозвучність, насиченість тембру, розбірливість дикції та співоче вібрато [42, с. 3-18], «заокруглений, кантиленний спів на опорі; польотний, сильний і витривалий звук, чітку дикцію, злагодженість звучання голосу у всіх регістрах, рівне без форсування звуковедення» [43, с. 30-31].

Отже, засоби виражальності у контексті нашого наукового конструкту конкретизуємо як засоби акустично-мовної репрезентації власної виконавської концепції вокального зразка і конкретизуємо їх таким чином: якість звуку (характер вокального звуковидобування в академічній манері); агогічні зрушення (відхилення від основного темпу – уповільнення та прискорення руху); динамічні нюанси (гучність звучання, градації зміни гучності), штрихові рішення в аспекті кантиленності співу, співоче вібрато, бездоганна філіровка звуку, віртуозна мелізматика.

Отже, з'ясування особливостей сольної вокально-виконавської діяльності та відповідного інтерпретаційного процесу дозволило визначити *інтерпретаційні вміння майбутніх співаків* як здатність свідомо та з використанням творчих особистих ресурсів виконувати розумові (реконструкція первинного смислу вокального зразка) та практичні (акустично-мовне продукування власної виконавської ідеї) дії в змінних умовах вокально-виконавської діяльності.

З ціллю обґрунтування структури інтерпретаційних умінь майбутніх співаків доцільним буде виявлення особливостей їх фахової підготовки в інститутах культури і мистецтв педагогічного спрямування.

Моніторинг практики функціонування вищезазначених закладів освіти дозволяє констатувати, що фахова підготовка здобувачів вищої освіти являє собою ключову складову їх всебічного професійного становлення. Слід зазначити, що в науково-довідниковій літературі поняття «фах» визначається як «вид заняття, трудової діяльності, що вимагає певної підготовки і є основним засобом до існування» [44, с. 570] та як «сукупність знань, навичок та умінь, набутих у результаті освіти, що забезпечують постановку та рішення певного роду професійних завдань» [45 с. 146]. З означеного можна зробити висновки, що домінантою, основною складовою підготовки майбутніх співаків виступає спеціалізована фахова спрямованість, превалювання спеціальних знань та умінь. І на відміну від професійної підготовки (більш широкого явища), фахова відображує характерне, спеціальне, відмінне в обраному профілю професії.

Вивчення і аналіз навчальних планів підготовки студентів (у тому числі майбутніх співаків академічного профілю) за спеціальністю 025 Музичне мистецтво бакалаврського та магістерського рівня вищої освіти дозволяє сказати, що професійна їх підготовка спрямована на вивчення комплексу обов'язкових навчальних дисциплін (гуманітарного профілю), дисциплін професійної підготовки (спеціалізованих фахових предметів) та дисциплін за вибором студентів. А зміст саме фахової підготовки майбутніх артистів-вокалістів конкретизується наданням ґрунтовних знань зі спеціальних предметів, набуттям професійно спрямованих та художньо-творчих умінь та навичок.

Для розробки структури досліджуваного явища необхідним вважаємо і розгляд освітньо-професійних програм за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» першого (бакалаврського) і другого (магістерського) рівнів вищої освіти. Згідно них, освітня кваліфікація майбутніх співаків академічного напряму конкретизується так: «артист-вокаліст, артист ансамблю (пісні й

танцю, вокально-інструментального, вокального) та артист хору» [46, с. 5-6] та «магістр музичного мистецтва. Артист-соліст» [47, с. 4].

Відповідно, актуальним є знаходження загальних і фахових компетенцій, якими конче необхідно оволодіти співакам академічного спрямування для здійснення інтерпретаційної діяльності: «здатність генерувати нові ідеї (креативність), здатність створювати, реалізовувати і висловлювати свої власні художні концепції, здатність розробляти і реалізовувати творчі проекти по інтерпретації музики, здатність інтерпретувати художні образи у виконавській діяльності, здатність збирати та аналізувати, синтезувати художню інформацію та застосовувати її для виконавської інтерпретації, здатність аналізувати виконання музичних творів або оперних спектаклів, здійснювати порівняльний аналіз різних виконавських інтерпретацій» [47, с. 7].

Також неможливо обминути номенклатуру ПРН і виокремити важливі її складові для контексту нашого пошуку: «визначати стильові і жанрові ознаки музичного твору та самостійно знаходити переконливі шляхи втілення музичного образу у виконавстві; вибудовувати концепцію та драматургію музичного твору у виконавській діяльності, створювати його індивідуальну художню інтерпретацію; володіти музично-аналітичними навичками жанрово-стильової та образно-емоційної атрибуції музичного твору при створенні виконавських інтерпретацій» [47, с. 8].

Для розробки структури нашого феномену також проаналізуємо наукові праці, в яких подається компонентний склад забезпечення здатності до інтерпретаційної музичної діяльності. Корисним для контексту нашої наукової розробки є розгляд структури готовності майбутніх музикантів-інструменталістів до інтерпретаційно-виконавської діяльності. Так, Чень Бо висвітлює зазначену структуру у єдності таких взаємозалежних компонентів: «мотиваційно-спрямованого, когнітивно-оцінювального, виконавсько-самостійного і творчо-продуктивного» [48, с. 74]. Особливо хочеться звернути увагу на два останні компоненти з конкретизацією їх змістового наповнення: «виконавсько-самостійний, що забезпечує ступінь рефлексивної й контрольної-

оцінювальної спроможності» та «творчо-продуктивний, який уможливорює ступінь підготовленості студентів до здійснення інтерпретаційної діяльності» [там само, с. 74].

Досить важливою вбачаємо і структуру інтерпретаційних умінь учителів-концертмейстерів, презентовану у науковій праці М. Петренко. Імпонує те, що зазначена структура є відображенням складників актуальної інтерпретаційної діяльності, а подані блоки умінь забезпечують ефективність її здійснення. Петренко структурує досліджувані вміння таким чином: «мотиваційно-когнітивний, комунікативно-регулюючий, виконавсько-результативний, контроль-оцінювальний» [34, с. 59]. Особливо нас приваблюють «мотиваційно-когнітивний та виконавсько-результативний компоненти», склад яких конкретизується вміннями «здійснювати педагогічно спрямований виконавський аналіз вокально-інструментальних творів» та забезпечувати виконавську реалізацію досліджуваної інтерпретаційної діяльності [там само, с. 59].

Отже, на основі аналізу вищезазначених структур, поняттєвого ряду (пар. 1.1.), актуальних нормативних документів, специфіки музичної інтерпретаційної діяльності, інтерпретаційної діяльності співака академічного напрямку, фахової підготовки співака-артиста, шляхом теоретичного моделювання розроблено *структуру інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у контексті фахової підготовки*. До неї віднесено такі компоненти:

мотиваційно-оцінний, що є показником наявності емоційно-позитивного відношення до співацької діяльності, усвідомлення значущості опанування інтерпретаційною спроможністю, здатності до оцінювання явищ вокального мистецтва;

когнітивно-аналітичний, який містить вміння оперувати арсеналом актуальних знань, здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних зразків;

творчо-діяльнісний, котрий об'єднує вміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, артистично-

емоційної виконавської подачі музичного матеріалу, самоконтролю якості виконавської репрезентації власної концепції втілення вокального твору в академічній манері.

Уточнимо їх розуміння в площині нашої кваліфікаційної роботи. Доведемо доцільність *мотиваційно-оцінного* компоненту. Як відомо, активність особистості, прагнення до професійних висот пов'язується з наявністю деяких психічних ресурсів – внутрішніх спонукальних сил, тобто з мотивацією.

Загальновідомо, що мотив у науковому обігу використовується у значенні «спонукальної причини дій і вчинків людини» [49, с. 48], «внутрішнього рушія, що спонукає людину до діяльності» [50, с. 402] і тісно пов'язується з категорією діяльності. І саме вагомим здобутком психологічної науки є створення діяльнісної схеми мотивації. Підтвердження сказаного знаходимо у здобутках учених. Так, В. Крутецький пов'язує дієву активність особистості з наявністю свідомих прагнень і спонук, стверджуючи, що «активність людини спрямована на досягнення свідомо поставлених цілей діяльності, пов'язаних з задоволенням його потреб і інтересів». Велику увагу приділяє категорії мотиву, тобто, тому, чому діє людина [51, с. 59].

Підтвердження діяльнісного підходу у вивченні проблем мотивації знаходимо і у сучасних представників психологічної науки. На думку С. Максименка, «мотиви спонукають кожну людину до діяльності, визначають її зміст і способи виконання, а з другого – вони й формуються під час діяльності, під впливом умов, за яких вона відбувається» [50, с. 403].

Для контексту нашого дослідження важливим є і те, що учені трактують мотив як складне інтегроване утворення: єдність афективного і когнітивного та як фактор смислоутворення (усвідомлення значущості здійснюваних дій або діяльності) [51; 53].

Не менш актуальною для нас є і теорія психологів, у якій представлене положення про те, що мотивація є сукупністю мотивів: соціальних, пізнавальних та професійних як різновидів пізнавальних [54; 55; 56].

Переломлення зазначених позицій у сферу нашого дослідження надало змогу вирізнити номенклатуру мотивів, що будуть спонуками в оволодінні досліджуваними вміннями: інтерес до професії співака-артиста академічного напрямку, прагнення до процесу опанування фаху артиста-вокаліста та самоствердження в ньому, усвідомлення значущості інтерпретаційних умінь для майбутньої професійної роботи, бажання бути схожими на видатних оперних співаків, бажання зайняти провідні позиції серед однокласників-співаків, бажання сценічно-виконавського успіху, бажання соціальної та матеріальної винагороди за навчання, прагнення до активної комунікації з видатними спеціалістами обраного фаху тощо.

Важливими для нас є і погляди науковців з приводу того, що до мотиваційної сфери людини окрім потреб, установок, емоцій, окремих мотивів входять і ціннісні орієнтації. Так, видатні педагоги-музиканти зауважували, що опанування музичного матеріалу учнями відбувається за рахунок комплексу емоційних, мотиваційних та ціннісних якостей особистості [57; 58; 59].

Далі обґрунтуємо необхідність *когнітивно-аналітичного* компоненту. Слід зазначити, що процес формування будь-яких умінь, зокрема і музично-інтерпретаційних, тісно пов'язаний з когнітивними процесами мозку. У науковій літературі зазначається, що когнітивні процеси – це «розумові процеси, пов'язані із сприйняттям, формуванням понять, вивченням, усвідомлюванням, переробкою зовнішньої інформації, вирішенням завдань, уявою та логікою» [61].

І цілком зрозуміло, що здійснення цих процесів по переробці інформації тісно пов'язане зі знаннями. А як відомо, що категорії знання, вміння та навички тісно пов'язані і взаємозалежні. Науковці обґрунтовують це тим, що в будь-якій діяльності по формуванню умінь виділяють орієнтовну та виконавчу частини. На думку В. Беспалько і Ю. Татур, «орієнтовна частина діяльності – це і є власне знання, які існують у формі розумового дії, а вміння – виконавська частина діяльності, що виявляється у матеріальній формі. Тому не можна «знати», але не «вміти» або навпаки» [62, с. 24].

Тому цілком зрозуміло, майбутні співаки повинні бути озброєні системою необхідних знань для забезпечення їх інтерпретаційної спроможності. З-поміж них виділяємо такі: знання теоретичних основ музичної інтерпретації, закономірностей виконавсько-інтерпретаційного процесу вокаліста, специфіки виражальних засобів у царині вокально-виконавського процесу, критеріїв майстерності співу в академічній манері, знання з історії музики тощо.

Як зазначалося раніше, структура вмінь тісно корелює із будовою відповідної діяльності. Тому необхідним є сформованість розумових мисленнєвих дій по реконструкції первинного смислу музичного зразка. Серед найбільш вагомих з мисленнєвих дій виділяємо аналіз. Аналіз у загальнонауковому розуміння є «мисленевим розчленуванням предметів свідомості, виокремленням в них їх частин, сторін, аспектів, елементів, ознак і властивостей» [50, с. 283]. А для контексту нашого дослідження серед багатьох різновидів спеціалізованих музичних аналізів обираємо виконавсько-стильовий аналіз вокальних зразків.

Такий вид аналізу забезпечить продукування уявної «картини» ідеального звукового втілення вокального твору, переведення засобів фіксації музичного змісту у засоби його відтворення з урахуванням стильових домінант. На думку корифеїв-виконавців, науковців-музикознавців і викладачів, саме «пізнання багатогранних особливостей стилю епохи, напрямку, композитора забезпечує творче індивідуалізоване тлумачення творів, прояв власного оригінального їх виконавського втілення» [63].

Сфокусуємо свою увагу на *творчо-діяльнісному* компоненті. Як зазначається у наукових джерелах, становлення умінь відбувається в результаті координації навичок, «їх поєднання в системи за допомогою дій, що перебувають під свідомим контролем. Через регуляцію таких дій здійснюється оптимальне керування уміннями. Воно полягає в тому, щоб забезпечити безпомилковість і гнучкість виконання дії, тобто одержання насамкінець надійного результату дії» [20]. Переломлення заявлених позицій на специфіку

нашого пошуку дозволяє вивити механізми становлення умінь, що забезпечують другий етап здійснення інтерпретаційної діяльності.

Як було вже зазначено у попередньому тексті, об'єктивація ідеального музичного задуму потребує відпрацювання дії добору доцільних засобів виконавської виражальності. Ці засоби інтерпретатор-співак повинен знаходити самостійно, керуючись параметрами об'єктивності інтерпретування, зокрема: відповідність образній концепції авторського задуму, стильова відповідність, жанрова відповідність, відповідність історико-культурному контексту створення музичного зразка, драматургічній фабулі.

Не менш актуальними для матеріалізації вокального музичного зразка є дії самоконтролю якості виконавської репрезентації. Самоконтроль визначається в педагогічній науці як «усвідомлене регулювання учнем своєї діяльності задля забезпечення таких її результатів, які б відповідали поставленим цілям, вимогам, нормам, правилам, зразкам, запобігання помилкам та їх виправлення» [26, с. 139]. А у контексті нашого пошуку самоконтроль трактуємо як співставлення ідеального уявлення виконавської фабули з реальним звучанням з подальшою корекцією досконалості втілення.

Отже, обґрунтування структурних компонентів інтерпретаційних умінь майбутніх співаків уможливорює подальшу практичну роботу у напрямку їх діагностичного вимірювання та ефективного формування.

Висновки до розділу 1

Аналіз наукових джерел з питань досліджуваної проблеми надав можливість охарактеризувати термінологічний ряд дослідження: обрати робочі визначення музичної інтерпретації, музичної виконавської інтерпретації, уміння, інтерпретаційних умінь музиканта-виконавця, інтерпретаційних умінь майбутніх співаків, що резонують з науково-теоретичним базисом.

Узагальнення здобутків психолого-педагогічної наукової думки щодо змістових параметрів категорії *вміння* дозволило для потреб нашого

дослідження визначити його як здатність особистості доцільно і на належному рівні успішно здійснювати діяльність (дії) у змінних умовах.

На основі трактування *музичної виконавської інтерпретації* як творчого процесу створення ідеального виконавського уявлення з подальшою звуковою реалізацією його доцільними виконавськими засобами, переломлення цих положень згідно специфіки здійснення інтерпретаційної діяльності музиканта-виконавця дозволило визначити *інтерпретаційні вміння музиканта-виконавця* як здатність свідомо та з використанням творчих особистих ресурсів виконувати розумові (реконструкція первинного смислу музичного зразка) та практичні (звукове продукування власної виконавської ідеї) дії в змінних умовах.

Вищезазначене дало підстави визначити *інтерпретаційні вміння майбутніх співаків* як здатність свідомо та з використанням творчих особистих ресурсів виконувати розумові (реконструкція первинного смислу вокального зразка) та практичні (акустично-мовне продукування власної виконавської ідеї) дії в змінних умовах вокально-виконавської діяльності та вирізнити такі компоненти її структури:

- *мотиваційно-оцінний*, що є показником наявності емоційно-позитивного відношення до співацької діяльності, усвідомлення значущості опанування інтерпретаційною спроможністю, здатності до оцінювання явищ вокального мистецтва;

- *когнітивно-аналітичний*, який містить уміння оперувати арсеналом актуальних знань, здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних зразків;

- *творчо-діяльнісний*, котрий об'єднує вміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу, самоконтролю якості виконавської репрезентації власної концепції втілення вокального твору в академічній манері.

РОЗДІЛ 2

МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ СПІВАКІВ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ

2.1. Стан сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків

Ефективність дослідницької роботи у галузі педагогічних наук неможлива без експериментального вимірювання вихідного рівня сформованості досліджуваного явища. Тому даний параграф присвячено розробці критеріального апарату (критеріїв, показників та рівнів сформованості) вимірювання сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків.

Науковим базисом розробки зазначеного діагностичного інструментарію інтерпретаційних здатностей вокаліста виявились дослідження сутності музичної інтерпретації, її різновиду – виконавської інтерпретації у царині вокального мистецтва, уміння, інтерпретаційних умінь майбутніх співаків академічного напрямку.

Теоретичне моделювання уможливило розробити критерії та показники оцінювання сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків.

Так, *мотиваційно-ціннісний критерій* визначено для оцінювання сформованості мотиваційно-оцінного компоненту з такими *показниками*: емоційно забарвлене позитивне ставлення до співацької діяльності; прагнення до оволодіння інтерпретаційними уміннями; здатність до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва.

Інформаційно-когнітивний критерій обрано для оцінювання когнітивно-аналітичного компоненту із *показниками*: наявність арсеналу актуальних знань та вміння ними оперувати; здатність здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів.

Творчо-продуктивний критерій було застосовано для оцінювання творчо-діяльнісного компоненту із *показниками*: вміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, здатність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу, уміння здійснювати самоконтроль виконавського втілення особистої концепції вокального зразка.

Конкретизовані критерії та показники сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків подаємо у таблиці 2.1.

Таблиця 2.1

**Критерії і показники сформованості інтерпретаційних умінь
майбутніх співаків**

<i>Критерії</i>	<i>Показники</i>
Мотиваційно-ціннісний	- емоційно забарвлене позитивне ставлення до співацької діяльності - прагнення до оволодіння інтерпретаційними вміннями; - здатність до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва
Інформаційно-когнітивний	- наявність арсеналу актуальних знань та вміння ними оперувати - здатність здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів
Творчо-продуктивний	- вміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності - здатність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу - уміння здійснювати самоконтроль виконавського втілення особистої концепції вокального зразка

Репрезентовані критерії та показники уможливають вирізнити три рівні сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх артистів-вокалістів: достатній, середній та низький з конкретизацією їх якісних характеристик.

Достатній рівень У майбутніх співаків сформовано систему соціальних і пізнавальних (у тому числі професійних) мотивів, проглядається постійний інтерес до здійснення співацької діяльності; вони характеризуються

усвідомленням необхідності опанування інтерпретаційною спроможністю, здатністю до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва. Здобувачі вищої освіти широко обізнані у галузі музичного мистецтва взагалі і вокального зокрема; у них у повній мірі проявляється спроможність оперування актуальними знаннями, вміння здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів, уміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, спроможність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу, усвідомлена готовність до самостійного створення художньо-інтерпретаційної версії вокального твору, стійка рефлексія вокально-інтерпретаційної діяльності, здатність адекватної оцінки та самоконтролю своєї вокально-виконавської спроможності в академічній манері.

Середній. У майбутніх співаків система соціальних і пізнавальних (у тому числі професійних) мотивів у стані становлення, проглядається ситуативний інтерес до здійснення співацької діяльності; вони характеризуються фрагментарним усвідомленням необхідності опанування інтерпретаційною спроможністю, достатньо розвиненою здатністю до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва. Майбутні вокалісти-артисти частково обізнані у галузі музичного мистецтва взагалі і вокального зокрема; у них фрагментарно проявляється спроможність оперування актуальними знаннями, здатність здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів, спроможність самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, спроможність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу; ситуативно проявляється бажання самостійного створення художнього образу вокального твору; наявна стабільна рефлексія вокально-інтерпретаційної діяльності; адекватна самооцінка та самоконтроль своєї вокально-виконавської спроможності в академічній манері будується на основі зовнішніх досягнень;

Низький. У майбутніх співаків система соціальних і пізнавальних (у тому числі професійних) мотивів не сформована, не спостерігається інтерес до здійснення співацької діяльності; ціннісні відношення до професії не

сформовані; відсутнє усвідомлення необхідності опанування інтерпретаційною спроможністю, здатність до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва не розвинена. У майбутніх вокалістів-артистів спостерігається брак знань у галузі музичного мистецтва взагалі і вокального зокрема; у них не проявляється спроможність оперування актуальними знаннями, не сформована здатність здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів, уміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, спроможність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу; не проявляється бажання самостійного створення художнього образу вокального твору; рефлексія вокально-інтерпретаційної діяльності слабка та поверхнева; не адекватна (завищена чи занижена) самооцінка та самоконтроль своєї вокально-виконавської спроможності в академічній манері.

Діагностика стану сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх артистів-вокалістів проводилася у Навчально-науковому інституті культури і мистецтв СДПУ імені А.С. Макаренка на заняттях з фаху (академічний спів), постановки голосу, ансамблевого виконавства, камерного солоспіву, виконавської інтерпретації, під час практик (виконавської та виробничої); під час екзаменаційних випробувань, заліків, концертних та конкурсних виступів. У діагностичному експерименті взяли участь здобувачі вищої освіти ОР бакалавр і ОР магістр.

Було розроблено методичне зняття для діагностики, яке включало різні методи, зокрема: анкетування, бесіди, опитування, письмового аналізу, експертної оцінки.

З метою діагностування у майбутніх співаків наявності прагнення до оволодіння інтерпретаційними уміннями, позитивного ставлення до співацької діяльності було запроваджено *анкетування*. Респондентам було запропоновано наступні запитання:

1. Якому різновиду виконавського музичного мистецтва Ви віддаєте перевагу?
2. Як часто Ви відвідуєте концерти класичної музики, зокрема вокальної?

3. Чи прагнете Ви брати участь у музичних конкурсах та фестивалях із сольною вокальною програмою?

4. Чи прагнете Ви отримати призові місця на різноманітних змаганнях співаків академічного напрямку?

5. Під час опрацювання вокального репертуару як часто Ви репрезентуєте власний оригінальний варіант виконавського втілення вокальних зразків?

6. На Вашу думку, чи необхідно майбутньому артисту-вокалісту володіти інтерпретаційними вміннями, чи достатньо копіювати виконавські варіанти видатних співаків?

Моніторинг проведеного анкетування показав наступне: відповіді на запитання, в яких з'ясовувалась міра позитивного ставлення до співацької діяльності (1-4) показали, що значна частина студентів (42%) захоплено ставляться до музичного мистецтва загалом і до вокального зокрема. Вони зауважили, що не уявляють своє життя без мистецтва класичного співу, без активної концертної діяльності у якості солістів-вокалістів. Проте частина опитуваних (35%) вагаються у виборі професії, не зовсім упевнені у своїх вокальних можливостях. Менша частина респондентів (23%) виявила байдуже ставлення до майбутнього фаху і до співацької діяльності, навчаються для отримання вищої освіти.

На другу групу питань, що стосувались виявлення усвідомлення важливості набуття інтерпретаційних умінь (5-6), більша частина опитуваних зазначила, що відчуває труднощі у продукуванні особистісних інтерпретаційних рішень виконавської реалізації вокальних творів (65%), вагаються у правомірності своїх рішень. Частина студентів зауважила, що у розширеній інтернет-реальності є безліч досконалих виконавських варіантів, які можна скопіювати без зайвого напруження (25%). І тільки 10% респондентів повідомили, що завжди намагаються знайти нові відтінки виконавських реалізацій вокальних шедеврів, розуміють, що виконавське озвучування творів повинно буди художньовартісним.

Вимірювання сформованості здатності до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва також здійснювалася за допомогою *анкетування* (Додаток А). Відповіді на питання – «Назвіть вокальні твори, які, на Вашу думку, мають естетичну цінність та Вам подобаються?» та – «Які з вокальних зразків справили на Вас сильне враження та викликали катарсичні переживання?» – змусили майбутніх співаків згадувати пережиті ними захоплююче хвилюючі моменти занурення у прекрасне в вокальному мистецтві. Серед названих майбутніми співаками творів зустрічалися твори всесвітньо відомих композиторів Р. Вагнера, Дж. Верді, К. Вебера, П. Чайковського, Ст. Белліні, П. Масканьї та інших.

Шедеврів вокального мистецтва, які викликали у респондентів катарсичні переживання, було названо помітно менше. Ними виявилися шедеври музичної класики (Адажіо Т. Альбіноні, «Травіата» Дж. Верді, «Євгеній Онєгін» та «Пікова дама» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе, «Алеко» С. Рахманінова, романси Г. Майбороди та ін.). Перелік зазначених творів свідчить про здатність невеликої кількості (45%) майбутніх співаків орієнтуватися у сфері естетичних цінностей вокальної культури, спроможність респондентів до глибоких емоційних переживань, про наявність оцінно-вибіркового ставлення до явищ класичного вокального мистецтва. Збентеження викликав факт, що 55% студентів зазнають труднощі у здійсненні правильного та обґрунтованого вибору у сфері вокального мистецтва.

Дослідження міри сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків за інформаційно-когнітивним критерієм, а саме з'ясування наявності арсеналу актуальних знань та вміння ними оперувати відбувалось за допомогою *методу опитування*.

Респондентам було запропоновано ряд запитань:

1. Чи ознайомлені Ви з відомостями щодо закономірностей здійснення музичної виконавської інтерпретації?
2. Чи обізнані Ви зі специфікою протікання інтерпретаційного процесу у вокально-виконавському мистецтві?

3. На Вашу думку, множинність інтерпретаційних версій музичних зразків правомірна?

4. Які механізми, на Вашу думку, забезпечують здійснення виконавської інтерпретації у сольному музичному мистецтві?

5. Чи необхідно дотримуватися параметрів об'єктивності інтерпретування для створення художньовартісного виконавського продукту?

6. Яку роль відіграє виконавець у виконавсько-інтерпретаційному процесі?

7. Які специфічні для вокального академічного мистецтва засоби виконавської виражальності Вам відомі?

8. Чи необхідна Вам для набуття інтерпретаційних умінь теоретична і методична інформація?

Аналіз відповідей дозволив констатувати наступне: значна частина респондентів вважають необхідним володіння знаннями з теорії виконавської інтерпретації, відомостями щодо специфіки протікання інтерпретаційного процесу у вокально-виконавському мистецтві, упевнені у необхідності отримання теоретичної і методичної інформації щодо опанування інтерпретаційними уміннями.

Значна частина здобувачів вищої освіти (47%) повідомили, що в цілому ознайомлені з науковими основами музичної інтерпретації, розуміють специфіку протікання інтерпретаційного процесу у вокально-виконавському мистецтві, зауважили, що виконавець-інтерпретатор відіграє важливу роль у створенні оригінальних виконавських версій вокального зразка за умов його всебічної освіченості і технічно-виконавської спроможності. Студенти зауважили, що відповідну інформацію отримали на заняттях курсу «Виконавська інтерпретація». Але вони відчують труднощі щодо оперування цими знаннями у власному вокально-виконавському процесі.

Друга група респондентів (20%) надала в основному вірні, але не повні відповіді на запропоновані запитання. «Білі плями» їх відповідей стосувались прогалин відомостей щодо механізмів протікання музично-інтерпретаційного

процесу, об'єктивних передумов множинності інтерпретаційних версій, відмінностей у засобах фіксації і продукування музичного зразка, специфічності саме вокально-виконавських засобів вираження. Вони зауважили, що в основному керуються вказівками викладача щодо особливостей вокально-виконавського вираження конкретних творів своєї програми з фаху. Сама менша частина респондентів (13%) виявила байдужість до опитування, повідомила про небажання ознайомлюватись з даного виду інформацією.

Визначення рівня сформованості вміння здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів проводилося під час індивідуальних занять з фаху (академічний спів) та групових занять з предметів «Виконавська інтерпретація», «Ансамблеве виконавство». Здобувачам вищої освіти пропонувалось проаналізувати один із романсів С. Рахманінова, здійснити його у вигляді письмової анотації. Головним завданням такого аналізу було – виявлення родових рис обраного зразка, тобто типових, характерних особливостей фіксації і виконавського втілення конкретного вокального твору.

За результатами діагностичного вимірювання анотації було віднесено до 3 груп. Першу групу склали анотації достатнього рівня (35%). У них прослідковувалася ретельність дослідницьких пошуків у напрямку виявлення стильових особливостей романсу «Бузок» С. Рахманінова. Респонденти даного рівня зхарактеризували епоху життя автора, його соціально-світоглядну позицію, характерні стильові інтонаційні формули його композиторського письма в цілому та даного твору зокрема, з'ясували відомості щодо написання даного твору. Студенти виявили як типове для творчості С. Рахманінова – наявність символічних образів, наділених художньо цілісно-суперечливою багатозначністю. А у романсі «Бузок» виявили особливий вид динамічного розвитку, зокрема наявність особливої кульмінації – перевищеної, що символізує безмежність душевної свободи та щастя.

До другої групи було зараховано анотації середнього рівня (50%). У них засвідчувалось прагнення майбутніх артистів-вокалістів виявити стильові

особливості романсу «Бузок» С. Рахманінова. Вони намагались надати характеристику епохи життя автора, його соціально-світоглядної позиції, висвітлити відомості щодо типових стильових інтонаційних формул творчості майстра. Наведена інформація носила узагальнений характер, щодо романсу «Бузок» – була зроблена констатація наявних засобів фіксації музичного змісту без виділення особливого, типового саме для цього твору.

Низький рівень склали анотації 15% респондентів. Усім їм бракувало висвітлення питань щодо стильової атрибутики творів С. Рахманінова загалом, і романсу «Бузок» зокрема. Інформація, яка надавалась, була досить примітивною, носила суб'єктивний характер (поза межами уваги залишився культурно-історичний контекст життя автора, особливості його світоглядної позиції та творчого композиторського почерку).

Таблиця 2.2

Шкала визначення ступеню сформованості показників творчо-продуктивного критерію

(прізвище, ім'я та по-батькові студента)

№	Назва показників	Ступені сформованості показників		
		Достатній (показник сформований у великій мірі)	Середній (показник сформований у достатній мірі)	Низький (показник майже не сформований)
		5 балів	3 бали	0-1 бал
1.	Вміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності			
2.	Здатність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу,			
3.	Уміння здійснювати самоконтроль виконавського втілення особистої концепції вокального зразка			
Загальна сума балів				

(дата)

(прізвище, ім'я та по-батькові спостерігача)

Вимірювання стану сформованості показників *творчо-продуктивного критерію* здійснювалось за допомогою *методу експертної оцінки*. Діагностична робота проходила на заняттях з дисциплін основного блоку («фах» (академічний спів), камерний солоспів, ансамблеве виконавство, постановка голосу), на заняттях з дисциплін за вибором студента (виконавська інтерпретація), під час підсумкового контролю (заліки, екзамени), під час сольних виступів на концертах, конкурсах та фестивалях.

У ролі експертів виступали викладачі вокальних дисциплін, дисциплін диригентсько-хорової підготовки, аспіранти та концертмейстери. Вони здійснювали оцінювання респондентів за відповідною спеціальною шкалою, згідно з якою достатній ступінь сформованості показників оцінювався в 5 балів, середній – 3 бали, низький – 0-1 бал. Розроблена шкала конкретизувалася переліком характеристик щодо рівнів сформованості показників творчо-продуктивного критерію (Додаток Б).

Результати аналізу проведеного діагностичного моніторингу показали, що значна частина здобувачів вищої освіти виявила посередній результат. Отже, висновок такий: рівень сформованості творчо-продуктивного критерію недостатній та вимагає подальшого формування.

2.2. Методичне забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки

На основі студіювання наукових джерел, урахування результатів констатувального зрізу та практичного досвіду викладачів-вокалістів було розроблено методичне знаряддя формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Результати діагностичного вимірювання засвідчили недостатню вмотивованість щодо набуття інтерпретаційних умінь, нестійкість інтересу до

співацької діяльності, слабку здатність до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва. Тому актуальним було запровадження методів стимулювання мотивації. Серед них корисним виявився *метод проблемного викладу питань*, який здійснювався у такій послідовності:

1. Обговорювалися такі проблемні питання: вокальне мистецтво є результатом культурного розвитку людства? Сучасне академічне вокальне мистецтво – мистецтво обраних?

2. Діалог вокальних культур Китаю та України нормальне явище. Альтернативне питання: достатньо дотримуватися вокальних традицій своєї культури, не варто актуалізувати досягнення інших культур?.

Цей проект здійснювався з метою стимулювання потреби майбутніх співаків у набутті інтерпретаційних здатностей, в оволодінні мистецтвом естетичного оцінювання вокального репертуару. Під час обговорення проблемних питань студенти висловлювали суперечливі позиції: «Вокальне мистецтво є відображенням світового культурного розвитку»; «Вокальне мистецтво нашого часу є показником деградації сучасного суспільства»; «Вокальне класичне мистецтво у сучасному світі є пріоритетом купки освічених культурних людей, а популярна вокальна музика – уподобання більшої частини людства».

Стосовно другого питання здобувачі вищої освіти також висловлювалися по-різному: «Мені не цікаві вокальні традиції Китаю, оскільки я буду творити в Україні»; «Дуже цікаво знайомитися з іншими вокальними техніками, манерою сценічного вираження, однак я буду педантично дотримуватися традицій своєї школи, щоб не позбутися культурної самоідентифікації».

Після групової дискусії щодо наданих питань, студенти зауважили, що у них з'явилося бажання дослідницького пошуку у напрямку більш глибокого осмислення питань виконавської інтерпретації, обумовленості взаємозбагачення культурних традицій глобалізаційним характером буття людства, збагачення свого репертуарного багажу творами світової класики (у тому числі китайськими).

Наступним методом підсилення інтересу студентів до співацької діяльності взагалі і до вокально-інтерпретаційної зокрема, виявився *метод педагогічної демонстрації вокального зразка*. Мета такої демонстрації – емоційне «зараження», передача студенту основної фабули вокального твору, що вивчається. Такого роду покази можуть різнитися. Наприклад, це може бути показ – «залучення» [64], показ – «пошук варіантів» [65], показ смислового коду твору [66] та ін. Мета таких показів – не демонстрація готових «рецептів» виконавського втілення, а можливих способів, шляхів знаходження досконалих рішень звукових прообразів. Цінним є те, що такі виконавські презентації вчать студентів різним способам здійснення інтерпретаційних дій. А артистизм, емоційність, виконавська вправність педагога є своєрідним «зараженням» учня «бацилою» творчості, натхненністю в інтерпретаційній роботі; дає поштовх до розвитку у майбутнього співака творчого мислення, самостійності, музичної ерудованості.

Не менш ефективним був і *метод вербалізації музичних вражень*. Показ створення інтерпретаційних варіантів викладачем буде ще більш ефективним за умов його супроводу словесними поясненнями. Функції вербальних повідомлень можуть бути різними, зокрема: вступними, супроводжуваними та завершальними. Так, вступна бесіда може слугувати своєрідною установкою, «камертоном» необхідного звукообразу вокального зразка; а словесні коментарі під час виконавської реалізації – направленню локусу уваги на важливі виконавські деталі акустично-вокального акту. Під час завершальної бесіди є можливість вказати на недоліки інтерпретаційних виконавських рішень, надати слушні поради учням-вокалістам. Даний вид навчально-педагогічної взаємодії підштовхує студентів до творчих виконавських рішень, стимулює фантазію та активізує уяву.

З метою підсилення здатності до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва було запроваджено *метод стимулювання оцінної діяльності*. Як показує практика, музична навчальна діяльність майбутніх співаків-артистів в аспекті їх професійно-фахової підготовки до концертної

діяльності у більшій мірі здійснюється по шаблону пізнавальної діяльності. І студентам-вокалістам і викладачам зручніше здійснювати навчальну співпрацю за заздалегідь спланованим алгоритмом дій: повідомлення готових інструкцій щодо «єдино вірного» варіанту виконавського втілення вокального зразка (викладач) – старанне виконання вказівок викладача (студент). У такого роду навчальній взаємодії критичне мислення студента, його здатність до музично-естетичних суджень, вибіркової оцінної діяльності у сфері музичного репертуару не розвивається. Зазначені негативні тенденції підсилюються і процесами зниження рівня художньоестетичної культури сучасної молоді, ситуацією тяжіння молоді до мас-культури, зокрема окремих примітивних форм мистецького вираження.

Тому актуальним для розвитку інтерпретаційних умінь є формування здатності до оцінних суджень, активізація ціннісного відношення до вокальних творів. У контексті сказаного корисним вважаємо здійснення таких порівняльних операцій:

- «а) порівняння однопорядкових естетичних об'єктів (вокальних творів), рівних по своїй естетичній значущості;
- б) порівняння ряду однопорядкових естетичних об'єктів з найдосконалішим з них, з тим, що відіграє роль естетичного еталона;
- в) порівняння власного оцінного судження з думкою інших, рівних партнерів спілкування;
- г) порівняння власної оцінки з авторитетною думкою;
- д) порівняння власних ідеальних уявлень про прекрасне з оцінною смаковою реакцією на даний художній об'єкт» [67, с. 11].

Наприклад, було запропоновано студентам порівняти такі однопорядкові естетичні об'єкти (вокальні твори):

1. Серенаду Дон Жуана «Deh vieni alla finestra» з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта і Серенаду Дон Жуана (на слова з поеми А. Толстого «Дон Жуан») П. І. Чайковського.

2. Романс «Нічний зефір» (слова О. Пушкіна) різних композиторів, зокрема: М. Глинки, А. Даргомижського, М. Рубінштейна, С. Танєєва, В. Шебаліна.

3. Романс «Не співай, красуня біля мене» (слова О. Пушкіна) різних композиторів, зокрема таких: С. Рахманінова, А. Глазунова, М. Рубінштейна, К. Гедіке, Т. Хреннікова.

Порівняння вищезазначених однопорядкових вокальних творів надавало можливість визначити-оцінити достоїнства і недоліки кожного з них; осмислити, за рахунок яких інтонаційних засобів різні композитори створювали музичний твір на один і той же музичний текст; з'ясувати, який же із запропонованих вокальних творів є еталонним, найдосконалішим.

Діагностичне вимірювання інформаційно-когнітивного критерію також засвідчило невтішні результати – недостатню сформованість актуальних знань та вміння ними оперувати; неспроможність якісно здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів.

Тому, для формування мистецько-професійного тезаурусу майбутніх співаків було запроваджено *метод лекційного викладу матеріалу*. Загально відомо, що педагогічна наука володіє різноманітним арсеналом словесних методів. Серед них вирізняються методи, що презентують різні способи проведення лекцій: *академічна лекція, лекція-діалог, лекція-бесіда, проблемна лекція*.

Для формування актуальних знань, необхідних для успішного набуття інтерпретаційних умінь студентами-вокалістами, у ході занять з дисципліни «Виконавська інтерпретація» зазвичай запроваджувалось поєднання зазначених різновидів лекційного подання матеріалів. Так, *академічна лекція*, мала характер інформування (відомості подавались у форматі повідомлення готового структурованого належним чином матеріалу), але у межах одного заняття могла поєднуватись з лекцією-діалогом, лекцією-бесідою, де актуальний матеріал подавався у діалоговій формі, у формі вільного обговорення. Поєднання різних форм подання матеріалу на одному занятті активізувало когнітивну діяльність

мозку студентів, дозволяло налагодити зворотній зв'язок, підсилювало інтерес студентів до набуття інтерпретаційних умінь.

Не менш важливим було застосування і *проблемної лекції*, в ході якої активізувалась інтелектуальна пошукова діяльність студентів – підсилювались процеси оперування знаннями. Так, планування проблемної лекції потребувало включення таких основних компонентів: «вступ і постановка проблеми; проблемний виклад фактичного матеріалу; колективне формулювання висновків» [68, с. 151].

Метод проблемної лекції було застосовано при вивченні теми «Інтерпретаційні уміння – професійно значущі вміння майбутнього співака». На занятті ставилися проблемні питання щодо змісту понять «інтерпретація», «музична інтерпретація», «музична виконавська інтерпретація», «специфіка виконавської інтерпретації вокаліста-артиста», «текст і контекст вокального зразка», «суб'єктивне і об'єктивне у виконавській інтерпретації», «засоби виконавської виражальності» тощо.

Далі, для підсилення у респондентів інтересу до проблем інтерпретування вокальних творів, було поставлено такі питання: чим відрізняється інтерпретація в загальнонауковому сенсі від музичної інтерпретації?, за якими показниками класифікують види музичної інтерпретації?, в якому із різновидів музичної інтерпретації розглядаються питання звукової матеріалізації авторського витвору?, чи необхідно майбутньому співаку володіти інтерпретаційними уміннями?, які сутнісні характеристики виконавсько-інтерпретаційного процесу ви можете назвати?

Після проблемного викладу відомостей з обраної теми, здобувачам вищої освіти пропонувалось висловити свої думки щодо проблем інтерпретації у вокальному мистецтві, підвести підсумки заняття. У кінці уроку майбутнім фахівцям-вокалістам надавався список літератури для самостійного опрацювання.

Також актуальними були такі теоретичні питання для самоконтролю:

- що таке музична інтерпретація?

- який різновид музичної інтерпретації корелює з вашим майбутнім фахом?
- у чому полягає специфіка інтерпретаційної роботи музиканта-виконавця?
- чим відрізняється інтерпретаційний процес у різних видах музикування?
- якими етапами актуалізується перебіг інтерпретаційного процесу соліста-вокаліста?
- чи існує єдино вірна інтерпретаційна версія вокального твору?
- що є предметом інтерпретації?
- за рахунок яких ресурсів виконавець здійснює інтерпретацію музичних зразків?
- на вашу думку, виконавсько-інтерпретаційна діяльність суто суб'єктивний процес?
- чи необхідно інтерпретатору дотримуватися правил інтерпретування в аспекті забезпечення об'єктивності виконавських рішень?
- які інтерпретаційні вміння важливі для фахівця-вокаліста?

Подальша практична робота з формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків спрямовувалась на набуття їх здатності здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів. Для цього актуальним виявився *метод оволодіння алгоритмом виконавсько-стильового аналізу*.

Алгоритм здійснення зазначеного виду аналізу складався з таких завдань:

- «- визначте головну ідею, задум музичного твору (характеризується епоха, в якій жив і творив автор; його соціально-життєва позиція; образно-сміслова система, типові інтонаційні формули його творчості та даного твору, історія написання даного твору);
- визначте жанр, характер та основні настрої твору (визначення роду художньої образності, визначення жанрової природи твору за художньо-образними ознаками та за виконавською належністю);

- проаналізуйте авторський текст музичного твору (розпізнавання та диференціювання його координат, виявлення особливостей засобів фіксації музичного змісту);
- виявіть провідні, типові для даного музичного твору відповідної епохи засоби фіксації музичного змісту та засоби музичної виразності (типів інтонації, ладогармонічні та метроритмічні особливості, тип фактурного викладення, особливості динаміки, агогіки, артикуляції, музичний синтаксис тощо);
- визначте композиційно-драматургічну програму музичного твору;
- визначте тип взаємовідношення літературного та музичного текстів;
- змодельуйте способи та прийоми виконання музичного твору, що аналізується (визначення доцільних засобів музичної виразності, виконавські складнощі)» [69, с. 53].

Здійснення запропонованого алгоритму аналізу забезпечувало створення виваженої стилевідповідної інтерпретаційної виконавської версії вокального зразка, допомагало усвідомлювати стильові норми виконавської реалізації вокальних шедеврів.

Діагностичне вимірювання творчо-продуктивного критерію також не дало позитивного результату. Тож, подальша практична робота з формування досліджуваних умінь була зосереджена на формування здатності майбутніх співаків самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності.

Задля цього застосовувався *метод конкретизації сталих та динамічних засобів виконавської виражальності*. Студентам пропонувалося проаналізувати літературні джерела з питань особливостей здійснення другого етапу інтерпретаційної виконавської діяльності, зокрема його важливого сегменту – добору засобів переінтонування художньо-образного змісту вокальних шедеврів композиторської творчості. А також актуалізувати теоретичні знання з питань класифікації засобів виконавської виразності музиканта-вокаліста, отриманих на заняттях курсу «Виконавська інтерпретація».

Майбутнім співакам для успішного виконання подальших дій пропонувалось брати до уваги таке положення: «засоби виконавської виразності диференціюються на сталі (точно зафіксовані в тексті і є незмінними при виконанні) та динамічні (не точно зафіксовані в тексті, мають градації змін)» [69, с. 15]. Керуючись цим положенням, здобувачам вищої освіти було запропоновано конкретизувати графічно за зразком таблиці 2.3 сталі та динамічні засоби виконавської виражальності власної виконавської концепції вокального зразка з програми по фаху.

У контексті вирішення даного завдання корисними для майбутніх артистів-вокалістів виявилися і такі теоретичні позиції:

- сталі засоби виконавської виражальності конкретизуються таким чином: звуковисотна організація музичного матеріалу твору, метроритмічна організація музичного зразка;

- динамічні засоби виконавської виражальності (відповідно до специфіки виконавсько-вокальної реалізації в академічній манері) можуть конкретизуватися таким чином: якість звуку (характер вокального звуковидобування в академічній манері); агогічні зрушення (відхилення від основного темпу – уповільнення та прискорення руху); динамічні нюанси (гучність звучання, градації зміни гучності), штрихові рішення в аспекті кантиленності співу, співоче вібрато, бездоганна філіровка звуку, віртуозна мелізматика.

Не менш актуальним для формування інтерпретаційно-виконавської спроможності майбутнього співака виявився *метод переінтонування*. Як відомо, найкраще сенс музики розкривається шляхом співвідношення інтонацій різних частин одного музичного твору, шляхом порівняння різних інтонацій одного й того ж образу, а також шляхом переінтонування одного з елементів художньо-музичного образу.

Таким чином, майбутнім співакам пропонувалось здійснити варіювання деталей, найхарактерніших засобів музичної виразності вокального зразка з подальшим їх співставленням.

Таблиця 2.3

Таблиця для конкретизації засобів виконавської виразності

Різновиди засобів виконавської виразності	
	Сталі
	Динамічні

Предметами цих змін виступали динамічні, артикуляційні, синтаксичні, темпові, агогічні, характеристичні пласти музичного повідомлення. Така робота дозволяла вивити істинний характер взаємодії елементів музичної мови, знайти той єдиний досконалий варіант виконавського вираження, давала можливість «від протилежного» повернутися до початкового образу, забезпечувала «народження» музичного сенсу.

Корисними у контексті формування інтерпретаційних умінь виявилися і методи розвитку здатності здобувачів вищої освіти до артистично-емоційної виконавської подачі вокальних зразків, зокрема, *метод моделювання емоційних станів*.

Зазначений метод реалізовувався за допомогою ряду прийомів. Так, *прийом ототожнення з ліричним героєм* застосовувався як на індивідуальних заняттях з фаху та камерного солоспіву, так і під час самостійної роботи студентів. Студентам пропонувалось уявити образ ліричного героя конкретного

вокального твору у єдності його характеристичних, емоційних і ситуаційних ознак. Надалі завданням реципієнта було ототожнення особистого «я» з «я» ліричного героя. Майбутній виконавець повинен був подумки відтворити його емоційний стан, характер поведінки, пластику з подальшим реальним втіленням якостей ліричного ідеалу.

Не менш корисним виявився і *прийом «Мої емоції»*. Він застосовувався з метою налагоджування і вироблення зв'язків між невербальними сценічними проявами та емоційними станами. Прийом реалізовувався таким чином: назви емоцій записувались студентом на окремих папірцях, які навмисно не бачив викладач; студент намагався відтворити визначений ним ряд емоційних станів у процесі акустичного відтворення вокального зразка; викладач повинен був розпізнати відтворені емоції. Даний методичний прийом сприяв виробленню здатності передавати емоційну напругу образного змісту вокального зразка за допомогою артистично-сценічних рухів і міміки.

А метод самоконтролю виконавської дієздатності використовувався для формування уміння здійснювати самоконтроль виконавського втілення особистої концепції вокального зразка. Студенти під час індивідуальних занять з фаху, концертних виступів, проходження виконавської практики здійснювали: контроль за добором художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, контроль за адекватністю проявів артистично-емоційних дій, контроль за відповідністю засобів виконавської виражальності академічній манері співу, контроль за стилевідповідністю вокально-виконавського вираження.

Висновки до розділу 2

Визначено критерії, показники та рівні сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків, а саме: *мотиваційно-ціннісний* (емоційно забарвлене позитивне ставлення до співацької діяльності; прагнення до оволодіння інтерпретаційними вміннями; здатність до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва); *інформаційно-когнітивний* (наявність арсеналу актуальних знань та вміння ними оперувати; здатність здійснювати

виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів); *творчо-продуктивний* (уміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, здатність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу, уміння здійснювати самоконтроль виконавського втілення особистої концепції вокального зразка).

У процесі діагностичного вимінювання виявлено, що більшість здобувачів вищої освіти мають середній рівень сформованості інтерпретаційних умінь, що актуалізувало необхідність розробки доцільного методичного забезпечення їх формування.

Розроблено методичне забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки. Зокрема, висвітлено комплекс актуальних *методів та прийомів* формування досліджуваного конструкту, з-поміж яких вирізняємо: *метод проблемного викладу питань, метод педагогічної демонстрації вокального зразка, метод вербалізації музичних вражень, метод стимулювання оцінної діяльності, метод лекційного викладу матеріалу, метод проблемної лекції, метод оволодіння алгоритмом виконавсько-стильового аналізу, метод конкретизації сталих та динамічних засобів виконавської виражальності, метод переінтонування, метод самоконтролю виконавської дієздатності, метод моделювання емоційних станів, прийом ототожнення з ліричним героєм та прийом «Мої емоції».*

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі висвітлено результати теоретичного узагальнення та практичного вирішення проблеми формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки.

Здійснене дослідження уможливило зробити висновки відповідно до поставлених і розв'язаних завдань.

1. Аналіз наукових джерел з питань досліджуваної проблеми надав можливість охарактеризувати термінологічний ряд дослідження: обрати робочі визначення музичної інтерпретації, музичної виконавської інтерпретації, уміння, інтерпретаційних умінь музиканта-виконавця, інтерпретаційних умінь майбутніх співаків, що резонують з науково-теоретичним базисом.

Узагальнення здобутків психолого-педагогічної наукової думки щодо змістових параметрів категорії *вміння* дозволило для потреб нашого дослідження визначити його як здатність особистості доцільно і на належному рівні успішно здійснювати діяльність (дії) у змінних умовах.

На основі трактування *музичної виконавської інтерпретації* як творчого процесу створення ідеального виконавського уявлення з подальшою звуковою реалізацією його доцільними виконавськими засобами, переломлення цих положень згідно специфіки здійснення інтерпретаційної діяльності музиканта-виконавця дозволило визначити *інтерпретаційні вміння музиканта-виконавця* як здатність свідомо та з використанням творчих особистих ресурсів виконувати розумові (реконструкція первинного смислу музичного зразка) та практичні (звукове продукування власної виконавської ідеї) дії в змінних умовах.

2. Вищезазначене дало підстави визначити *інтерпретаційні вміння майбутніх співаків* як здатність свідомо та з використанням творчих особистих ресурсів виконувати розумові (реконструкція первинного смислу вокального зразка) та практичні (акустично-мовне продукування власної виконавської ідеї)

дії в змінних умовах вокально-виконавської діяльності та вирізнити такі компоненти її структури:

- *мотиваційно-оцінний*, що є показником наявності емоційно-позитивного відношення до співацької діяльності, усвідомлення значущості опанування інтерпретаційною спроможністю, здатності до оцінювання явищ вокального мистецтва;

- *когнітивно-аналітичний*, який містить вміння оперувати арсеналом актуальних знань, здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних зразків;

- *творчо-діяльнісний*, котрий об'єднує вміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу, самоконтролю якості виконавської репрезентації власної концепції втілення вокального твору в академічній манері.

3. Визначено критерії, показники та рівні сформованості інтерпретаційних умінь майбутніх співаків, а саме: *мотиваційно-ціннісний* (емоційно забарвлене позитивне ставлення до співацької діяльності; прагнення до оволодіння інтерпретаційними вміннями; здатність до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва); *інформаційно-когнітивний* (наявність арсеналу актуальних знань та вміння ними оперувати; здатність здійснювати виконавсько-стильовий аналіз вокальних творів); *творчо-продуктивний* (вміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності, здатність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу, вміння здійснювати самоконтроль виконавського втілення особистої концепції вокального зразка).

У процесі діагностичного вимінювання виявлено, що більшість здобувачів вищої освіти мають середній рівень сформованості інтерпретаційних умінь, що актуалізувало необхідність розробки доцільного методичного забезпечення їх формування.

4. Розроблено методичне забезпечення формування інтерпретаційних умінь майбутніх співаків у процесі фахової підготовки. Зокрема, висвітлено комплекс актуальних *методів та прийомів* формування досліджуваного конструкту, з-поміж яких вирізняємо: *метод проблемного викладу питань, метод педагогічної демонстрації вокального зразка, метод вербалізації музичних вражень, метод стимулювання оцінної діяльності, метод лекційного викладу матеріалу, метод проблемної лекції, метод оволодіння алгоритмом виконавсько-стильового аналізу, метод конкретизації сталих та динамічних засобів виконавської виражальності, метод переінтонування, метод самоконтролю виконавської дієздатності, метод моделювання емоційних станів, прийом ототожнення з ліричним героєм та прийом «Мої емоції».*

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Літературознавча енциклопедія. Т. 1. / Авт.-укладач Ю. І. Ковалів. К.: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
2. Новый энциклопедический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия, 2001. 1456 с.
3. Философский словарь / под ред. И. Т. Фролова. 7-е изд., перераб. и доп. М.: Республика, 2001. 719 с.
4. Философский энциклопедический словарь / [гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов]. М.: Сов. Энциклопедия, 1983. 840 с.
5. Гадамер Ханс-Георг. Истина і метод: Пер. з нім. К.: Юніверс, 2000. Т. 1: Герменевтика: Основи філософської герменевтики. 2000. 464 с.
6. Рикер Поль. Герменевтика. Этика. Политика: Московские лекции и интервью / РАН; Институт философии. М.: АО "КАМІ", Академия, 1995. 160 с.
7. Юркевич Е. Н. Герменевтика культурной формы понимания: дис. ... доктора филос. наук : 09.00.01. Х., 2005. 384 с.
8. Аверинцев, С. С. М. М. Бахтин как философ. Москва: Наука, 1992. 256 с.
9. Герменевтика: история и теория метода. (Краткий очерк) [Текст] / С. Р. Абрамов. Майкоп: Адыгейский гос. ун-т. Кафедра общего языкознания, 2001. 340 с.
10. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>
11. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. М.: Советская энциклопедия, 1990. 672 с.
12. Юцевич Ю. Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

13. Лысенко О. В. Художественная интерпретация в системе категорий музыкального исполнительства : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». К., 1990. 21 с.
14. Корыхалова Н. П. Музыкальное произведение и исполнитель (проблема и ее разработка в XX веке) : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Л., 1971. 20 с.
15. Корыхалова Н. П. Бытийный статус музыкального произведения и проблемы музыкально-исполнительского искусства : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» М., 1981. 40 с.
16. Крицький В. М. Формування умінь художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.01. К., 1999. 180 с.
17. Ляшенко О. Д. Художньо-педагогічна інтерпретація музичного твору в професійній підготовці майбутніх учителів музики : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.04. К., 2001. 212 с.
18. Петренко М. Б. Формування інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики у процесі концертмейстерської підготовки : автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ, 2012. 21 с.
19. Петренко М. Б. Формування інтерпретаційних умінь майбутніх учителів музики у процесі концертмейстерської підготовки : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. К., 2012. 264 с.
20. Ліфарева Н. В. Психологія особистості: навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2003. 240 с.
21. Корнилов К. Н. Психология. М.: Учпедгиз, 1946. 171 с.
22. Платонов К. К. О знаниях, навыках, умениях // Сов. Педагогика. 1963. №11. С. 98-103.
23. Онищук В. А. Типы, структура и методика урока в школе. К.: Издательство «Радянська школа», 1976. 183 с.
24. Милерян Е. А. Психология формирования умений. М.: Просвещение, 1983. 298 с.

25. Гончаренко Семен. Український педагогічний словник. Київ: Либідь, 1997. 376 с.
26. Фіцула М. М. Педагогіка: Навчальний посібник для студентів вищих педагогічних закладів освіти. К.: Академвидав, 2003. 528 с.
27. Шинтяпіна І. В. Формування художньо-творчих умінь майбутніх учителів музики у процесі диригентсько-хорової підготовки: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Ялта, 2005. 201 с.
28. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. С. 76.
29. Дмитриев Л. Б. Основы вокальной методики. М.: Музыка, 2007. 368 с.
30. Мелик-Пашаев А. А. Психология искусства и творческие способности. М., Знание, 1981. 96 с.
31. Сетдикова Ю. Б. Эстетические аспекты вокально-исполнительского творчества: генезис и современные тенденции : автореф. дисс. ... канд. филос. наук. М., 2006. 25 с.
32. Лымарева Т. В. Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2009. 19 с.
33. Лу Хуачжао. Педагогические условия развития вокально-исполнительского потенциала студентов в образовательном процессе вуза : автореф. дисс. ... канд. пед. наук. Воронеж, 2018. 24 с.
34. Петренко М. Б. Концертмейстерські інтерпретаційні вміння майбутніх учителів музики: теорія та методика формування : монографія. Суми: ФОП Цьома С. П., 2016. 202 с.
35. Сладкопеев Р. В. Средства музыкальной выразительности как элемент художественно-результативной стороны исполнительского процесса. Вестник МГУКИ. 2014. 5 (61). URL: <https://cyberleninka.ru> > article > sredstva-muzykalnoy-vy
36. Катрич О. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Дослідження. Київ Дрогобич, 2000. С. 98.

- 37.Щербініна О. М. Формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської підготовки: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. К., 2005. 241 с.
- 38.Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976. 254 с.
- 39.Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. 368 с.
- 40.Юшманов В. И. Певческий инструмент и вокальная техника оперных певцов : автореф. дисс. ...доктора искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство». Санкт-Петербург, 2004. 40 с.
- 41.Где зародилось бельканто. Опера и вокал. URL: <https://vocal-noty.ru/istoria-bel-canto/>
- 42.Трифоновна И. А. Академическое вокальное искусство как социокультурный феномен : автореф. дис. ... канд. философских наук : 24.00.01 «Теория и история культуры». Тюмень, 2011. 22 с.
- 43.Антонова Л. В. Формирование навыков академического пения у бакалавров профиля «Музыкальное образование» на основе традиций итальянской и отечественной вокальных школ» : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка; уровень профессионального образования)». Екатеринбург, 2020. 238 с.
- 44.Словник української мови / [ред. П. Горещького]. К.: Наукова думка,1970. 635 с.
- 45.Энциклопедия профессионального образования: [в 3-х т.] / под ред. С. Я. Батышева. М.: АПО, 1999. Т. 3. 440 с.
- 46.Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво» першого (бакалаврського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво галузі знань 02 Культура і мистецтво / розробники – О. Устименко-Косоріч, О. Єременко, І. Заболотний. Суми, 2020. 16 с. Режим доступу: https://art.sspu.edu.ua/images/2020/02/opp_025_muzmist_bakalavr_50f45.pdf

47. Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво» другого (магістерського) рівня вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво галузі знань 02 Культура і мистецтво / розробники – О. Устименко-Косоріч, О. Єременко, І. Заболотний. Суми, 2020. 15 с. Режим доступу: <https://art.sspu.edu.ua/media/attachments/2020/09/18/opp025muz.mistetctvo2020.pdf>
48. Чень Бо. Формування готовності майбутнього вчителя музики до виконавсько-інтерпретаційної діяльності у процесі інструментального навчання : дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02 / Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова. К., 2017. 236 с.
49. Вовк Л. П. Словник навчально-педагогічних понять і термінів: методичний посібник / [укл. Л. П. Вовк, Г. Д. Панченко, О. С. Падалка та ін.]. К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2001. 83 с.
50. Максименко С. Д., Зайчук В. О., Клименко В. В. Загальна психологія : підручник для студентів вищих навчальних закладів : за заг. ред. академіка С. Д. Максименка. 2-ге вид. Вінниця : Нова Книга, 2004. 704 с.
51. Крутецкий В. А. Психология : Учеб. для учащихся пед. училищ. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Просвещение, 1986. 336 с.
52. Кормишев М. В. Методологічні та теоретичні засади проблеми мотивації учіння молодших школярів / Збірник наукових праць інституту психології імені Г. С. Костюка НАПНУ т. XII ч. 6. С. 155 – 162.
53. Психологічний тлумачний словник найсучасніших термінів. Харків: Прапор, 2009. 672 с.
54. Божович Л. И. Проблемы формирования личности: под редакцией Д. И. Фельдштейна. М. : Изд-во «Ин-т практ. психол.» Воронеж : НПО «МОДЭК», 1997. 352 с.
55. Маркова А. К. Формирование мотивации учения в школьном возрасте [Текст] : пособие для учителя. М. : Просвещение, 1983. 96 с.
56. Навчальний процес у вищій педагогічній школі : Навчальний посібник / За заг. ред. академіка О. Г. Мороза. К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2001. 337 с.

57. Ростовський О. Я. Педагогіка музичного сприймання : навч.-метод. посібник . К.: ІЗМН, 1997. 248 с.
58. Рудницька О.П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посібник. К.: ІЗМН, 1998. 248 с.
59. Тельчарова Р. А. Уроки музикальної культури (Из опыта работы). М.: Просвещение, 1991. 158 с.
60. Філософський енциклопедичний словник / уклад. В. І. Шинкарук та ін. Київ: Абрис, 2002. 744 с.
61. Когнітивні функції мозку. URL: <https://www.pfizermed.com.ua/public/medical-content/brain-cognitive-functions>
62. Беспалько В. П., Татур Ю. Г. Системно-методическое обеспечение учебно-воспитательного процесса подготовки специалистов. Москва. Высшая школа. 1989. 144 с.
63. Мильштейн Я. И. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики // Вопросы фортепианного исполнительства. М., 1965. С. 141-166.
64. Баренбойм Л. А. За полвека (Очерки. Статьи. Материалы). Л.: Сов. Композитор, 1989. 368 с.
65. Фейгин М. Э. Индивидуальность ученика и искусство педагога. М., 1975. 109 с.
66. Мильштейн Я. И. Константин Николаевич Игумнов. М.: Музыка, 1975. 471 с.
67. Падалка Г. М. Музична педагогіка: курс лекцій з актуальних проблем викладання музичних дисциплін в системі педагогічної освіти. Херсон: ХДПІ, 1995. 104 с.
68. Шевнюк О. Л. Культурологічна освіта майбутнього вчителя: теорія і практика: Монографія. К.: НПУ, 2003. 232 с.
69. Петренко М. Б. Методичні рекомендації до робочої програми навчальної дисципліни «Виконавська інтерпретація». Суми : ФОП Цьома С.П., 2021. 60 с.

ДОДАТКИ

Додаток А

Анкета

Мета – вимірювання сформованості здатності до вибіркового оцінювання творів вокального мистецтва. Будь ласка, дайте відповіді на такі питання:

1. Які різновиди вокального мистецтва Вам найбільше подобаються: народний спів, спів в академічній манері, естрадний спів?
2. Яке значення для Вас має спілкування з вокальним мистецтвом? (оберіть варіант відповіді)
 - а) не уявляю життя без нього; б) відчуваю потребу; в) викликає інтерес;
 - г) мені байдуже; д) інше _____
3. Як регулярно Ви спілкуєтеся з вокальним мистецтвом? (оберіть один варіант відповіді): а) щодня; б) щотижня; в) щомісяця; г) один – два рази на рік; д) ін.
4. Назвіть кількість концертів вокальної музики, відвіданих Вами за останнє півріччя: _____
5. Назвіть ті з відвіданих Вами концертів вокальної музики, які справили на Вас найбільше враження? _____
6. Назвіть вокальні твори, які, на Вашу думку, мають естетичну цінність та найбільше Вам подобаються _____
7. Які з вокальних зразків справили на Вас сильне враження та викликали катарсичні переживання? _____
8. Спробуйте охарактеризувати один з Ваших улюблених вокальних творів з погляду його естетичної цінності: _____
9. Творчість яких вокалістів-артистів академічного напрямку Сумщини надихає Вас на самовдосконалення? (назвіть прізвища)
10. Ваш естетичний ідеал особистості в вокальному академічному мистецькому виконавстві: _____

**Основні характеристики ступенів сформованості показників
творчо-продуктивного критерію**

Назва показників	Основні характеристики ступенів сформованості показників		
	Достатній ступінь	Середній ступінь	Низький ступінь
Вміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності	У майбутніх співаків у повній мірі проявляється вміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності: незмінними залишаються сталі засоби виражальності, спектр динамічних засобів корелює зі стильовими нормами виконавського втілення вокальних зразків	У майбутніх співаків фрагментарно проявляється спроможність самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності: незмінні параметри продукуються вірно, а спектр динамічних засобів виражальності представлено збіднено	У майбутніх співаків уміння самостійного добору художньо-доцільних засобів виконавської виражальності не сформовано, продукування художньо-образного змісту вокальних зразків відбувається по шаблону
Здатність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу	У майбутніх співаків у повній мірі проявляється здатність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу: максимальний прояв сценічного перевтілення, відвертість та правдивість сценічних почуттів	У майбутніх співаків не повно проявляється спроможність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу: частковий прояв сценічного перевтілення, деяка скутість сценічних рухів, одноманітність виразу обличчя	У студента не сформована здатність артистично-емоційної виконавської подачі музичного матеріалу: неадекватність сценічної поведінки, невідповідність рухово-мімічних проявів художньо-образному змісту вокального зразка

Продовження додатку Б

<p>Уміння здійснювати самоконтроль виконавського втілення особистої концепції вокального зразка</p>	<p>Майбутній співак демонструє здатність до адекватної оцінки та самоконтролю своєї вокально-виконавської спроможності в академічній манері</p>	<p>У майбутнього співака адекватна самооцінка та самоконтроль своєї вокально-виконавської спроможності в академічній манері будується на основі зовнішніх досягнень</p>	<p>У майбутнього співака виявляється не адекватна (завищена чи занижена) самооцінка та самоконтроль своєї вокально-виконавської спроможності в академічній манері</p>
---	---	---	---