



МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА
ФАКУЛЬТЕТ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ АНАТОЛІЯ АВДІЄВСЬКОГО
КАФЕДРА ПЕДАГОГІКИ МИСТЕЦТВА
ТА ФОРТЕП'ЯНОГО ВИКОНАВСТВА



МАТЕРІАЛИ

МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**«МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В ОНЛАЙН-ПРОСТОРИ:
ПОШУКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ»**



**КИЇВ
2022**

Міністерство освіти і науки України
Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова
Факультет мистецтв імені Анатолія Авдієвського
Кафедра педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства

МАТЕРІАЛИ

МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

«МИСТЕЦЬКА ОСВІТА В ОНЛАЙН-ПРОСТОРИ:
ПОШУКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ»

Київ – 2022

УДК 37.013.43:7:004.77(082)

М95

«Мистецька освіта в онлайн-просторі: пошуки та перспективи» : Зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, 2022. – 92 с.

*Рекомендовано до друку Вченою радою
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ імені М. П. Драгоманова
(протокол № 9 від 25 травня 2022 р.)*

Редакційна колегія:

Щолокова Ольга Пилипівна – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри педагогіки мистецтв та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова.

Гуральник Наталія Павлівна – доктор педагогічних наук, професор кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова.

Зайцева Алла Віталіївна – доктор педагогічних наук, професор кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова.

Бєдна Юлія Олександрівна – аспірантка кафедри педагогіки мистецтв та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського НПУ імені М. П. Драгоманова.

ЗМІСТ

РОЗДІЛ I. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Щолокова О. П.

ПРІОРИТЕТИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ..... 7-11

Падалка Г. М.

НАУКОВІ НАДБАННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ПЕДАГОГІКИ МИСТЕЦТВА..... 11-17

Коробецька С. Ю.

ПРІОРИТЕТНІ НАПРЯМИ НАУКОВО-МЕТОДИЧНОЇ РОБОТИ В КОНТЕКСТІ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ..... 17-20

Остапенко Н.

ЗАГАЛЬНОНАУКОВІ ПІДХОДИ ДО МЕТОДИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ..... 21-27

Мельник О. П.

ВИКОРИСТАННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ ФОРТЕПІАНО..... 27-29

РОЗДІЛ II. ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МИСТЕЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН

Мозгальова Н. Г., Барановська І. Г.

ФОРМУВАННЯ SOFT SKILLS НАВИЧОК МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ ТА КЕРІВНИКІВ ТВОРЧИХ ОБ'ЄДНАНЬ В УМОВАХ ОНЛАЙН НАВЧАННЯ..... 30-36

Соколова О. В.

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ОНЛАЙН-ЗАНЯТЬ ЗІ СТУДЕНТАМИ-ПІАНІСТАМИ В КЛАСІ ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ..... 36-38

Бодрова Т. О.

ПРОБЛЕМА ЗДОРОВ'ЯЗБЕРЕЖЕННЯ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА..... 39-43

Жигінас Т. В. ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОГО САМОКОНТРОЛЮ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	43-47
Ван Ся КРИТЕРІЇ СФОРМОВАНOSTІ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ САМОЕФЕКТИВНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....	48-52
Забара М. В. МОТИВИ МУЗИЧНОЇ ГОМІЛЕТИКИ В АВТОРСЬКОМУ ЗАДУМІ СОЛЬНОГО ФОРТЕПІАННОГО АУДІО-АЛЬБОМУ "СОМ-МЕМО-РАТІО : PIANO"	52-57
Клим'юк Ю.-С. В. СПЕЦИФІКА АКCІОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ В УМОВАХ СУЧАСНОГО НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ.....	57-60
Лю Шуай ОСОБЛИВОСТІ АСОЦІАТИВНОГО ПОЄДНАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ІНФОРМАЦІЇ В МЕЖАХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА- МУЗИКАНТА.....	61-64
Побережна Я. І. УНІКАЛЬНІСТЬ ПЕДАГОГІЧНОГО ТАЛАНТУ ВИДАТНОЇ СПІВАЧКИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА, НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ, ПРОФЕСОРА НАДІЇ ПАВЛІВНИ КУДЕЛІ (ДО 85 - ЛІТТЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)	65-68
Тоцька Л. О. ДИФЕРЕНЦІЙОВАНИЙ ПІДХІД ЯК ЗАСІБ УДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ОН- ЛАЙН НАВЧАННЯ.....	68-74
Ху Тінтін АНАЛІТИКО-ОЦІНЮВАЛЬНА ЕКСПЕРТИЗА ЯК МЕТОД ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-АКСІОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ.....	75-79

**РОЗДІЛ III. ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ
КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ**

Бєдна Ю. О.

СУГЕСТІЯ МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ ЯК ЧИННИК ВПЛИВУ НА
ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ..... 80-82

П'явка К. М.

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОГО
НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ
КОЛЕДЖІВ..... 83-86

Жуковська І. Л.

КАСТАЛЬСЬКЕ ДЖЕРЕЛО ТРАДИЦІЇ (ПАМ'ЯТІ ВИДАТНОГО
УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ВОЛОДИМИРА ПТУШКІНА) 87-91

РОЗДІЛ 1. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

ПРІОРІТЕТИ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ В СУЧАСНИХ УМОВАХ

*Щолокова О. П.,
доктор педагогічних наук, професор,
завідувачка кафедри педагогіки мистецтва та
фортепіанного виконавства
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ імені М. П. Драгоманова.*

Сучасна ситуація в Україні, спричинена військовою агресією російських окупантів, актуалізувала проблему національної освіти, формування національної свідомості та державної гідності. У змісті навчання важливими складовими стає забезпечення пріоритетності національних цінностей, невіддільність освіти від національного ґрунту.

У цьому питанні ми підтримуємо думку вітчизняних педагогів-науковців (В. Андрущенко, В. Кузь, С. Мельничук, Ю. Руденко), які вважають, що національна ідентичність є важливим компонентом розвитку та зростання особистості. Вчені дотримуються позиції, що результатом національної ідентичності має стати особистісна культурна ідентичність, заснована на глибокому світосприйманні, світогляді й поведінці. Відповідно вони впроваджують у науковий обіг поняття «національно-культурна ідентичність» і трактують його як сприйняття людиною певних культурних традицій, а також усвідомлення цінностей та відповідних моделей поведінки.

Свою позицію науковці пояснюють тим, що кожний представник будь-якого етносу думає, переживає, спілкується згідно свого національно-культурного середовища. Реалізуючись у загальній системі духовного виробництва та споживання, національно-культурна ідентичність на кожному

етапі свого соціокультурного розвитку так чи інакше забезпечує повне, і разом з тим диференційоване формування духовності людей, задоволення їх естетичних потреб засобами національного мистецтва [1,2].

Застосування даної категорії у процесі фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва характеризується певними особливостями, пов'язаними з його творчим осягненням. Зокрема це проявляється у сформованості художньо-ментального досвіду, до якого входять різновиди пам'яті і етапність формування такого досвіду, а також наявність необхідних інтерпретаційних умінь. З урахуванням зазначених думок сучасна педагогіка мистецтва розглядає національно-культурну ідентичність як найвищу цінність освіти та її основну мету – формування культурної особистості в соціумі.

Зазначимо, що згідно сучасних енциклопедій ментальність (лат. розумовий. духовний) представлена як сукупність переконань, поглядів і умонастроїв, утілених у традиціях, звичаях і ритуалах, характерних для певної спільноти. Вона відображує особливості психічного складу й способу мислення її членів, та відрізняє їх від інших спільнот; поєднуючи всі прояви буття, ментальність надає йому неповторні ознаки, на підставі чого можна відрізнити нації й народи. Тобто ментальність можна розглядати як певну духовну спільність, в яку попадає людина в своєму бутті. За переконанням О. Ребрової, природу ментальності неможна виявити поза культурних феноменів, які відповідають за збереження та передачу соціального досвіду людини, тому її можна вважати генетикою культури (3, 93).

Не викликає сумніву, що здатність використовувати знання у сфері національного мистецтва має удосконалюватися на всіх етапах фахової підготовки майбутніх педагогів у галузі музичної освіти. У даному аспекті вона виражається у намаганні глибоко ознайомитися з музичними творами українських композиторів, які творили у різних жанрах, визначити їх педагогічний потенціал і можливості використання у власній педагогічній діяльності.

Відтак вважаємо за доцільне розглядати цю проблему в умовах фахового навчання майбутніх вчителів мистецьких дисциплін у двох аспектах: по-перше, як стійке утворення, тобто набутий художньо-ментальний досвід, завдяки якому музичні твори можуть використовуватися у різних педагогічних ситуаціях; по-друге, як процесуальний вияв, завдяки якому великого значення набуває урахування психологічних якостей, котрі забезпечують ефективність цього процесу.

У професійній діяльності художньо-ментальний досвід фіксує і репрезентує об'єктивний світ, а також структурує і регулює психічне життя людини в цілому. Він може існувати у двох вимірах: у вигляді *ціннісного досвіду*, пов'язаного з формуванням інтересів, моральних норм і переконань, виявленні ціннісних орієнтацій; у *досвіді рефлексії*, в якому зіставляються знання щодо своїх можливостей з тими завданнями, які ставляться перед суб'єктом.

Відтак вважаємо, що формування художньо-ментального досвіду необхідно спрямувати:

а) на розвиток у майбутніх вчителів мистецьких дисциплін потреби у спілкуванні з творами національного мистецтва через сприймання та виконавську інтерпретацію, усвідомлення важливості власної фахової підготовки на художньо-творчих засадах;

б) вмотивоване набуття знань в галузі національного мистецтва та особливостей його виразних засобів як основи для створення художніх образів;

в) розвиток здатності сприймати художні образи в галузі національного мистецтва та уміння свідомо застосовувати набутий художньо-ментальний досвід для поглибленого опанування відповідних творів, що сприятиме особистісному самовдосконаленню майбутніх учителів у векторі професійної діяльності. При цьому особливої актуальності набуває проблема переосмислення мети й результатів навчання майбутніх вчителів мистецьких

дисциплін, яка передбачає формування компетенцій на засадах естетико-синергетичного підходу.

Загальний вираз цієї ідеї проявляється у варіативності або альтернативності вибору матеріалу для вивчення. Відповідно створюються певні умови для надання кожному студенту можливості індивідуального просування до успіху, стимулювання самостійного вибору з прийняттям відповідального рішення. У результаті такого поєднання відбувається багатофакторна взаємодія між процесами освіти і самоосвіти, завдяки якій поглиблюються знання і удосконалюються особистісні якості.

Разом з цим підкреслюємо важливість для мистецької освіти спрямування синергетичного вектору в естетичному напрямку. Адже саме така спрямованість навчання дозволяє оволодіти естетичною культурою і розвивати естетичний смак, розвивати духовний потенціал й аксіологічну свідомість студентів в аспекті професіоналізму. На наш погляд, застосування естетико-синергетичного підходу допомагає сформувати у молодих фахівців систему необхідних методичних знань, умінь і навичок, ефективність яких перевіряється готовністю до педагогічної діяльності. Відтак, для педагогіки мистецтва естетико-синергетичний підхід може стати важливим методологічним підґрунтям, оскільки дозволяє досягти необхідних результатів різними способами отримання знань.

Підсумовуючи вищевикладене зазначимо, що у процесі формування національно-культурної ідентичності майбутніх учителів мистецьких дисциплін на засадах естетико-синергетичного підходу важливо дотримуватися таких педагогічних умов:

- використовувати у процесі навчання твори українських композиторів різних жанрів і стильових напрямків;
- спрямовувати визначені твори на розвиток музичного мислення та інтерпретаційної діяльності студентів;
- допомагати студентам здійснювати цілісний аналіз музичних творів для його використання у музично-просвітницькій роботі з учнями;

- застосовувати твори українських композиторів у різноманітних виконавських ситуаціях, які спрямовують студентів на творчий пошук, пробуджують креативність, імпровізаційні здібності, здатність відчувати музичні твори як художнє явище в мистецтві.

Отже, на сучасному розвитку музично-педагогічної освіти звернення до національного мистецтва має зайняти гідне місце в системі фахової підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін.

Література:

1. Андрущенко В. П. Характер личности: гармония национальных и общечеловеческих ценностей, пути формирования / В. Андрущенко, Ю. Руденко // Высшее образование Украины. 2009, № 1. С. 13-19

2. Національно-культурна ідентичність у становленні підлітка: Монографія / [К. О. Журба, І. Д. Бех, О. М. Докукіна, С. В. Федоренко, І. М. Шкільна]. Київ, 2019. 150 с

3. Реброва О. Є. Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проєкції педагогіки мистецтва. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова, 2013. 295 с.

НАУКОВІ НАДБАННЯ ВІТЧИЗНЯНОЇ ПЕДАГОГІКИ МИСТЕЦТВА

Падалка Г. М.,

доктор педагогічних наук,

професор кафедри педагогіки мистецтва та

фортепіанного виконавства

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М.П. Драгоманова.

Наукові надбання вітчизняної педагогіки мистецтва сягають широкого спектру проблем, пов'язаних із дослідженням педагогічних чинників становлення мистецької освіти на різних рівнях – у вищій школі, в системі середньої освіти, у дошкільних закладах. Серед теоретичних здобутків вчених

України суттєві і водночас складні питання ролі мистецтва в активізації духовного прогресу та демократизації суспільства, впливу художньої культури на становлення та розвиток особистості в сучасних умовах, стратегічні підходи до оновлення змісту викладання фахових мистецьких дисциплін.

Гуманістичні орієнтири мистецької освіти, визначення їхньої сутності і практичних шляхів впровадження виступають нині однією з кардинальних проблем, зумовлених особливостями розвитку сучасного суспільства, зокрема, девальвацією моральних цінностей у частини молоді. У вирішенні означених проблем велику роль відіграють роботи українських вчених. Насамперед відзначимо роздуми академіка І. Зязюна щодо розвивального потенціалу мистецької освіти. Видатний науковець підкреслював, що поза художньо-естетичним впливом на особистість неможливо забезпечити необхідні компетентнісні стандарти підготовки фахівців вищої кваліфікації у будь-якій галузі, досягти якісної підготовки фахівців різних профілів – лікарів, вчителів, економістів, інженерів тощо.

Гуманістичні засади мистецької освіти представлено у дослідженнях Г. Падалки, де визначено функції мистецької освіти - виховну, пізнавальну, комунікативну, творчо-спонукальну, релаксаційну; окреслено провідні принципи мистецького навчання - цілісності, культуровідповідності, естетичної спрямованості, індивідуалізації, рефлексії; доведено необхідність взаємодії сприймання, оцінювання й творення мистецтва як складових чинників художнього пізнання.

Проблему художнього сприймання фундаментально проаналізовано О. Ростовським, який стверджує, що необхідною умовою педагогічного керівництва мистецьким сприйманням є налагодження художнього спілкування між вчителем і учнями. Якщо учитель зможе відчутти музику, театральну виставу так, як учень, чи «побачити картину його очима», тільки тоді він зуміє успішно спрямувати сприйняття школярів у потрібне річище.

Одна з кардинальних проблем втілення гуманістичних засад педагогіки мистецтва – дослідження впливу мистецтва на розвиток творчих здібностей, на становлення творчої індивідуальності. Цей ракурс наукових пошуків яскраво представлено у дослідженнях О. Отич. Одним із надзвичайно впливових чинників активізації творчого мислення студентів, як переконливо доводить Т. Стратан-Артишкова, є залучення до композиторської діяльності, що сприяє виявленню творчості у виконавстві.

Ще на початку ХХІ ст. О. П. Рудницька стверджувала, що найголовніший шлях становлення особистості, утвердження її самоцінності та індивідуальної неповторності полягає у спонуканні учнів до пізнання мистецтва у всій багатогранності його художніх образів.

Твердження щодо формування духовної особистості як головної мети мистецького навчання і виховання складає квінтесенцію вчення О. Олексюк. У річищі гуманістичної парадигми вирішує проблему інноваційних перетворень в системі мистецької освіти А. Растригіна, яка стверджує необхідність взаємозумовленості особистісного, соціокультурного та професійно-творчого розвитку педагога-музиканта. Виявлення специфічних особливостей мистецької освіти у вимірах особистісно орієнтованого підходу знаходимо у наукових дослідженнях С. Горбенка та інших українських вчених.

Проблема *взаємодії мистецтв* у художньо-естетичному розвитку молоді, становленні її художньої культури плідно досліджується Г. Шевченко, яка ґрунтовно доводить, що занурення особистості в художньо-творчий світ різних видів мистецтва сприяє цілісному охопленню дійсності у художній свідомості учнів.

У дослідженнях О. Щолокової проблема *взаємодії мистецтв* розв'язується в культурологічному контексті, переконливо обґрунтовується, що категорія художньої культури виступає однією із надважливих складових загальної суспільної культури.

Педагогічний потенціал музичного театру, виховні функції цього художньо-комплексного жанру та умови їх реалізації всебічно охарактеризовано у роботах Л. Паньків.

У дослідженнях сучасних українських науковців закладено міцний *методологічний фундамент* вирішення нагальних проблем мистецької освіти. Зокрема, здобутки вітчизняної педагогіки мистецтва пов'язано із визначенням ролі акмеологічного підходу у навчанні мистецтва (А. Козир, В. Федоришин), що передбачає забезпечення спрямованості майбутніх фахівців на досягнення найдосконаліших результатів у своєму художньому розвитку. У дослідженнях науковців стверджується, що саме акмеологічний підхід має стати основою для оновлення системи фахового навчання у закладах освіти, оскільки власне природа мистецтва зумовлює прагнення до «акме», до найвищих художніх результатів, до досягнення досконалості у мистецькій діяльності.

Забезпечення гедоністичної основи художнього навчання – перспективний напрям удосконалення навчального процесу на мистецьких факультетах. Визначаючи сутність цього методологічного підходу та умови його застосування у вокальній підготовці, Л. Василенко підкреслює, що навчальний процес має бути спрямований на підготовку вчителя, здатного отримувати радість і насолоду як від процесу навчання, так і від майбутньої мистецько-педагогічної діяльності.

Реалізація демократичного потенціалу мистецької освіти, згідно досліджень О. Андрейко, залежить від впровадження мистецько-персоналізованого підходу, що передбачає забезпечення взаємозв'язку між характерними якостями особистості виконавця та його фаховими вміннями.

Одна з найактуальніших проблем в педагогіці мистецтва - забезпечення національної основи мистецької освіти. Рівня методологічного узагальнення сягає концепція О. Ребрової, якою доведено, що врахування художньої ментальності виступає основою вироблення в учнів ціннісних орієнтирів пізнання мистецтва.

У дослідженнях А. Зайцевої доведено, що однією з методологічних основ розвитку мистецької освіти виступає художньо-комунікативне її спрямування. В контексті означеного підходу дослідницею вводиться поняття “художньо-комунікативна культура учителя мистецтва”, що передбачає його здатність до налагодження емоційно-психологічного контакту зі школярами під час осягнення творів мистецтва, спільного їх сприймання і переживання.

До методологічних проблем педагогіки мистецтва відноситься також праксеологічне забезпечення мистецької підготовки майбутніх фахівців. Вирішення цієї проблеми представлено у дослідженнях Є. Проворової, де пропонується узгодження ідеальних уявлень студентів із різноманітністю реальних зразків практики навчання як домінантний напрям розвитку педагогіки мистецтва.

Новизною і методологічною значущістю відрізняється запропонований Н. Сегедою холістсько-емергентний підхід, опора на який сприяє забезпеченню ефективності професійного розвитку викладача мистецьких дисциплін.

Суттєво збагачують педагогіку мистецтва достовірними *історичними знаннями* щодо становлення і розвитку мистецької освіти в Україні роботи В. Михайличенка, В. Черкасова, Н. Гуральник, Л. Сбітневої, О. Жирова, а також здобутки порівняльної педагогіки в сфері художнього виховання (Г. Ніколаї, М. Лещенко та ін.)

Основні напрями *удосконалення професійної підготовки викладачів мистецьких дисциплін* представлено рядом фундаментальних робіт, в центрі уваги яких знаходяться проблеми формування педагогічної культури студентів (В. Орлов); специфіка залучення студентів мистецьких факультетів до науково-дослідної роботи (В. Тушева), проблеми удосконалення підготовки магістрів на засадах консолідаційного підходу (О. Єременко); теоретико-методичні засади педагогічної діагностики якості підготовки майбутніх фахівців в галузі мистецького навчання (О. Матвєєва).

Потребам сучасності відповідають наукові пошуки Д. Юника щодо формування виконавської надійності митців у процесі концертної діяльності. Вчений переконливо доводить, що провідним фактором подолання стресогенних факторів в умовах прилюдної діяльності виступає насамперед установка виконавця на творче самовираження, а не лише на демонстрацію своїх художніх досягнень.

Плідно досліджено різні грані фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів, зокрема до роботи з учнівськими музично-інструментальними колективами (Т. Пляченко), теоретичні й методичні засади диригентсько-хорової освіти (Т. Смирнова), питання інструментальної підготовки вчителя музики (Н. Мозгальова), умови формування вокально-звукової культури майбутнього вчителя музики (Т. Ткаченко), особливості формування культури художньо-педагогічної діяльності вчителя початкової школи (О. Хижна).

Відзначимо глибину висновків українських науковців щодо шляхів формування професійно-особистісного досвіду вчителя музики в системі неперервної педагогічної освіти (Н. Попович), музичної підготовки майбутнього вчителя молодших класів (Т. Дорошенко). Актуальністю відзначається концепція Л. Гаврілової щодо формування професійної компетентності майбутніх учителів музики засобами мультимедійних технологій.

Суттєвим внеском у розбудову *художньої освіти у середній школі* виступають дослідження методичних засад формування музичної культури учнів (О. Лобова); педагогічних закономірностей розвитку обдарованих у мистецтві учнів (О. Комаровська), де підкреслюється унікальність художньої обдарованості, необмежена кількість її проявів.

Серед домінантних напрямів розвитку музичного виховання у дошкільних закладах слід назвати проблему підвищення продуктивності мистецьких занять дошкільників засобами арт-терапії, що передбачає актуалізацію резервних й адаптивних можливостей дитячого організму, спрямування художньо - виховного процесу у здоров'я-підтримуюче рiчище

(І. Малашевська), питання художнього розвитку дітей дошкільного віку засобами хореографії (А. Шевчук), а також такі, як музично-педагогічна підготовка майбутніх вихователів дошкільних закладів у педагогічних університетах (Т. Танько, Р. Савченко),

Підсумовуючи сказане, підкреслимо, що досягнення українських вчених у галузі мистецької освіти характеризується не тільки поєднанням кращих світових традицій, а й розробкою нових ідей, концепцій, теорій. Наукову значущість здобутків української педагогіки мистецтва зумовлює, по-перше, широкий діапазон проблем, що їх розглядають вітчизняні вчені; по-друге, вирішення цих проблем на узагальнюючому, методологічному рівні. Дослідження українських вчених в галузі педагогіки мистецтва уможливають погляд у майбутнє, окреслення перспектив розвитку мистецької освіти як пріоритетної складової національної освіти

ПРІОРИТЕТНІ НАПРЯМИ НАУКОВО-МЕТОДИЧНОЇ РОБОТИ В КОНТЕКСТІ МІЖДИСЦИПЛІНАРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ СУЧАСНОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

Коробецька С. Ю.,

кандидат мистецтвознавства, професор,

завідувачка кафедри теорії та історії музики

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М. П. Драгоманова.

Поняття «інтеграція» має цілу низку трактувань; для нас важливим є розуміння інтеграції «як процесу об'єднання елементів, в якому «кількість зв'язків» переходить у нову якість, з'являється щось нове, чого раніше не було в науці» [3, с. 268].

Міждисциплінарна інтеграція в мистецькій освіті насправді є системою різновекторних зв'язків і виходить за межі власне змісту навчальних дисциплін та спеціалізацій кафедр факультетів мистецтв. Вона розгалужується

через комунікативні зв'язки з широким колом музикантів різних за фахом, виконавських колективів, представників мистецьких закладів тощо, сягаючи культурологічного рівня. Спілкування з митцями, знайомство і вивчення їхніх творчих та науково-методичних здобутків, живе звучання музики є вкрай необхідним студентам і викладачам творчих навчальних закладів.

У цьому процесі помітною стає роль кафедри теорії та історії музики і важливість вивчення музично-теоретичних дисциплін з їхньою світоглядною та художньо-стильовою спрямованістю. На часі постає потреба в перегляді змісту викладання музично-історичних дисциплін та переорієнтація сприйняття студентами музичного мистецтва в нових політичних і воєнних реаліях.

Одним із попередніх етапів науково-методичної роботи кафедри теорії та історії музики було впровадження міждисциплінарних зв'язків музично-теоретичних дисциплін з деякими дисциплінами інших кафедр факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського. При цьому залучався репертуар студентів, який вони вивчали на різних дисциплінах, до занять із сольфеджіо, гармонії, історії музики, аналізу музичних творів, аранжування тощо.

Останнім часом коло інтегративних явищ суттєво розширилось, набувши нової науково-практичної спрямованості. Під час створення колективних навчально-методичних посібників на музичному матеріалі творів видатних сучасних українських композиторів (А. Авдієвського [1], М. Шука [2], В. Степурка [4]) та оперних арій у виконанні Сергія Магери вдалося встановити комунікативні зв'язки та залучити до співпраці талановитих виконавців творів українських композиторів, керівників творчих колективів, викладачів інших навчальних закладів не лише з України, а й з-за її меж, які згодом стали співавторами цих проектів.

Так, у процесі підготовки посібника, присвяченого творчості В. Степурка, відбувалися цікаві бесіди з музикантами – виконавцями творів українських авторів, зокрема, знайомство з Алою Шейко та її колективом – хором хлопчиків та юнаків сектору практики НМАУ імені П.І. Чайковського,

записи якого містяться у посібнику. Під час роботи над розділом про камерно-інструментальні твори В. Степурка відбулось знайомство і спілкування з видатним українським скрипалем і педагогом Вадимом Борисовим, який теж став співавтором цього посібника.

Запровадження інтерактивних посилань на відео з виконанням пропонувані творів дозволяє одразу почути музику, що аналізується.

Презентація нот хорових творів В. Степурка, створення інтерактивних посилань на відео з їх виконанням дозволяє студентам одночасно бачити нотний текст, чути музику, мати музикознавчу інформацію про створення цієї музики через спілкування з композитором і сприймати виконавську інтерпретацію творів, ознайомившись з методичними рекомендаціями до кожного з них. Усе це створює цілісну картину для сприйняття і поглибленого вивчення творів вітчизняної музики.

Отже, студенти мають змогу різнобічно і комплексно вивчати музичні твори: від ознайомлення з нотним текстом, прослуховуванням творів до методичних рекомендацій щодо виконавської інтерпретації цієї музики. Необхідним змістовним компонентом у науково-методичних роботах повинен стати історико-музикознавчий аспект, який створює ґрунт для більш глибокого та цілісного розуміння творів, що містяться у посібнику.

Живе спілкування з композиторами або спогади про них його рідних, колег, музикантів-виконавців також дає можливість познайомитись із творчим процесом композиторів, зазирнути до їхньої творчої лабораторії. Наприклад, вивчаючи хорові аранжування В. Степурка, довелося поспілкуватися з композитором, познайомитися з першоджерелами його композицій, а саме, кантами XVII століття Д. Туптала. Таким чином, можна прослідкувати творчий процес створення обробок композитора у порівнянні з музичним першоджерелом, проаналізувати засоби аранжування тощо. Ну і, власне, подумати також над тим, як можна використовувати ці твори в навчальному процесі на заняттях з сольфеджіо, аранжування, гармонії, хорового співу та диригування.

Уявляється доцільним саме в такому, розширеному аспекті, корисно продовжувати науково-методичну роботу й надалі, не обмежуючись лише теоретико-методичною частиною.

Тож, співпраця з музикантами не лише всередині університету, а й залучення виконавців та творчих колективів з інших навчальних закладів та мистецьких установ і не лише України, а й інших країн – все це збагачує знання різних методик виконання творів, розширює світоглядну, комунікативну сферу діяльності як викладачів, так і студентів.

Пріоритетним напрямом стає створення цифрових презентацій нот творів українських композиторів різних часів з метою поширення української музичної культури по всьому світу.

Розширення спектру інтегративних зв'язків є актуальним і в руслі нового напрямку розвитку Національного університету імені М.П. Драгоманова, перетворення його на науково-дослідницький університет. Науково-методичні проекти дослідження вітчизняної музичної культури можуть скласти майбутні перспективні розвідки в цьому плані.

Література:

1. Мистецько-освітні обрії творчості Анатолія Авдієвського: навчально-методичний посібник. Нотна хрестоматія. – Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. – 185 с.

2. Михайл Шух: Митець і час: колективна монографія / За загальною редакцією С. Ю. Коробецької. - Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2019. – 240 с.

3. Удич О. А. Елементи інтеграції мистецтва та лінгводидактики в роботі фольклорного ансамблю // Вісник ЖДУ ім. І. Франка. – 2005. – № 24. – С. 265 – 269.

4. Хоровий та інструментальний репертуар у мистецькій освіті (інтегральний підхід): Навчально-методичний посібник. / За загальною редакцією С. Коробецької та В. Федоришина. – Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2021.- 109 с.

ЗАГАЛЬНОНАУКОВІ ПІДХОДИ ДО МЕТОДИЧНОГО ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФОРТЕПІАННОГО НАВЧАННЯ В СУЧАСНІЙ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІЙ ОСВІТІ

Остапенко Н.,

викладач мистецької школи

при КЗ "Ніжинський фаховий коледж

культури і мистецтв ім. М. Заньковецької",

м. Ніжин, Чернігівська обл.

Інструментально-виконавська підготовка є однією з провідних у професійному становленні студентів на музично-педагогічних факультетах. Її методичні засади базуються на загальнонаукових підходах до формування майстерності музиканта-виконавця. Актуальні питання інструментально-виконавської підготовки майбутніх фахівців музичної галузі, висвітлюються у дослідженнях багатьох науковців, зокрема Н. Гуральник, Л. Гусейнової, Н. Згурської, О. Ляшенко, М. Михаськової, Н. Мозгальнової, О. Ребрової, В. Ревенчук, Г. Саїк, О. Щербініної, О. Щолокової, Т. Юник та ін.

Загальною метою фортепіанної підготовки є всебічний розвиток учня. Саме на досягнення цієї мети, наголошує О. Щербініна, має бути націлена концепція всієї мистецької освіти. Здійснення виконавсько-інтерпретаційної діяльності також неможливе без розвиненого музичного мислення піаніста, розвиток якого ефективно відбуватиметься на засадах проблемного навчання й системного підходу до фортепіанної підготовки [4, с. 249].

Фортепіанна підготовка визначається як один з найважливіших напрямків професійного становлення педагога-музиканта, який має вагомий потенціал та можливості для застосування у практичній діяльності музично-історичних і музично-теоретичних знань, сприяє розвитку виконавських умінь, необхідних для здійснення творчої інтерпретації музичного твору, розвиває здатність до визначення й подолання наявних виконавських проблем, дає змогу розвинути самоконтроль.

Удосконалення фортепіанної підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва передбачає обрання та обґрунтування загальнонаукових підходів, які об'єднують принципи, способи організації та побудови теоретичної і практичної діяльності педагога-музиканта. Згідно нашого дослідження таким вимогам найкраще відповідають культурологічний, системний, особистісно орієнтований, гуманістичний, акмеологічний, інтеграційний, компетентнісний та герменевтичний підходи. Вони акумулюють володіння необхідними й достатніми знаннями у галузі музичного мистецтва в єдності з уміннями їх практичного відтворення у педагогічну діяльність.

У фаховій підготовці студентів-музикантів актуальність *культурологічного підходу* полягає у «створенні передумов для формування фахівця, здатного реалізувати соціокультурні функції професії, сприймати дитину як основну цінність педагогічного процесу, здійснювати постійне професійне і особистісне самовдосконалення» [3, с.76]. У даному контексті педагог виступає суб'єктом культури, який прагне до культурного перетворення педагогічної реальності. Основною метою такого підходу є не тільки засвоєння знань і умінь, а оволодіння культурними цінностями, народними традиціями та вміння передати цей досвід підростаючому поколінню.

Сутність *системного підходу* полягає в тому, що відносно самостійні елементи системи розглядаються не ізольовано, а у взаємозв'язках та взаємодії з іншими. Науковці наголошують на значущості системного підходу та використанні його у мистецькій галузі: Так, дослідниця О. Шрамко зазначає, що підготовка у вищому педагогічному навчальному закладі вимагає цілеспрямованого, виваженого й чітко систематизованого підходу, а О. Щолокова підкреслює, що для вивчення різноманітних мистецьких педагогічних явищ необхідно використовувати у процесі навчання саме системний підхід, основним завданням якого є озброєння студентів не лише фактичними теоретичними знаннями, а й методологічними, тобто знаннями про найважливіші елементи знань і структурні зв'язки між ними.

Фортепіанна підготовка вчителя музичного мистецтва за системним підходом розглядається як взаємозв'язок мети, суб'єктів педагогічного процесу, змісту, форм і методів, засобів навчання і виховання. Такий підхід передбачає розгляд кожного навчального предмета як підсистеми, в якій виділені всі елементи, їх внутрішні і зовнішні зв'язки, що впливають на її функціонування; він дозволяє об'єднати в ціле властивості і якісні характеристики фортепіанної підготовки, що утворюють загальну систему фахового навчання педагога-музиканта [3].

Ідея *особистісно орієнтованого підходу* характеризується усвідомленим ставленням педагога до студента як до особистості з метою виявлення його творчих можливостей і ефективного розвитку здібностей. Реалізація цього підходу передбачає: урахування психолого-фізіологічних і вікових особливостей студента; визнання права студента бути індивідуальністю, яка має свою думку щодо різних явищ, ситуацій, проблем; здійснення диференційованого підходу до формування професійно-особистісних якостей майбутніх фахівців.

Сутнісною характеристикою особистісно-орієнтованого підходу в умовах фортепіанної підготовки майбутнього педагога-музиканта є його зорієнтованість на цілеспрямований саморозвиток, розширення власних індивідуальних можливостей і сфер їх застосування у педагогічній діяльності. З позиції цього підходу майбутній учитель музичного мистецтва має навчитися спілкуванню, налагодженню творчих міжособистісних відносин, встановленню рефлексивних зв'язків, спрямованих на всебічне розуміння кожної індивідуальності.

Гуманістичний підхід спрямований на ціннісне ставлення до людини, визнання її розвитку провідним завданням освіти та виховання. Фортепіанна підготовка майбутніх фахівців музичного мистецтва має базуватися на провідних ідеях гуманізації освіти, яка формує особистість, спроможну до максимальної самореалізації своїх можливостей, відкритої для сприйняття

нового досвіду та оновлення знань, а також виховання гуманістичного ставлення до світу, до інших людей, до самого себе.

Для формування успішної особистості педагога-музиканта вважаємо доречним впровадження в систему фахової підготовки ідей *акмеологічного підходу* «як основи і механізму стимулювання студентів до вершин досконалості в музично-педагогічній діяльності» [1, с. 6]. Впровадження означеного підходу у фахову підготовку майбутнього педагога передбачає створення викладачем належної атмосфери успіху та творчості, де основною метою впливу буде підвищення внутрішнього творчого потенціалу студента, а також зорієнтує його на досягнення високого рівня психолого-педагогічних знань, розвитку професійних умінь та навичок.

Необхідність обрання у нашому дослідженні *інтеграційного підходу* зумовлена тим, що професійне становлення особистості вчителя музичного мистецтва знаходиться в прямій залежності від сучасних інтеграційних процесів у музично-педагогічній освіті. Інтеграція навчальних дисциплін має докорінно змінювати зміст фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта, сприяти цілісному системному засвоєнню теоретичних знань, практичних умінь, пов'язаних з музично-виконавською діяльністю. Інтегративні зв'язки між навчальними дисциплінами (як музично-виконавськими, так і музично-теоретичними, музично-історичними) дозволять долати протиріччя між розрізненими знаннями з окремих предметів їх комплексного застосування як у виконавській практиці, так і у процесі майбутньої педагогічної діяльності.

Застосування інтегративного підходу у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва, на думку Н. Мозгальнової, важливо у багатьох аспектах. Передусім, він дозволяє сформувати у студента цілісні музичні знання, засновані на розумінні загальних закономірностей історичного розвитку виконавського мистецтва та усвідомленні стильових особливостей музики конкретних епох. По-друге, він допомагає «розгорнути» теоретичні знання в практичну площину, використовувати теоретичну інформацію під

кутом зору виконавських проблем, тобто зробити її професійно цінною, актуальною і необхідною. По-третє, він сприяє формуванню комплексного, різнобічно освіченого спеціаліста, компетентного не тільки у своїй виконавській галузі, але і в багатьох питаннях музичної історії, теорії, естетики, культурології і педагогіки. В даному розумінні інтегрований підхід є гарантом якісної фортепіанної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва [3].

Використання *компетентнісного підходу* у фаховій підготовці майбутніх педагогів-музикантів забезпечує формування основних компетентностей, якими мають оволодіти студенти під час навчання. Традиційна система освіти зосереджувала увагу на набутті знань, умінь і навичок, що передбачало знаннєвий підхід до навчання. При цьому акцент ставився на самих знаннях, але питання, навіщо вони потрібні, залишалося поза увагою. Компетентнісний підхід переміщує акценти з процесу накопичення знань, умінь і навичок на формування й розвиток у студентів здатності практично діяти і творчо застосовувати набуті знання і досвід у різних умовах.

На наш погляд, у професійному становленні майбутнього педагога-музиканта актуальності набуває запровадження *герменевтичного підходу*. Його суть полягає у здатності викладача осягнути внутрішній зв'язок між явищами педагогічної дійсності та скласти адекватне уявлення про їх причинно-наслідкові зв'язки. Перед педагогом вищого педагогічного закладу постає завдання усвідомити глибинну сутність своєї професійної діяльності як суто гуманістичної, осмисленої й мотивованої на осягнення інтересів особистості тих, хто навчається, створення умов для їхньої максимальної самореалізації як майбутніх педагогів. Герменевтичний підхід спрямований на те, щоб майбутній фахівець бачив сенс у тому, що він вчить, осмислював для чого він оволодіває певними знаннями, вміннями, навичками і кого він буде навчати, виховувати на засадах гуманістичної парадигми.

Слід підкреслити, що у фаховій підготовці майбутнього педагога-музиканта значну роль відіграє здатність правильно інтерпретувати музичний

твір, уміння його творчо прочитати. Тому завдання викладача вищого навчального закладу полягає в тому, щоб сприяти формуванню у студентів адекватного розуміння музичних творів, виявлення їх сенсу і змісту згідно композиторському задуму, вмінні у цьому контексті інтерпретувати ці твори враховуючи стилеві й жанрові особливості [2]. Отже, герменевтичний підхід удосконалює педагогічний процес та сприяє творчому саморозвитку і успішній професійній самореалізації усіх його учасників.

Таким чином, використання загальнонаукових підходів у системі фортепіанної підготовки майбутніх педагогів-музикантів сприяє формуванню фахової компетентності у процесі їх особистісного професійного становлення під час навчання, а також підвищенню ефективності професійного становлення майбутніх педагогів-музикантів до продуктивної діяльності.

Література:

1. Козир А. В. Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти : автореф. дис. ...д-ра. пед. наук: 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання»; 13.00.04 «Теорія і методика професійної освіти»/ А. В. Козир. – К., 2009. – 43 с.
2. Линенко А. Ф. Герменевтичний підхід у педагогіці і його принципи // Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Педагогіка. 2018. № 3 (122). С. 55-59.
3. Мозгальова Н. Г. Теорія та методика інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики: Монографія / Н. Г. Мозгальова; за наук.ред. О. П. Щолокової. – ТОВ Меркьюрі-Поділля: Вінниця, 2011. – 488 с.
4. Щербініна О. Актуальні проблеми сучасної фортепіанної освіти // Наукові записки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя. Серія: Педагогіка. 2006. № 9. С. 248-252.
5. Щолокова О. П. Модернізація фахової мистецької освіти у контексті сучасних гуманістичних ідей / О. П. Щолокова // Науковий часопис

Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти : збірник. Вип. 4 (9). Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції "Гуманістичні орієнтири мистецької освіти", 26–27 квітня 2007 р. / М-во освіти і науки України, Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова ; [редкол. В. П. Андрущенко [та ін.]]. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2007. – С. 11–15.

ВИКОРИСТАННЯ ДИСТАНЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ НАВЧАННЯ НА ЗАНЯТТЯХ ФОРТЕПІАНО

Мельник О. П.,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри педагогіки мистецтва та

фортепіанного виконавства

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М. П. Драгоманова.

Сучасний світ, що розвивається в надзвичайно складних епідеміологічних, економічних, геополітичних умовах, віднайшов нову інноваційну форму здобуття освіти – дистанційну, яка сприймається як альтернатива для традиційних форм навчання (очної, заочної, вечірньої, екстернат). Вона ґрунтується на широкому використанні інтернет-технологій і передбачає інтерактивну взаємодію студентів із викладачами.

В основі дистанційної технології лежить самостійна робота здобувача освіти, яка принципово відрізняється від самостійної роботи в інших формах навчання тим, що вона: по-перше, контролюється та скеровується викладачем; по-друге, носить особисто-орієнтований характер, тобто, відбувається за індивідуальним планом здобувача освіти (у зручному для нього місці, темпі, послідовності тощо); по-третє, діапазон її дидактичного забезпечення значно ширше та містить сучасні форми і методи відбору, конструювання і

відображення навчального матеріалу; по-четверте, відбувається із застосуванням інформаційних технологій, телекомунікаційних мереж тощо.

Незважаючи на те, що дистанційне навчання ввійшло в ХХІ століття як найефективніша система підготовки і безперервної підтримки високого кваліфікаційного рівня фахівців, на сьогодні існують галузі, в яких воно виступає лише вимушеним заходом і в жодному разі не може бути застосовним як заміник очного навчання. Мова йдеться про мистецьку освіту, зокрема, фахову підготовку музиканта-інструменталіста.

Стан дослідження проблеми дистанційного навчання і педагогічній науці представлено працями С. Атанасян, В. Беспалько, В. Бикова, Р. Гуревич, В. Кухаренко, Н. Морзе та інших.

Спираючись на власний досвід викладання та відгуки високопрофесійних колег – викладачів фортепіано, варто окреслити ті ключові моменти, що ставлять під сумнів ефективність використання дистанційних технологій навчання на заняттях фортепіано:

- повна залежність від швидкості й якості інтернет-зв'язку;
- втрата якості під час передачі звукової інформації (залежність від якості мікрофону та динаміків на пристрої, яким користуються викладач і студент), що значно ускладнює викладачу можливість оцінити належність звучання, виконання динамічних задач, звуковедення, фразування тощо.
- відсутність тактильного контакту без можливості впливу на якість звуковидобування студента;
- фіксоване спостереження за ігровими рухами та відсутність можливості контролювати свободу піаністичного апарату студента;
- складність в оцінці викладачем вірності аплікатури та штрихів;
- висока енергозатратність роботи викладача.

Серед позитивних моментів варто відмітити:

- регулярність і послідовність занять;
- можливість викладача здійснювати особистий показ, надавати вказівки та рекомендації;

- можливість присутності на дистанційному занятті інших студентів, спостерігаючи за діями як викладача та засвоюючи його методику викладання;

- зручність і широта вибору засобів (телефон, планшет, смартфон, комп'ютер, ноутбук) так і програмного забезпечення процесу навчання (Skype, Viber, Facebook messenger, Zoom, Google meet, Telegram та інші).

Попри складність проведення дистанційних фортепіанних занять, видається, одним з найбільш дієвих методів їх реалізації є метод відеозапису з подальшими коментарями викладача, оскільки він незрівнянно інформативніший з точки зору якості та відтворення звуку. Також серед переваг даного методу варто назвати: якісну попередню роботу, збільшення відповідальності студента перед здійсненням запису; можливість детального та повторного прослуховування запису викладачем; можливість порівнянь двох записів одного твору, зроблених у різні часи студентом і викладачем; можливість самоаналізу та коригування виконавських помилок і художньо-виконавської інтерпретації.

Підсумовуючи, слід констатувати, що хоча технології дистанційної взаємодії учасників освітнього процесу не дозволяють повноцінно провести заняття з гри на фортепіано унаслідок обмеженості технічних можливостей, властивих сучасним засобам зв'язку, однак вони дозволяють забезпечити його безперервність (у разі необхідності) та спонукають студентів до саморозвитку, самоконтролю та самоосвіти.

Література:

1. Цыпин Г. Электронные технологии в теории и практике преподавания музыки [Електронний ресурс] / Г. Цыпин – Режим доступу до ресурсу: http://www.art-education.ru/sites/default/files/journal_pdf/cypin_37-43.pdf (дата звернення: 03.04.2022).

2. Learning to Play the Piano: In Person or Online? pianoin21days.com [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://pianoin21days.com/learning-play-piano-person-online/> (дата звернення: 06.04.2022).

**РОЗДІЛ ІІ. ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
МИСТКЦЬКИХ ДИСЦИПЛІН**

**ФОРМУВАННЯ SOFT SKILLS НАВИЧОК МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ
ТА КЕРІВНИКІВ ТВОРЧИХ ОБ'ЄДНАНЬ В УМОВАХ
ОНЛАЙН НАВЧАННЯ**

Мозгальова Н. Г.,

*доктор педагогічних наук, професор,
завідувачка кафедри музикознавства,
інструментальної підготовки та хореографії
(Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського).*

Барановська І. Г.,

*кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
мистецьких дисциплін дошкільної та початкової
освіти (Вінницький державний педагогічний
університет імені Михайла Коцюбинського).*

Головна мета розвитку освіти в Україні XXI століття - це врахування викликів сьогодення та створення умов для особистісного розвитку, творчої самореалізації кожного українського громадянина, формування конкурентноспроможного покоління людей, здатних навчатися впродовж усього життя, створювати та примножувати цінності сучасного, незалежного, європейського суспільства. В Концепції розвитку освіти України на період 2015 - 2025 років зазначено, що «Реалізація цих єдиних для всієї освіти завдань має здійснюватися різними шляхами – через розмаїття освітніх інституцій, форм і методів навчання, запровадження сучасного менеджменту [3].

Важкі реалії сьогодення доводять, що в складних умовах воєнного часу запорукою успішної, продуктивної роботи зі здобувачами та колегами все більшої значущої цінності набувають універсальні навички soft skills. Перед закладами вищої освіти постає нелегке завдання – враховуючи швидкий

розвиток технологій, шляхом запровадження нових підходів до онлайн навчання створити для майбутніх учителів та керівників творчих об'єднань умови практично-прикладного характеру, надати можливості реального застосування сформованих гнучких (soft skills) навичок для реалізації професійних знань та вмінь (hard skills).

Неперервний, постійний потік нової, не завжди приємної, інформації, визначає неодмінне залучення всіх учасників освітнього процесу в складну систему взаємовідносин та потребує від них гнучких вмінь та навичок, серед яких: здатність адаптуватися до змін та нових реалій життя, здатність взаємодіяти з іншими людьми, вмінь критично мислити, міркувати та швидко приймати рішення. Характерно, що з-поміж бажаних особистісних характеристик на Світовому Економічному форумі «обрано ТОП-3: вміння адаптуватися до змін, критично мислити та активно слухати опонента» [5]. Цікавими для розв'язання нашої проблеми є результати досліджень (2019 р.), проведених фондом Ендрю В. Меллона, а саме: сьогоdnішній ринок праці потребує спеціалістів із сформованими навичками міжособистісного спілкування, які прищеплюють та стверджують сьогодні гуманітарні університети світу [6].

Аналіз наукової літератури останніх років доводить, що проблема формування soft skills є достатньо актуальною в світі, оскільки визначає конкурентноспроможність майбутніх фахівців та є запорукою їхнього професійного успіху. Так, українські вчені Т. Андрущенко, І. Зварич, О. Демченко, Н. Мозгальова, О. Щолокова вказують, що найвищою цінністю сучасного суспільства є неповторність людської особистості, її вміння комунікувати та налагоджувати контакти. Спілкування - невідемна складова soft skills конкурентноспроможних здобувачів XXI століття, тому дослідники нерідко ототожнюють soft skills із навичками міжособистісного спілкування [1; 5: 6].

О. Демченко у своїх працях обґрунтовує погляд на soft skills, як на важливі соціальні здібності. На думку вченої, soft skills «м'які навички» є

соціально зумовленими, звідси їх формування тісно пов'язане з розвитком здібностей такого порядку. Аналізуючи різні підходи до характеристики соціальних здібностей, дослідниця виділяє серед них соціальний і емоційний інтелект [2].

Незаперечною вважаємо думку зарубіжних колег Е. Дойла (Елісон Дойл (Alison Doyle), 2020), М. Роблеса (Марсель М. Роблес (Marcel M. Robles), 2012) про те, що soft skills – це особистісні навички, риси, ознаки, притаманні лише одній особі [3: 8]. Саме вони допомагають їй досягти професійного успіху, оскільки, на сам перед, характеризують комунікативні вміння та здібності налагоджувати взаємовідносини, контактувати, активно слухати та відкрито спілкуватися, позитивно ставитись до труднощів та викликів сьогодення.

У той же час науковці переконують, що soft skills – цінні навички, яким неможливо навчити. Потрібна неабияка вмотивованість та бажання учасників освітнього процесу, щоб набути їх через власний досвід. Soft skills, на нашу думку, - це постійна робота над собою, постійний пошук та прагнення розвиватись. Формування soft skills – неперервний процес, тісно пов'язаний із розвитком суспільства, технологій, особистісного зростання.

Щоб стати педагогом-музикантом (вчителем мистецтва чи керівником творчих колективів), потрібні багато років навчання, багато годин практики. Ця наполеглива праця та щоденні зусилля здобувачів є інвестиціями в успішну майбутню музично-педагогічну та музично-виконавську діяльність. Музична кар'єра майбутніх вчителів та керівників творчих об'єднань є складною та висококонкурентною за своєю природою. Щоб покращити можливості працевлаштування та професійної успішності здобувачам недостатньо знань та музично-виконавського досвіду. Вчені одностайні в думці, що для створення та підтримки кар'єри необхідні як тверді, так і м'які навички Pool & Sewell (2007) [7].

Важкі реалії сьогодення сприяли перегляду та оновленню змісту мистецьких дисциплін, перенесення акценту на плекання національних цінностей, українських традицій, на застосування активних нетрадиційних

методів та форм навчання мистецтву. Організація музично-освітнього процесу в умовах онлайн навчання відбувалась на засадах міждисциплінарної та внутрішньо-предметної координації змісту фахової освіти. Головною метою організації навчання було спрямування здобувачів на налагодження самостійної творчої міжособистісної взаємодії та співпраці та розвиток емоційного інтелекту. Результативним способом подолання цих суперечностей в умовах онлайн навчання була постановка перед здобувачами комплексу практично-творчих завдань виконавсько-інтерпретаційного, творчо-педагогічного та методичного спрямування.

Майстерність викладачів проявлялась в умінні імпліцитно, гнучко й варіативно пропонувати індивідуальні та групові завдання на основі міждисциплінарної та внутрішньо предметної інтеграції знань з метою набуття здатності переходу кожного здобувача на більш високий рівень оволодіння накопиченими професійними знаннями і *soft skills* навичками. Їх поєднання з активною мисленнєвою діяльністю і творчою фантазією сприяло формуванню узагальнених уявлень, ідеальних образів, оволодінню здатністю до прогнозування, планування фахової діяльності, генерування нових ідей і винаходу найефективніших способів їх реалізації. Здобувачі були залучені до виконання завдань, створених за типом «мистецькі паралелі»: самостійно створювали інтерпретації навчального репертуару, самостійно визначали методи досягнення художньо-виконавської виразності, добирали і розробляли вправи на розвиток технічних умінь, артикуляційно-інтонаційних навичок, створювали спеціальні вправи для роботи над конкретним музичним твором. У процесі підготовки та демонстрації відео-презентацій, творчих проєктів, есе, перегляду та колективного обговорення відео власних сценічно-виконавських імпровізацій та інтерпретацій ми застосовували проблемні методи «*case study*», методи гейміфікованого, *e-learning*, *m-learning* та соціального навчання.

Варто вказати на ефективність завдань творчо-рефлексивного характеру, спрямованих на перевірку професійних знань та формування *soft*

skills навичок. Наприклад: за допомогою Інтернет джерел здобувачі шукали цікаві інтерпретації українських пісень різними виконавцями, аналізували їх, за бажанням пропонували власну інтерпретацію улюбленої української пісні. Характерно, що студенти вказують на перетворення, що відбуваються у них під час виконання таких завдань: ніби відбувається прогресивний рефлексивний перехід від теорії до практики, від практики – назад до теорії. Навчаючись на власному досвіді (виконання групових та індивідуальних творчих практично орієнтованих завдань), здобувачі вчаться самостійно визначати прогалини у знаннях, досліджувати нові напрямки музичної педагогіки, визначати soft skills навички, які потребують подальшого удосконалення та розвитку.

Значущості у процесі практично-виконавської роботи набували вміння співпрацювати, чути думки інших, налагоджувати діалог, взаємодіяти в команді та спільно приймати рішення. Враховувався й емоційний стан здобувачів. Оскільки переважна більшість студентів, враховуючи надзвичайні умови, були дуже налякані, схвильовані, пригнічені, напружені та скуті. Здобувачі-музиканти мали великі проблеми емоційно-психологічного плану, що заважали їм розпочати заняття з гри на музичному інструменті, вокальних вправлянь та вокалу тощо. Тому всі види завдань підбирались диференційовано, з урахуванням емоційного контексту та мистецького напрямку майбутньої професійної діяльності (керівник ансамблевого (хорового, інструментального, хореографічного, театрального колективу).

Відмітимо, що складність самостійних завдань інтерпретаційного творчо-пошукового та рефлексивного характеру зростала за вертикаллю та за горизонталлю, від відносно простих, репродуктивно-наслідувальних форм інтерпретації й відтворення художньо-образного змісту творів з елементами творчого варіювання до самостійного створення виконавського концепту музичного репертуару. Формувалась здатність його підсвідомо обґрунтовувати, розкодовувати й переконливо втілювати у виконавстві, методико-орієнтованих завданнях, у педагогічній практиці.

Таким чином, конкретні прояви наявних знань та сформованих soft skills навичок відображались у зазначених вище різновидах фахової діяльності проявлялись у різних формах, а саме: в здатності до особистісно-адекватної, художньо- й теоретично осмисленої характеристики твору; в досягненні переконливого, особистісно-індивідуалізованого виконавського трактування; у винаході й обґрунтуванні нового методичного прийому формування у вихованців навичок та вмій; у застосуванні власних способів варіювання або обробки музичного матеріалу, які надають його трактуванню певної новизни й своєрідності; у створенні емоційно-комфортної атмосфери підтримки, взаєморозуміння та плідної співпраці. Набуття досвіду колективної творчої співпраці в умовах онлайн навчання сприяло появі в майбутніх учителів та керівників творчих об'єднань психологічної впевненості у своїх можливостях, емоційної стійкості, міжособистісного комфорту під час спілкування та співпраці, на тлі яких здійснюватиметься подальше опанування професійних та soft skills компетентностей.

Література:

1. Зварич І. (2020) Спілкування – як невід'ємна складова soft skills навичок у формуванні конкурентоспроможності студентів XXI століття. URL: <https://knute.edu.ua/file/NjY4NQ==/f5e21f8fa4b196951d084e7e586ab122.pdf>
2. Демченко О.П. (2015) Експлікація феномену соціальної обдарованості в контексті психолого-педагогічних досліджень. Людинознавчі студії : збірник наукових праць ДДПУ : Серія «Педагогіка». Дрогобич : Видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, С. 134 –145.
3. Doyle Alison. (2020). What are Soft Skills? – The balance careers [in English] URL: <https://www.thebalancecareers.com/what-are-softskills-2060852>
4. Концепція розвитку освіти України на період 2015 – 2025 років URL: https://tnpu.edu.ua/EKTS/proekt_koncepc.pdf
5. Мозгалова Н.Г., Барановська І.Г., Глазунова І.К., Михалішен А.В., Казмірчук Н.С. (2021). Методичні основи м'якої майстерності вчителів музичного мистецтва в педагогічних закладах вищої освіти. *Огляд*

327. <https://doi.org/10.21744/lingcure.v5nS2.1355>

6. Moskvichova, Y., Mozgalova, N., Shcholokova, O., & Baranovska, I. (2019). Historical Prerequisites for the Formation, Worldview, and Aesthetics of Romanticism: Specificity of the Ukrainian Model. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(4), 300-312.

7. Pool, L. D., & Sewell, P. (2007). The key to employability: developing a practical model of graduate employability. *Education+ Training*

8. Robles M. Marcel. (2012). Executive Perception of the Top 10 Soft Skills Needed in Today's Workplace [in English] URL: <http://homepages.se.edu/cvonbergen/files/2013/01/Executive-Perceptionsof-the-Top-10-Soft-Skills-Needed-in-Todays-Workplace.pdf>

ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ОНЛАЙН-ЗАНЯТЬ ЗІ СТУДЕНТАМИ-ПІАНІСТАМИ В КЛАСІ ОСНОВНОГО МУЗИЧНОГО ІНСТРУМЕНТУ

Соколова О. В.,

кандидат педагогічних наук,

доцент кафедри педагогіки мистецтва та

фортепіанного виконавства

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М. П. Драгоманова.

Проблема організації та самоорганізації індивідуальних занять зі студентами-піаністами в умовах онлайн-навчання сьогодні постала особливо гостро. Реалії життя у сучасному глобальному світі, що обумовлені багатьма причинами і чинниками, такими як пандемії, військовий стан тощо, диктують вимоги щодо загального перегляду і трансформації традиційних видів і форм організації навчального процесу, зокрема у вищих навчальних закладах мистецького напрямку.

Вивченню різних аспектів проблеми організації та самоорганізації навчання студентів присвячено низку праць сучасних науковців: В. Андреев, Н. Гишка, А. Киливник, С. Котова, Н. Мирончук, Ю. Цагареллі та ін. Роботи Л. Гаврілової, В. Замороцької, О. Чайковської та ін. висвітлюють особливості організації дистанційного або онлайн-навчання та професійної підготовки студентів-музикантів, використання на індивідуальних заняттях в інструментальному класі мультимедійних і комп'ютерних технологій.

Організація дистанційного навчання студентів-піаністів потребує урахування певних специфічних характеристик самого процесу та особливостей його практичної реалізації в онлайн-просторі. Варто також говорити про важливість адаптації, кореляції та певного оновлення і осучаснення існуючих навчальних планів і програм для забезпечення належного рівня підготовки майбутніх фахівців, зокрема музично-педагогічної галузі. Створення онлайн-курсів інструментальної (фортепіанної) підготовки студентів сьогодні є перспективним напрямком розвитку музично-педагогічної та музично-виконавської освіти в Україні. Основними завданнями таких курсів виступають: оптимізація та активізація компоненту самоорганізації та самоуправління особистості навчальним процесом; актуалізація засобів, прийомів, форм і методів освітньої діяльності майбутніх фахівців-піаністів з огляду на зміст та особливості дистанційної організації навчання у класі фортепіанної підготовки; підвищення ролі вольових особистісних якостей – самостійності, дисциплінованості, відповідальності, ініціативності та ін.

Організація онлайн-навчання зі студентами-інструменталістами передбачає їх орієнтацію на: формування вмінь самостійно працювати з різноманітними інформаційними джерелами та використовувати з аудіо та відеоматеріалами, носіями звуку; активізацію пошукової діяльності для здійснення постійного моніторингу за власним навчанням, а також аналізу та осмислення художньо-виконавського змісту музичних творів у контексті їх сценічної інтерпретації; реалізацію навичок організації спеціальних умов для

якісного звукового запису власного інструментального виконання музичних творів; розвиток вмінь користуватися електронними гаджетами для налагодження різних способів якісного інтернет-зв'язку на заняттях з основного музичного інструменту та ін.

Організація онлайн-занять зі студентами-піаністами передбачає розробку та застосування оновлених *форм і методів* навчально-творчої роботи. Так, метод «Творчих проєктів» може розцінюватись як один з провідних методів дистанційної форми навчання, адже базується на активній самостійній ініціативі та індивідуальній креативності студента. Метод «Художньо-педагогічного аналізу» при виконанні музичних творів виступає як особистісна рефлексія та слугує основою побудови власної стратегії виконавської інтерпретації. Метод «Самопрезентації» забезпечує розвиток виконавської надійності та артистизму, сприяє формуванню слухових моделей та становленню таких якостей музиканта, як критичність мислення, адекватність оцінки діяльності тощо.

Література:

1. Гаврілова Л. Г. Специфіка розроблення дистанційних курсів з музично-історичних дисциплін. *Інформаційні технології і засоби навчання*. 2017. Том 58, №2. С. 26-37.
2. Замороцька В. В. Дистанційне навчання у формуванні інструментально-виконавської компетентності майбутніх учителів музики. *Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: «Педагогіка. Соціальна робота»*. 2019. Вип. 2(45). С.70-74.

ПРОБЛЕМА ЗДОРОВ'ЯЗБЕРЕЖЕННЯ У ПІДГОТОВЦІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Бодрова Т. О.,

*кандидат педагогічних наук, професор кафедри теорії
та методики музичної освіти, хорового співу і диригування
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ імені М. П. Драгоманова.*

Сьогодні, у час інтернету, мобільного зв'язку, шаленого темпу життя, турбулентності у соціальних відносинах перед кожним освітянином особливо гостро постає питання збереження здоров'я - власного та своїх вихованців.

Щоб плідно працювати, успішно здійснюючи свою творчу педагогічну діяльність, вміло використовувати фізичні ресурси власного організму та передбачати їх розвиток та відновлення, педагог повинен виробити власну технологію здорового способу життя (С. Максименко, К. Маслач, Л. Мітіна, Г. Нікіфоров, В. Пономаренко, В. Розов, Е. Рутман, Л. Сущенко).

Наука і практика довели наявний прямий зв'язок між фізичним здоров'ям викладача і якістю його професійної діяльності. З огляду на це сьогоденішньому і майбутньому фахівцю мистецько-педагогічного профілю важливо мати не лише валеологічні знання, а й володіти технологічними прийомами і засобами самоконтролю власного самопочуття та поведінки. Ціннісне ставлення до здоров'я визначається режимом життя, трудовими ритмами, умовами внутрішнього середовища навчального закладу та можливостями мистецько-педагогічної самопідготовки.

Головна умова оптимізації здорового способу життя – наявність в арсеналі викладача об'єктивної інформації про стан здоров'я та особливості функціонування власної біосистеми (діапазон емоційних виявів сприйняття світу, людей; схильність до психосоматичних відхилень). Важливо знати про такі особливості психомоторики свого організму як схильність до неврозів,

емоційних зривів чи депресій; специфіку біоритмів («сова» чи «жайворонок»); можливості чергування періодів фізичних і розумових навантажень тощо [2].

У зв'язку з цим в суспільстві виникла необхідність розробки наукових напрямків (валеологія, ортобіотика), що вивчають фактори продуктивної праці людини, оптимальні ситуації збереження її здорового самопочуття в екстремальних умовах нашого життя (Е. Зеєр, Є. Іванов, В. Карвасарський, Е. Симанюк, В. Шепель, В. Щербатих).

Результати нашого дослідження виявили суттєві можливості валеологічного підходу до змісту та організації мистецько-педагогічної діяльності у закладах вищої педагогічної освіти.

Педагогічна валеологія – це новий напрям у науці про освіту, що з медико-педагогічних позицій вивчає діяльність, спрямовану на збереження і зміцнення здоров'я учасників навчально-виховного процесу (Г. Мешко, Л. Сущенко, В. Шепель). За словами В. О. Сухомлинського, “...турбота про здоров'я – це найважливіша праця вихователя” [3, с. 87].

У мистецько-педагогічній сфері проблема здоров'язбереження стоїть не менш гостро. Експериментально доведено: комплексна за змістом і формами діяльність педагога-музиканта, що складається з навчальної, методичної, наукової, організаційної та виховної сфер, є емоційно напруженою, інколи виснажливою. У зв'язку з цим фахівці зазнають істотних труднощів, пов'язаних з нездатністю оперативно приймати рішення у стресових ситуаціях, допущенням помилок у спілкуванні, в тому числі у процесі публічного виступу (проведенні уроку або лекції, виголошенні доповіді на конференції / семінарі, сценічного виконання музичного твору тощо).

Цілком природно, що фізична втома, надмірні витрати енергії та, як наслідок, психологічне виснаження послаблюють працездатність, призводять до роздратованості, авторитаризму, конфліктів, стресів.

Здоров'язберігаючий (валеологічний) підхід застосовується нами з метою забезпечення дії валеологічного чинника у фаховій підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва для запобігання факторам, що можуть

призвести до негативних наслідків музично-педагогічної, в тому числі виконавської діяльності студентів, у вигляді утруднень, психологічних бар'єрів, нестійких психічних станів.

У сучасних психолого-педагогічних дослідженнях значна кількість робіт присвячена вивченню сутнісних аспектів та факторів виникнення таких професійних деструкцій як стрес, синдром «емоційного вигорання», професійні деформації (Л. Карамушка, М. Лейтер, С. Максименко, З. Становських та ін.).

Щодо професії педагога-музиканта, то вона пов'язана надзвичайно серйозним навантаженням емоційної сфери. Так, з'ясовано, що інтенсивність музично-виконавського навантаження фахівця особливим чином пов'язана з його емоційно-вольовою стабільністю та має безпосередній вплив на формування низки важливих компетентності (4).

Результати опрацювання науково-педагогічних джерел та аналізу змісту фахової підготовки довели, що виконавсько-педагогічну діяльність майбутніх педагогів-музикантів слушно поділити на два види: *аудиторну навчальну* (індивідуальні та групові заняття), спрямовану на осягнення смислового змісту музичного твору та опанування технічних труднощів; *позааудиторну сценічну*, пов'язану публічними виступами на концертах та з виробничою практикою з музичного мистецтва у закладах середньої освіти, де студенти виступають демонстраторами та ілюстраторами музичних творів.

У процесі оволодіння методикою виконавсько-педагогічної діяльності студенти можуть стикатись з низкою утруднень, що розуміються як специфічний психологічний стан та суб'єктивно переживаються людиною як «збій», порушення, невідповідність між тим, що було заплановано у взаємодії..., та тим, що відбувається (відбулося) в реальності» [3, с. 126].

В основному утруднення як відчуття дисгармонії, психологічного та емоційного вигорання можуть бути: *зовнішніми* (деструктивне оточення, негативний тиск на людину, хворобливий стан, погані умови праці – непридатний до виконавських дій музичний інструмент, відсутність свіжого

повітря, дискомфорту температурні показники); *внутрішніми* (неусвідомлені комплекси неповноцінності, невротичні утворення, непідготовленість до виступу на сцені тощо).

Та навіть при відсутності утруднень у виконавсько-педагогічній діяльності студента суттєва роль у підтриманні працездатності та творчої напруги належить сформованості *саморегуляції власних емоційних станів* як свідомої активності, що спрямована на приведення внутрішніх резервів у відповідність до умов зовнішнього середовища для забезпечення успішності музично-виконавських дій. Здатність студента-музиканта здійснити саморегуляцію, включивши внутрішній особистісний ресурс в ситуації утруднення мистецько-педагогічних дій залежить від того, наскільки він самовмотивований і внутрішньо готовий до рефлексії власних станів (фізичних, інтелектуальних, емоційних), наскільки володіє способами спрямування думок, переживань та поведінки у конструктивне русло.

Враховуючи вищезазначене, необхідно: здійснювати заходи з розвитку саморегуляції студентів; проводити моніторинг ситуацій педагогічного середовища на предмет наявності стресогенних чинників, їх своєчасної та екологічної нейтралізації. Важливо, що вагомою умовою збереження професійного здоров'я майбутнього вчителя музичного мистецтва є формування в нього здатності до особистісного і професійного зростання та самовдосконалення. На етапі професійної підготовки важливим завданням є розвиток професійної мотивації, гармонізація самооцінки і загалом Я-концепції майбутнього вчителя, формування його професійної стресостійкості [1].

Таким чином, в організації фахової підготовки майбутніх педагогів-музикантів особливу увагу треба приділяти заходам зі здоров'язбереження. Вони повинні спрямовуватися на профілактику виникнення стресових станів, корекцію поведінки, попередження емоційного вигорання, дисгармонії та деструкцій у подальшій навчально-професійній діяльності.

Література:

1. Мешко Г. М. Теорія і практика підготовки майбутніх учителів до збереження і зміцнення професійного здоров'я: автореф. дис.. ... докт. пед. наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія і методика професійної. Тернопіль: ТНПУ імені Володимира Гнатюка, 2013. – 47 с.
2. Становських З. Л. Мотиваційно-сміслові детермінанти саморегуляції професійної діяльності педагогів: методичний посібник. Кіровоград: Імекс - ЛТД, 2014. – 168 с.
3. Сухомлинський В. О. Серце віддаю дітям. Київ, 1971. – 98 с.
4. Юник Д. Г. Соціально-психологічні детермінанти інструментально-виконавської надійності майбутніх учителів музики // Рідна школа. – 2006. – № 10. – С. 40-43.

ДЕЯКІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ СПІВАЦЬКОГО САМОКОНТРОЛЮ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Жигінас Т. В.,

кандидат педагогічних наук,

професор кафедри теорії та методики постановки голосу

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М. П. Драгоманова.

Проблема формування співацького самоконтролю майбутніх учителів музичного мистецтва вкрай актуальна на сьогодні та має деякі аспекти, які ми розкриємо у даній публікації. Сучасні дослідження, що висвітлюють проблеми самоконтролю у діяльності педагогів, досить плідно представлені в науковому просторі, адже проблема формування цієї значущої якості підвищує базові уміння. Контроль, самоконтроль, прийняття відповідальних рішень потребує вольових зусиль особистості, яка займається певною діяльністю, зокрема й учителюванням з потужним інструментарієм виховного та естетичного впливу

музичного мистецтва. Даній проблемі присвячено значну кількість фундаментальних праць (Б. Ананьєв, Б. Ломов, С. Рубінштейн, О. Леонтьєв, та ін.).

Натомість, ми звертаємо увагу й на сучасні дослідження, у яких висвітлюється актуальна для нас тематика. Як відомо, будь-яка професійна діяльність складається з системи вимушених та невимушених дій. На думку А. Бандурка, невимушені дії не осмислюються, не є цілеспрямованими та носять рефлекторний характер. Вимушені дії виконуються свідомо, а для їх виконання залучаються процеси вольової сфери. Свідомо регуляція діяльності виконується за допомогою вольових процесів, що спрямовані на досягнення висунутих цілей та активізуються певними соціальними потребами. Соціальні потреби у царині педагогіки співвідносяться з необхідністю до набуття таких важливих якостей майбутнього вчителя музичного мистецтва як постійний самоконтроль за діями у певному форматі для досягнення сталих результатів. Це стосується і роботи над собою і зовнішніх виявів у роботі з учнівською молоддю.

На думку сучасної дослідниці Л. Косяк самоконтроль у процесі оволодіння співацькими вміннями – це чинник, що забезпечує успіх у навчанні співу. Він співвідноситься з проблемами, які гостро постають у процесі фахової підготовки студентів факультетів мистецтва. Зокрема студенти повинні досягти високого рівня розвитку співацьких умінь та навичок, що знадобляться їм у подальшій професійній самореалізації. Наприклад, завдяки активізації уваги студентів до дієвої установки з самоконтролю у класі постановки голосу відбудеться успішне осягнення предмету, значно активізується вокальний розвиток студентів.

Підґрунтям до практичної роботи у вокальному класі виступають ключові положення теорії розвитку співацького голосу, які висвітлено у працях В. Антонюк, Н. Гребенюк, Л. Дмитрієва, В. Ємельянова, В. Морозова, Н. Овчаренко та ін. Саме науковий підхід до вокального розвитку надає студентам факультетів мистецтва можливість осягнути сутність проблеми

традиційного розвитку співацької майстерності в аспекті українських вокальних традицій. Отримані знання психолого-фізіологічних аспектів співацького процесу, які розкрито у дослідженнях А. Здановича, І. Павлова, Л. Работнова, Ю. Юцевича та ін., ознайомлення з акустичними аспектами процесу голосоведення (А. Музехольд, Н. Жинкін, А. Рудаков та ін.), знання орфоепічних норм у процесі співацької роботи (Л. Косяк, Лю Мянні, О. Микиш, та ін.), значно підвищують обізнаність студентів, підкріплюючи практику співу. Вони додають осмисленої та усвідомленої дії, яка саме й буде піддаватися контролю з боку викладача, а згодом і самоконтролю студента.

Для нашого дослідження особливо значущими є роботи вітчизняних науковців, які розкривають ключові аспекти вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та деякі особливості дотримання самоконтролю у співацькому процесі. Це праці Л. Гавриленко, Л. Василенко, О. Єременко, Т. Жигінас, Л. Косяк, О. Маруфенко, Н. Овчаренко, О. Прядко, Г. Стасько, Т. Ткаченко, Д. Юніка, Т. Юник, Ю. Юцевича та ін.

Представимо деякі аспекти вокально-слухового самоконтролю та методичні аспекти його формування у студентів факультету мистецтв, майбутніх учителів музичного мистецтва у класі постановки голосу.

Так, на думку М. Павлової: «вокально-слуховий самоконтроль – це уміння, яке дозволяє студенту контролювати свій спів на рівні відчуття, відповідного до професійних вимог академічної школи сольного співу:

- чути і коригувати вокальні помилки і спів;
- розуміти сутність принципу єдності технічного та художнього в співі;
- знаходити способи вирішенні професійних завдань і активізувати самостійність у виконавській роботі над вокальними творами.

Тобто, вокально-слуховий самоконтроль виступає як комплекс базових навичок з осмисленого задіяння слухових, м'язових, вібраційних, зовнішньо-координаційних процесів без яких професійний спів неможливий, адже втрата самоконтролю співаючого за будь-яким складником комплексу призведе до

нестабільного, неякісного звукоутворення. Мова йде про координованість дій співаючого за умови використання опорного співу, інтонаційної чистоти звучання голосу, дотримання кантিলени, вмілої практичної дії у змішуванні регістрів, та включенні відповідних зон резонування, що досягається саме завдяки підвищеній увазі студентів факультету мистецтв до практичної роботи у класі постановки голосу та тих координаційних співацьких вправ, які проводяться у безпосередньому контакті викладач-студент.

На першому, початковому етапі осягнення секретів співацької роботи, неперевершеною за значущістю педагогічного, методичного та співацького впливу виступає особистість викладача з вокалу, він першим оцінює якість звукоутворення та звуковедення студента. Обраний вектор особистісного співацького розвитку ми пропонуємо занотовувати, адже кожен співаючий має конкретні, суто-індивідуальні задачі зі співацького саморозвитку, а значить і самоконтроль за виконанням коригувальної роботи з осягнення секретів вокальної вправності у кожного студента є власним і неповторним.

На першому етапі формування співацького самоконтролю студентів ми спираємося на слухово-м'язовий самоконтроль студентів з обов'язковим нотуванням: «поставлена задача – складності – подолання – якісне виконання», за цією схемою студенти у індивідуальних нотатках записують поради педагога-вокаліста, характеризують власні відчуття у період досягнення позитивного результату під час виконання співацького завдання, це згодом утворить стійкі навички звуковедення та сформує співацький самоконтроль студентів факультету мистецтв. Ми перш за все дбаємо про координованість співацької опори та позиційності звучання співацького голосу, вирівнювання регістрів, чисту інтонацію звучання голосу та ін.

Як зазначають педагоги-вокалісти, «на початковому етапі постановки голосу саме від слуху педагога, його уміння уважно прислухатися до голосу студента, чути його недоліки та своєчасно звертати на них увагу, а також допомагати виправляти їх залежить успіх при формуванні навичок вокально-слухового самоконтролю. Зокрема, Н. Малишева пропонує активізувати увагу

студентів саме на м'язовому самоконтролі (м'язових відчуттях). На думку педагога, співак здійснює свій спів в основному інтуїтивно, та не завжди справляє приємне враження, часто виникає швидка втома голосу, неприємні відчуття в голосовому апараті студента, неприродністю звуку тощо. Ці негативні фактори, які ми вважаємо «ризиками», можуть відсторонити студентів від співу, адже на нашу думку спів повинен приносити радість та задоволення співаючому та надихати його на подальші співацькі звершення.

Окрім того, слід навчити студентів факультету мистецтв до утримання уваги на зовнішніх факторах співацького процесу, які важливі для нашого комплексу, це постава, вміння раціонального дихання, утримання співацької «маски», задіяння осмисленості співацького комплексу та постійного самоаналізу, які й призведуть до якісного звукоутворення, звуковедення та дозволять сформувати співацький самоконтроль у майбутніх учителів музичного мистецтва.

Даний виклад матеріалу не вичерпує всі складові проблеми формування співацького самоконтролю майбутніх учителів музичного мистецтва, а лише окреслює деякі її значущі складові.

Література:

1. Павлова М. О. Формування вокально-слухового самоконтролю у студентів музично-педагогічного факультету на заняттях з постановки голосу: автореф. дис. канд. пед. наук: спец. 13.00.02 / Павлова Марія Олександрівна, 2002. 22 с.
2. Малишева Н. М. Про роботу співака над голосом /Питання вокальної педагогіки: [сб. статей] Педагогіка, 1962. № 1. С. 50–76.
3. Юцевич Ю. Є. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу. Навчально-методичний посібник. К., 1998. 156 с.

КРИТЕРІЇ СФОРМОВАНOSTІ ХУДОЖНЬО-ВИКОНАВСЬКОЇ САМОЕФЕКТИВНОСТІ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Ван Ся,

аспірантка кафедри педагогіки мистецтва

та фортепіанного виконавства

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М. П. Драгоманова.

Діагностика сформованості у студентів мистецьких факультетів художньо-виконавської самоефективності потребувала розроблення відповідних критеріїв і показників, які б забезпечували об'єктивність результатів дослідження. В результаті як основні з них було обґрунтовано такі:

- міра мотиваційно-емоційної відкритості до формування художньо-виконавської самоефективності,
- міра здатності до когнітивно-аналітичної діяльності,
- міра спрямованості студентів на інтерпретаційно-оцінювальну діяльність особистості,
- міра здатності до об'єктивного оцінювання мистецьких явищ,
- міра художньо-творчої активності,
- міра комунікативної результативності виконавської діяльності.

Міру мотиваційно-емоційної відкритості до формування художньо-виконавської самоефективності спрямовано на виявлення інтенсивності прагнення студентів до розвитку в себе художньо-виконавської самоефективності, стабільність інтересу до оволодіння виконавським мистецтвом, наявність бажання до досягнення впевненості у власному художньо-виконавському потенціалі. За допомогою критерію мотиваційно-емоційної відкритості визначалась ступінь схильного ставлення майбутніх учителів музичного мистецтва до педагогічної діяльності в галузі музичного

виховання, інтенсивність потягу до використання власних музично-виконавських умінь у формуванні естетичних смаків учнів, глибина усвідомлення майбутніми вчителями соціально-ціннісних основ професії педагога-музиканта. У процесі діагностики було застосовано два показники, на основі яких можливо було конкретизувати ступінь мотиваційно-емоційної відкритості студентів. Перший з них включав виявлення дієвості, активної цілеспрямованості мотивації майбутніх фахівців до досягнення вершин у виконавському мистецтві, а також прагнення до самовдосконалення, до оволодіння специфікою інтерпретаційного тлумачення різностильових і різножанрових музичних творів. Другий показник було спрямовано на те, щоб переконатись у наявності (відсутності) стабільного інтересу до професії педагога-музиканта. При цьому важливо було сконцентрувати дослідницьку увагу на виявленні прагнення студентів до участі у музично-виховних заходах просвітницького характеру, до виступів на шкільних концертах, до педагогічної практики.

Виявлення *міри здатності до когнітивно-аналітичної діяльності* застосовувалось з метою визначити, наскільки у майбутніх фахівців сформовано уміння аналітичного осягнення особливостей розвитку художньої культури, наскільки яскраво виражено цілеспрямованість ставлення до пізнання шляхів становлення виконавської культури. Першим показником цього критерію обрано такий, як мистецька ерудиція студента, наявність інтересу до її послідовного розширення, а також до застосування знань щодо мистецтва у практиці виконання музичних творів. За допомогою другого показника визначалась ступінь здатності майбутніх педагогів до аналітико-диференційованого пізнання специфічних ознак виконавської майстерності. Від студентів очікувалась здатність до виявлення виразного значення окремих художніх деталей твору, їх роль у виконавському відтворенні образного змісту музики.

Міру здатності до об'єктивного оцінювання мистецьких явищ визначено третім критерієм сформованості художньо-виконавської

самоефективності учителів музичного мистецтва, згідно якого визначається ступінь сформованості у майбутніх педагогів-музикантів умінь оцінювання явищ мистецтва. Істотним при цьому є досягнення виваженості оцінки якості виконання музики, яка не повинна нівелювати чи применшувати її, а також необґрунтовано перебільшувати її результат. При цьому важливо, щоб студенти в першу чергу орієнтувались на виокремлення художніх переваг виконання, на оптимістичне самооцінювання, а не виключно на критично-негативне сприйняття виконавського тлумачення твору. Показниками до означеного критерію виступають такі, як адекватність виконавської самооцінки, її позитивна спрямованість, а також адекватність оцінки виконавської майстерності в інших на тлі її позитивної спрямованості.

Міра художньо-творчої активності виступає також важливим критерієм сформованості художньо-виконавської самоефективності студентів, застосування якого уможливорює визначення здатності студентів до самостійного, без допомоги викладача, моделювання інтерпретаційної концепції музичного твору. При цьому бажаним є виявлення інтересу до оригінальної інтерпретації, до творчого самовиявлення. Показниками критерію визначено такі, як вияв ініціативності у створенні інтерпретації музики та здатність зберігати творче самопочуття в умовах прилюдних виступів.

На основі п'ятого критерію - *міри комунікативної результативності музично-виконавської діяльності* - визначалась здатність студентів до налагодження художнього контакту зі слухачами у процесі виконання музичного твору. Піддослідні мали виявити вміння відчутти й відповідним чином відреагувати на реакцію слухачів, безперечно, в контексті виважених художніх орієнтирів. Показниками ефективності виступів перед слухацькою аудиторією мають стати схильність виконавця до артистичної самопрезентації, налаштованість на демонстрацію виконавських досягнень. Крім того важливого значення варто надавати здатності студентів до

довільного регулювання виконавської діяльності в умовах прилюдного виконання залежно від реакції слухачів.

Застосування означених критеріїв і показників сприяло визначенню рівнів сформованості у студентів художньо-виконавської самоефективності - високого, середнього та низького. Було зафіксовано недостатність уваги з боку викладачів до розвитку виконавської самоефективності студентів. Як характерні недоліки у сформованості виконавської самоефективності майбутніх учителів музичного мистецтва, виступили такі, як нерозвиненість бажання до концертно-сценічної діяльності, до демонстрування виконавських досягнень; заниженість самооцінки студентів в сфері своїх виконавських досягнень, що нерідко призводить до скутості творчої ініціативності при створенні інтерпретації музики, до обмеження інтересу майбутніх фахівців до виконавського саморозвитку.

Література:

1. Антонюк В. Г. Формування індивідуального виконавського стилю: культурно-антропологічний аспект / В. Г. Антонюк. – Київ : Управлінська ідея, 1999. – 24 с. 19.
2. Байбанова Ф. А. Динамические особенности личностной самоэффективности будущего педагога // Фундаментальные исследования. – 2014. – № 11-12. – С. 19-23.
3. Козир А. В. Система принципів фахової підготовки викладачів мистецьких дисциплін / А. В. Козир // Вісник Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. Педагогічні науки. - 2013. - № 10(1). - С. 30-35.
4. Кремешна Т. І. Педагогічна самоефективність майбутніх учителів музики: фактори та шляхи формування / Т. І. Кремешна // Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. - 2017. - № 2. - С. 133-135.
5. Кричевский Р. Л. Самоэффективность и акмеологический подход к исследованию личности // Акмеология. 2001. № 1. С. 47-52.

6. Самітов В.З. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект): [монографія] / Віктор Захарович Самітов. – К.: ДАКККиМ, 2007. – 200 с.

7. Чепелєва Н. В. Самопроекування як фактор розвитку особистості // Актуальні проблеми психології. 2014. № 2. Вип. 8. С. 4–15.

**МОТИВИ МУЗИЧНОЇ ГОМІЛЕТИКИ В АВТОРСЬКОМУ ЗАДУМІ
СОЛЬНОГО ФОРТЕПІАННОГО АУДІО-АЛЬБОМУ
"COM-MEMO-RATIO : PIANO"**

Забара М. В.,

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри педагогіки мистецтва та

фортепіанного виконавства

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М. П. Драгоманова.

З точки зору практичної діяльності для мене як для піаніста, викладача і виконавця кожен виступ перед публікою, навіть з невеликою програмою, є надзвичайно цінною і самодостатньою подією. Концертно-сценічна атмосфера важлива для емоційно-енергетичної взаємодії артиста і слухача. Необхідність соціального дистанціювання зламає такі класичні конструкції, нівелює значущість живих зустрічей, змушуючи митців активізувати альтернативний інструментарій комунікації в умовах нової реальності. З урахуванням цих позицій розкриємо зміст, виконавсько-інтерпретаційний концепт і шляхи реалізації власного задуму в сольному фортепіанному альбомі "*Com-Memo-Ratio : piano*".

Ідея проекту кристалізувалася в результаті спілкування з однодумцями у багатогодинному камерному музикуванні, пов'язаного з концертмейстерською практикою, просвітницькою діяльністю, виконавсько-інтерпретаторською ініціативою піаніста. З великого обсягу різних творів

композиційний комплект підбрано за схожими ознаками так, щоб вибудовувалася єдина смислова конструкція з притаманним відчуттям розгортання цілісної метаформи. В основу 43-хвилинного альбому покладено хрестоматійний принцип. Узагальнюючими елементами 27 епізодів виступили: спільні сюжетні лінії, драматургія, конструктивно-сюїтний тип розгортання матеріалу, фактура, тональний план, стилістика аранжувань популярної класики.

Це не філармонійна програма у звичному розумінні, але і не розважальний контент. Утворюється релаксаційний ефект звучання, у якому природно поєднуються класично-романтичні принципи з естрадно-джазовими композиційними прийомами та виконавськими засобами виразності. В імпровізаційно зіграних фортепіанних мініатюрах (прелюдях, інтермедіях, експромтах, транскрипціях, обробках) вгадуються мотиви давніх християнських псалмів, ніби в молитовних роздумах-ремінісценціях у музиці чутно відголоски старовинних духовних гімнів.

Спільною рисою для всіх п'єс, насамперед є те, що вони фортепіанні, але у більшості мають вокальну першооснову. Серед авторів – композитори, концертмейстери, піаністи, органісти, регенти, засновники приватних класів, університетські викладачі – вони всі орієнтувалися на європейські духовні надбання, на християнські музичні першоджерела, і діяльність кожного певний період була пов'язана з хоровими колективами при церквах.

Другий об'єднуючий елемент – тематика. Оскільки вербальна складова фортепіанної музики взагалі рідко конкретизується, а літературна асоціативність здебільшого позначена лише в назвах, тому звернення до історичного контексту першоджерел творів допомагає охопити коло художніх образів – семантика усіх пов'язана з Біблійними текстами. Далі представимо деякі коментарі до обраних номерів.

Епізод №1. «Прийди, прийди, Еммануїл» / «O come, O come, Emmanuel» (лат.: «Veni, veni, Emmanuel») – одна з найпопулярніших і найдавніших тем, яка символізує людську віру в Спасителя. У середньовічних літургіях був

текст «O Antiphon». Виконувався такий гімн напередодні Різдва Христового на Вечірніх службах (щодня протягом тижня з 17 по 23 грудня). Латинський текст, починаючи з IX ст., зазнав численних трансформацій. Різні композитори створили музику, серед найвідоміших – Дмитро Бортнянський, Золтан Кодай, Шарль Гуно. Однак популярність отримала тема з англійського збірника (1851 р.) Томаса Гелмора / Thomas Helmore. В останніх дослідженнях авторство упорядника спростовано, адже ця мелодія знайшлася у Франції серед більш ранніх рукописів XV ст. В альбомі пропонується варіант за Т. Гелмаром, в адаптованому перекладенні для сольного фортепіано з віолончельно-фортепіанної транскрипції, з ре-гармонізацією, в осучасненому аранжуванні (Стівен Ш. Нельсон, Маршал Мак-Дональд / Steven Sharp Nelson & Marshall McDonald).

Надзвичайно популярною є українська Різдвяна пісня «Нині Радість стала». Однак це не стосується пропонованої тут мелодії. Відповідно до фольклорних показників вона зберігалася в усній традиції на Тернопільщині, цілком вірогідно, що й назва могла бути інакшою. Нотну фіксацію мелодії серед інших записів календарно-обрядового циклу зробив Василь Барвинський. Називаючи ім'я видатного українського митця, необхідно згадати про трагічну долю – він став жертвою тоталітарних радянських репресій 1948 року, його партитури було свідомо знищено. Композиційну форму позабутої української Різдвяної мелодії «Нині Радість стала», гармонізацію та імпровізаційно-варіативне фортепіанне аранжування в дещо сентиментальному стилі з класично-романтичними рисами здійснив виконавець, Максим Забара, в альбомі – це Епізод №2 / Ukrainian Traditional Christmas Song.

Музична тема «Радість» / «Joy» / «Jesus bleibet meine Freude» («Ісус, моя радість») з кантати Йоганна Себастьяна Баха BWV 147 «Herz und Mund und Tat und Leben» / «Серце і уста, і вчинок, і життя» – дуже популярна музика, яка традиційно звучить на Різдво, на Пасху, на різних світських заходах. Зміст твору розкривається головним чином через тексти Книги пророка Ісаї (11:1-5)

та Євангеліє від Луки (1:39-56). У плані сюжетно-сміслової символіки йдеться про Благовіщення, з'являються жіночі образи: Марія розповідає Єлизаветі про свою радість. Тему чотириголосного хоралу «Werde munter, mein Gemüthe» («Прокинься, моє серце») 1661 р., яку Й. С. Бах використовував у кантаті двічі, написав Йоганн Шоп / Johann Schop. Пасторальні фігурації бахівського аранжування самобутньо виразні (хоча це і неголовний елемент поліфонічного викладу) настільки, що постають предметом наслідування музичної думки в обробках класичних та естрадних виконавців. У цьому аудіо-альбомі, на відміну від відомої фортепіанної транскрипції «Jesu, Joy of Man's Desiring» англійського піаніста Міра Гесс / Myra Hess (1926 р.), пропонується варіант американського аранжувальника Сінді Беррі (Cindy Berry). У його випадку пасторальний фігураційний акомпанемент – складова відомої бахівської духовної кантати – виступає як своєрідний кантус-фірмус. Кінцевий результат виглядає стилістично цілісно в компілятивному об'єднанні відомого матеріалу з іншою спорідненою темою. Епізод №22.

У Євангельському віровченні сакральна жертва Спасителя – Його смерть і Воскресіння – символізують духовне очищення, оновлення, Вічне життя. Музична тема «О, Священна голова, в крові і ранах» розкриває образ страждань розп'ятого на хресті Ісуса, відноситься до так званих Страсних (Пасіоних) пасхальних хоралів. Німецький варіант гімну «O Haupt voll Blut und Wunden», що виник на основі середньовічної латинської поеми (Salve mundi salutare) у поєднанні з написаною 1600 р. Гансом Лео Гасслером (Hans Leo Hassler) музикою, виявився для Й. С. Баха матеріалом інтонаційного і смислового *запозичення*. Такий прийом композитор часто застосовував у своїх музичних посланнях до аудиторії. З одного боку – засвідчуючи зв'язок з церковним хоральним репертуаром, з іншого – оновлюючи регламентовану частину музичного супроводу богослужінь завдяки модерновим аранжуванням; при цьому протестантський хорал поставав смисловим стрижнем, визначальним образним першоджерелом і музично-інтонаційним центром твору. Тему цього гімну Й. С. Бах інтегрував (з альтернативним

текстом) у Різдяну ораторію, у духовні кантати BWV 159 і BWV 161, а також використав у ораторії «Страсті за Матвієм» BWV 244 (повна назва лат.: *Passio Domini nostri J.C. secundum Evangelistam Matthæum*). Приклади творчих рішень Й. С. Баха як керівника лейпцизької Томаскірхе, безумовно, були відомі Феліксу Мендельсону, Максу Регеру, які на основі цього пасхального гімну згодом теж створили власні композиції з однойменними назвами. Ференц Ліст використав хорал в одному з останніх творів – *Via crucis* (Хресний шлях), S. 53 / S. 504a (1878/79), для мішаного хору, солістів та органу (частина VI). У кожного автора музика емоційно насичена, розгорнута за формою, з індивідуальною мовою. В аудіо-альбомі у фортепіанному виконанні – хоральний оригінал у чотириголосній гармонізації з деякими фактурними адаптивними змінами – Епізод №20 / *O Sacred Head, Sore Wounded*.

Інші номери детальніше розкривають намічений у цих чотирьох коментарях художньо-образний ряд альбому "*Com-Memo-Ratio : piano*". Сьогодні, у XXI столітті ця музика самодостатньо існує незалежно від Різдяно-Великоднього календаря, в онлайн-просторі, чи на концертній естраді, вона пластично інтегрується в різножанрову світську естетику модерної сучасності, різнобічно підживлюючи її. Завдяки стійким внутрішнім духовним орієнтирам, хоч і не в первинному середовищі, вона зберігає глибинні ознаки – так продовжується процес секуляризації.

Євангельські тексти створювалися свого часу не для глухого консервування, а насамперед для розповсюдження. Проповідник має донести слово заради осягнення іншими вищої мудрості, закладеної у Святому Письмі, тобто його тлумачення в культурно-ціннісному контексті – лише шлях до істини, а не самоціль. Так і ця музика, з відповідним контекстом, зі зверненням до символічних першоджерел, як бесіда на високу тему, служить засобом донесення піднесеної думки. У такому ракурсі загальні принципи *гомилетики* певним чином відображають головну суть подібного роду духовної комунікації в музиці. Застосований *гомилетичний підхід* збагачує

арсенал мистецько-педагогічних можливостей, розширює пізнавально-просвітницький потенціал відповідних музичних творів.

Література:

1. Берденникова Е. М. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха / Екатерина Михайловна Берденникова. – К. : Музична Україна, 2008. – 204 с.

2. Зайцева А. В. Методична система формування художньо-комунікативної культури майбутнього вчителя музики : дис. ... д-ра пед. н. : 13.00.02 / Зайцева Алла Віталіївна ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. – Київ, 2018. – 536 с.

3. Zabara Maksym. Solo Piano Music Album 'Com-Memo-Ratio : piano'. [Audio]. <https://sites.google.com/npu.edu.ua/commemoratio> [Online access: 24.04.2022].

СПЕЦИФІКА АКСІОЛОГІЧНОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ ВЧИТЕЛЯ ХОРЕОГРАФІЇ В УМОВАХ СУЧАСНОГО НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

Клим'юк Ю.-С. В.,

аспірант кафедри педагогіки мистецтва та

фортепіанного виконавства

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М. П. Драгоманова.

Аксіологічна компетентність є необхідною складовою підготовки майбутнього вчителя хореографії, оскільки вона значною мірою відображає ступінь його готовності до роботи з учнями на високому теоретичному та методичному рівні. Її формування в умовах фахової підготовки студентів спрямовується на розкриття інтелектуальних, морально-духовних та мистецьких можливостей і відображається у набутих ціннісних орієнтаціях. У свідомості людини такі цінності займають важливе місце і виконують роль регулятивного механізму, який спрямовує її на застосування широкого діапазону мотивів і практичних дій.

Сучасними науковцями відмічається, що сформованість ціннісних орієнтацій майбутнього педагога є досить складним процесом і має певну часову протяжність. Серед різних поглядів вчених на цю проблему звертаємо увагу на позицію Т. Калюжної, яка вважає, що розвиток ціннісних орієнтацій відбувається за певними етапами. Вчена доводить, що набуття ціннісних орієнтацій має спиратися на позитивно значущі цінності. Поступово вони мають переходити від вербально виражених цінностей до їх емоційного сприйняття з актуалізацією у подальшій педагогічній діяльності.

Враховуючи цю позицію, навчання майбутніх педагогів-хореографів можна представити як сукупність аксіологічних компетенцій, необхідних для успішного виконання професійної діяльності. При цьому такі компетенції мають включати загальні мистецтвознавчі знання, хореографічні вміння й навички, а також індивідуально-особистісні характеристики. Їх розвиток залежить від цілеспрямованого використання комплексу діалогових, імітаційних, моделюючих і рефлексивних технологій.

Для хореографічної освіти майбутніх педагогів формування ціннісних орієнтацій має свою специфіку. Адже його може цікавити не тільки те, що відображається в свідомості, які причини спонукають до виникнення певного явища, але й яке значення це явище матиме для розвитку особистості, як його можна розкрити хореографічними засобами. Розвинуті емоції проявляється у діях майбутнього педагога-хореографа, у його ставленні до мистецтва, у потребі знайомитися і вивчати хореографічні твори, у бажанні формувати такі ж почуття у молоді. Під впливом художніх образів у процесі хореографічної діяльності також розвиваються такі властивості особистості як уява, сприйняття, пам'ять, а почуття знаходять необхідні умови для свого збагачення. Оволодіваючи хореографічні вміння й навички, студенти у процесі фахових занять розвивають свої творчі здібності, збагачують емоційно-образне сприйняття мистецтва та навколишнього світу.

Аксіологічна спрямованість хореографічного навчання засновується на впровадженні естетичних понять та моральних категорій, які характеризують

загальнолюдські та національні цінності. Відповідно аксіологічну компетентність майбутніх педагогів-хореографів ми визначаємо як сукупність компетенцій, необхідних для успішного виконання професійної діяльності в галузі хореографічного мистецтва. Така спрямованість навчання передбачає проникнення у зміст твору через всебічне аналітичне осмислення його художніх образів і пов'язується з ретельним вивченням хореографічних особливостей танцю. Для цього під час занять важливо оволодіти цілим спектром знань, а саме: в галузі історії хореографічного мистецтва для використання відповідних виражальних засобів і термінології хореографічного мистецтва. Необхідно також навчитися адаптувати отримані знання відповідно до сфери своєї виробничої діяльності (типу навчального закладу, напряму діяльності колективу, вікових особливостей виконавців).

Така аксіологічна спрямованість навчального процесу допомагає розвивати мислення студентів, адже під час виконання хореографічних творів відбувається проникнення у їх характерні особливості через всебічне аналітичне усвідомлення, пов'язане з ретельним вивченням хореографічної лексики. Зазначимо також, що набуття ціннісного досвіду засовується на поєднанні різних видів пізнання: методичної обробки художньої інформації, яка передує роботі над інтерпретацією та виконавською роботою; процесів самопізнання і самооцінювання з подальшою корекцією власних недоліків; прогностичні передбачення щодо застосування набутого досвіду в майбутніх педагогічних ситуаціях.

З урахуванням вищезазначеного ми визначаємо аксіологічну компетентність майбутніх педагогів-хореографів як комплекс когнітивних, орієнтаційних і операційних компонентів, які в сукупності дозволяють творчо інтерпретувати хореографічні твори, засновуючись на позитивних аксіологічних знаннях, і практично їх використовувати у професійній діяльності.

До когнітивного компоненту ми відносимо знання, які стосуються особливостей хореографії як виду мистецтва. Орієнтаційний компонент

допомагає зрозуміти хореографічний твір на емоційно-естетичному рівні, розкрити його ціннісний смисл. Операційний компонент допомагає оволодіти прийомами цілісного художнього аналізу, який спирається на загальні принципи інтерпретації творів мистецтва.

Для обґрунтування компонентної структури аксіологічної компетентності майбутніх учителів хореографічного мистецтва вважаємо за необхідне у подальшому розробити зміст відповідних критеріїв та показників з урахуванням творчої сутності хореографічного мистецтва й різноманітності форм художньо-освітньої та хореографічно-виконавської діяльності студентів, а також визначити необхідні для ефективності цього процесу відповідні педагогічні умови. При цьому наголошуємо, що формування цих компонентів відбувається як у процесі навчання під час вивчення хореографічних творів, так і у прогнозуванні майбутньої педагогічної діяльності педагога-хореографа.

Література:

1. Асташова Н. А. Учитель: проблема выбора и формирование ценностей. М.: Московский псих.-соц. ин-т; Воронеж: Изд-во НПО «МОДЕК», 2000. – 272 с.

2. Благова Т. Розвиток народно-сценічного танцю у діяльності професійних вокально-хорових колективів ХХ століття. Вісник Львівського університету, 2014, вип. 14, с. 125-130.

3. Калюжна Т. Г. Педагогічна аксіологія в умовах модернізації професійно-педагогічної освіти: монографія – К.: Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова, 2012. – 128 с.

4. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи / Н. М. Бібік, Л. С. Ващенко, О. В. Овчарук, Л. І. Паращенко та ін.: під заг. ред. О.В.Овчарук. – К.: «К.І.С.», 2004. – 112 с.

ОСОБЛИВОСТІ АСОЦІАТИВНОГО ПОЄДНАННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ІНФОРМАЦІЇ В МЕЖАХ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

Лю Шуай,

*аспірантка кафедри педагогіки мистецтва та
фортепіанного виконавства
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ імені М. П. Драгоманова*

На сьогоднішній день саме асоціативний аспект розвитку образного мислення майбутніх учителів мистецтва щодо поєднання мистецької інформації у процесі інструментально-виконавської підготовки є вельми актуальним, потребуючи подальшого висвітлення та розв'язання. Адже саме на асоціативному поєднанні мистецької інформації ґрунтуються процеси оволодіння майбутнім педагогом-музикантом практичним досвідом створення художнього образу музичного твору, розроблення творчої інтерпретації у процесі інструментально-виконавської підготовки.

До дослідження цієї проблематики долучались такі вчені як А. Болгарський, О. Бурська, Г. Вершловський, І. Глазунова, І. Грінчук, А. Козир, Ю. Кулюткін, Н. Мозгальова, Г. Падалка, О. Петров, О. Рудницька, Ю. Татур, Е. Шорт, О. Щолокова та ін. Отже, можна стверджувати актуальність цієї проблеми та доцільність її розроблення у контексті переосмислення вищої мистецької освіти з позицій активізації процесів розкриття художньо-творчого потенціалу особистості майбутнього фахівця-музиканта.

Саме інструментально-виконавська підготовка є багатопрофільним курсом інтегрованого плану, оскільки включає різні аспекти музичної культури, серед яких: систематизація музичних форм у їх історичному розвитку, музичне виконавство, власне музична література (біографії композиторів, інформація про окремі твори), музична палеографія тощо.

Попри це, виконавська підготовка в інструментальному класі завжди потребує використання міждисциплінарних зв'язків із предметами загальноосвітнього циклу (історією, літературою, культурологією), музично-теоретичними дисциплінами (аналізом музичних творів, теорією музики, гармонією та ін.), різними видами мистецтва (живописом, театром, кіно, хореографією тощо). Розглядаються також питання побутування музики в контексті культури, проблеми музичної естетики, розвитку художніх напрямів і творчо-виконавських шкіл.

На думку І. Глазунової, інструментально-виконавська підготовка студентів вищих музично-педагогічних навчальних закладів повинна базуватись «...на закономірностях розвитку системи мистецтв, логіці асоціативного мислення та психологічних механізмах цілісного чуттєво-емоційного сприйняття» [1,44]. У контексті інструментально-виконавської підготовки студентів факультетів мистецтв педагогічних університетів розвиток їх здатності до поєднання різноманітної мистецької інформації набуває пріоритетного значення. Адже ця здатність є основою творчої уяви зокрема і образно-асоціативного мислення як складової музичного мислення у цілому, без яких неможливим є ключовий процес інструментально-виконавської підготовки майбутніх педагогів-музикантів – процес створення інтерпретації музичного твору.

Саме процес інтерпретаційного опрацювання дозволяє інструменталісту-виконавцю створити під час оприлюднення його результатів якісно нову духовну цінність, як підсумок створення об'єктивно нового бачення музичного твору. Основний критерій, який відрізняє справжню творчу інтерпретацію від репродуктивного наслідування інтерпретації викладача – оригінальність отриманого результату.

Причини зазначеного вище знаходяться в площині поєднання, комбінування, варіювання, а також постійного оновлення мистецької інформації в процесі інструментально-виконавської підготовки. Джерелом для такої інтерпретаційної діяльності слугує активізація творчої уяви й фантазії,

які базуються на відображенні у свідомості виконавця-інструменталіста мистецької інформації про стиль і жанр музичного твору, засоби музичної виразності, біографічні відомості про композитора та епоху, під час якої він творив тощо. У той же час, джерелом для активізації творчої уяви й фантазії під час інтерпретаційної діяльності може слугувати також мистецька інформація, отримана у процесі взаємодії студента із суміжними видами мистецтва: під час ознайомлення із творами літератури, живопису, скульптури й архітектури тієї ж доби, у яку було створено виконуваний музичний твір.

Поєднання різних джерел мистецької інформації є, на нашу думку, найважливішим механізмом музичної творчості, в основі якої, як правило, знаходиться образно-асоціативне мислення – необхідний фактор створення художнього образу музичного твору.

У той же час, важливу роль у процесі інструментально-виконавської підготовки відіграє усвідомлення пріоритетного значення індивідуального розуміння студентами способу музичного мислення композитора щодо творення музичної форми, вибору засобів музичної виразності та ін. Для цього доцільним є активний пошук і поєднання під час інтерпретаційної діяльності як слухових, так і словесних, зорових асоціацій. Причому креативність і оригінальність інтерпретаційного концепту, яскравість його творчого втілення під час донесення до слухача визначається, головним чином, наявним рівнем *інтелекту* студента. Тому ще одним важливим завданням інструментально-виконавської підготовки є постійне підвищення творчо-інтелектуального рівня студентів, яке базується передусім на систематичному підвищенні рівня знань та умінь у галузі музичного виконавства, розширенні мистецького світогляду на основі застосування спеціальних методик активізації образно-асоціативного мислення, розвитку асоціативних уявлень і творчої уяви.

Залучення методик активізації образно-асоціативного мислення й розвитку асоціативних уявлень передбачає, насамперед, формування в майбутніх педагогів-музикантів інструментально-виконавської компетентності з опорою на набуття знань і умінь не тільки у галузі музичного

виконавства, але й музикознавства, педагогіки мистецтва, сучасних науково-методичних досягнень тощо, а також на цій базі – пошук образно-сміслових асоціативних зв'язків і паралелей під час поєднання отриманої мистецької інформації. Саме такий підхід сприяє всебічному, творчо-інтелектуальному розвитку студентів, а також реалізації їх творчого потенціалу в процесі інструментально-виконавської діяльності.

Література:

1. Глазунова І. К. До питання інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музично-педагогічного профілю / Сучасна мистецька освіта. Матеріали II Міжнародних науково-практичних читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського. – Київ: вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова. 2018. С. 42-44.
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка. Время. Пространство. Київ: Дух і літера. 2012. 408 с.
3. Гончаренко С. У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Рівне: «Волинські обереги». 2011. 519 с.
4. Зимняя И. А. Педагогическая психология. Київ. Освіта. 2001. 384 с.

**УНІКАЛЬНІСТЬ ПЕДАГОГІЧНОГО ТАЛАНТУ ВИДАТНОЇ
СПІВАЧКИ ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА, НАРОДНОЇ АРТИСТКИ
УКРАЇНИ, ПРОФЕСОРА НАДІЇ ПАВЛІВНИ КУДЕЛІ
(ДО 85 - ЛІТТЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Побережна Я. І.,

Заслужена артистка України,

доцент кафедри теорії та методики постановки голосу

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М. П. Драгоманова.

Педагогічний талант професора кафедри теорії та методики постановки голосу Інституту мистецтв ім. Анатолія Авдієвського НПУ ім. М.П. Драгоманова Надії Павлівни Куделі був сформований, насамперед, потужним генетичним виконавським талантом співачки. Вона була солісткою Національної опери України, видатною майстринею вокального мистецтва, яка здобула великий сценічний досвід, довготривалу сценічну виконавську практику в різних жанрах (опанувала оперний, камерний, хоровий репертуар, який виконувала на кращих сценах країни і за її межами).

Основою теоретично-педагогічних постулатів Надії Павлівни була методика її викладача, професора Київської консерваторії Марії Едуардівни Донець-Тессейр (1894-1974). Будучи студенткою, Надія Куделя старанно навчалася в класі майстра-педагога, виграла Всесоюзні та Міжнародні вокальні конкурси, а закінчивши консерваторію, була направлена (як найстаранніша студентка) до Італії навчатися у Римській Музичній Академії. Там вона вдосконалювала вокальну техніку на протязі двох років.

Маючи такий потужний бекграунд, довготривалу високомайстерну сценічну практику світового рівню, величезне бажання ділитися досвідом, Н. П. Куделя у 1989 році почала свою педагогічну діяльність у стінах Університету ім. М.П. Драгоманова. Працюючи на протязі 32 років доцентом і професором по класу вокалу, вона виховала цілу плеяду високо

кваліфікованих викладачів вокалу, вчителів музики, артистів хору, солістів театрів. Н. П. Куделя сформувала власну методика, вивірену систему розвитку вокального звучання з досконалою технікою і високою культурою виконання музичних творів та сценічною естетикою співака-артиста.

Вагомий вплив на виконавську та педагогічну діяльність Н. П. Куделі відіграв контакт з методиками інших викладачів, які були учнями професора Київської консерваторії, Народної артистки УРСР Марії Едуардівни Донець-Тессейр. Це фахівці європейських навчальних закладів: професор Варшавського музичного училища О. Мишуга, професор Віденської консерваторії Форстен, професор Міланської консерваторії Вітторіо Ванцо. Європейсько – італійське походження вокально - технічних прийомів, виконавських навичок та методичних принципів дало можливість цим педагогам сформувати найдосконалішу школу вокально - педагогічного мистецтва, яка які успадкувала, вдосконалила та доповнила її новими прогресивними тенденціями. Продовжують розвивати цю школу на кафедрі теорії та методики постановки голосу Інституту мистецтв ім. Анатолія Авдієвського Є. Колосова, Є. Войта, О. Нагорна, Я. Побережна.

Всі учні професора Н. П. Куделі – це навчені співаки, з досконалим володінням вокальної техніки, з естетичним вихованням та повним спектром артистичних навичок. Рівень вокального розвитку дозволив їм професійно працювати в Національних хорових та театральних колективах на високому рівні, здобувати державні нагороди.

Методика професора Н. П. Куделі включає в себе чітко сформовані вправи (розспівки) з різними технічними завданнями для всіх типів голосів, багаточисленний різноманітний репертуар, з поступим підвищенням складностей. Всі етапи розвитку голосу в її методиці мають детально розроблену систему технічно-методичного впливу на голос у певний етап його розвитку. Все має свою закономірність, зв'язок і поетапність. Кожний прийом і методична задача шліфується тривалий період, маючи шкалу підсилення і зростання у межах таланту і генетики. Велике значення професор приділяє

гнучкості і рухливості голосу, на це налаштована спеціальна техніка (система), яка розвиває і налаштовує голос на віртуозність. Вірно підібрані вправи, ретельний контроль за розвитком, вчасний перехід на інший щабель – створює систему досконалостей методики професора Н. П. Куделі.

Першочерговою вимогою професора є детальна підготовка студента до заняття (ретельне вивчення вокального матеріалу, детальна робота над нотним і літературним текстом, розбір граматики і фонетики). Наталія Павлівна володіє італійською мовою і завжди шліфує вимову студентів. Велику увагу вона приділяє гігієні голосу, правильному розподілу напруги на голосові зв'язки, що дозволяє вивчати матеріал з невеликим навантаженням на зв'язки, перекладати контроль на слуховий аналізатор та вивчення нотного тексту за допомогою фортепіанного виконавства – награвання мелодії з мінімальним використанням голосу.

Бездоганне володіння текстом дає можливість сприймати вокально-технічні вказівки з повноцінним засвоєнням та вільним мисленням. Після детального аналізу форми та агогіки професор у своїй методиці формує етапи розвитку вокально-технічного розвитку. При цьому послідовно опрацьовується кожна група м'язів дихального та звуко-утворювального процесу, системно розширюється вокальне мислення і накопичення можливостей виконавця. Постійні покази власним голосом – фрагментів вокальних творів викладачем сприяють кращому засвоєнню матеріалу і активують пам'ять студента, підсилюють першу складову навчання – доступність знань та умінь. Ідеальна вокальна демонстрація співу відразу формує високий щабель заданої проєкції співочих вправ та творів. Правильний розподіл технічних навантажень, системних повторів та закріплень матеріалу дають комплексний вивірений результат вокального розвитку. Разом з тим багаторічний досвід сценічної творчої діяльності професора Н. П. Куделі формує у студентів чіткі орієнтири артистичної поведінки виконавця.

Методичні настанови Н. П. Куделі включають в себе роботу над формою твору, драматургією та важливими музичними деталями (відчуття пауз,

фермат, темпових відхилень, агогічних нюансувань), що вимагає від початківця чуттєвого сприймання та і вмінь. Усі деталі оговорюються, шліфуються і опрацьовуються. Викладач велике значення приділяє естетичному вихованню співака на сцені, вказуючи на головні критерії та важливі елементи артистичної поведінки. Методика професора Н. П. Куделі свідчить про високі педагогічні результати і являється однією з найкращих у системі вокальної педагогіки.

ДИФЕРЕНЦІЙОВАНИЙ ПІДХІД ЯК ЗАСІБ УДОСКОНАЛЕННЯ ВОКАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ОН-ЛАЙН НАВЧАННЯ

Тоцька Л. О.,

кандидат педагогічних наук,

професор кафедри теорії та методики постановки голосу

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського

НПУ імені М. П. Драгоманова.

Однією з тенденцій розвитку сучасної вищої освіти є її спрямованість на особистість людини. Така орієнтація виявляється у тому, що для модерного університету стає важливим не лише знання, уміння та навички, які повинен отримати здобувач вищої освіти, а й розкриття його особистісного професійно-творчого потенціалу, створення ситуацій вибору і успіху, що дозволяє майбутньому фахівцю знайти свій шлях навчання та розвитку. Адже, на сучасному етапі, у відповідності з проголошеними принципами гуманізації та демократизації суспільства, визнається вільна, розвинена і освічена особистість, здатна жити і творити в умовах постійно мінливого світу.

Ми вважаємо, що нинішня українська педагогічна наука і практика знаходиться на стадії переходу від моделі уніфікованої освіти до варіативної та особистісно-орієнтованої, яка, з одного боку, визначає збереження єдиного освітнього простору в країні, що забезпечує гарантований рівень підготовки, а

з іншого – передбачає навчання кожного здобувача вищої освіти відповідно до її індивідуальних особливостей, здібностей, інтересів тощо.

Відповідно урахування індивідуальних якостей розвитку особистості у процесі оволодіння знаннями, уміннями та навичками в умовах університетської освіти можливе шляхом здійснення диференційованого навчання, тобто, виходячи з єдиної державної програми, перед здобувачами освіти одного курсу ставиться загальна для всіх пізнавальна проблема, до вирішення якої вони можуть йти різними шляхами. Проблему диференціації навчання загострює інтеграція України у світову спільноту, де ця модель досить поширена і забезпечує якісну освіту молоді.

Зокрема, застосування диференційованого підходу у процесі вокальної підготовки студентів на факультетах мистецтв набуває все більшої актуальності. Так, на факультет мистецтв вступають абітурієнти, які вирізняються за такими відмінними якостями: темп реагування на музичну інформацію, вміння художнього аналізу, працездатність, рівень уваги та музичної пам'яті. Означені якості набувають особливої актуальності в умовах он-лайн навчання. Адже, кожний здобувач освіти потребує різноманітного підходу, тобто диференційованого.

Розкриття сутності диференціації навчання потребує наукового визначення поняття «диференціація». Слово «диференціація» походить від латинського *differentia*, що означає різницю, відмінність. Як зазначає І. Дичківська [1, с. 8], диференціація навчання – це врахування індивідуальних особливостей учнів у тій формі, коли учні готуються на основі деяких особливостей для окремого навчання і здебільшого навчання в цьому випадку проходить за декількома різними навчальними планами і програмами.

У сучасному розумінні це поняття вперше було введено до наукового обігу наприкінці XIX ст. англійським філософом Г. Спенсером (Herbert Spencer), після чого воно багатократно використовувалося соціологами, психологами, маркетологами тощо. Враховуючи різні аспекти розгляду

поняття «диференціація» в статтях, словниках і енциклопедіях, можна зробити висновки, що диференціація – це:

- наявність відмінностей окремих груп цілого;
- процес розділення цілого на типологічні групи за певною ознакою.

Незважаючи на наявність великої кількості літератури, багаторічного досвіду дослідної та практичної роботи з проблеми диференціації освіти, не можна не відокремити відсутність єдності і ясності щодо тлумачення термінів «диференціація навчання», «диференційоване навчання», «диференційований підхід», «індивідуалізація навчання», «рівнева диференціація», «профільна диференціація», «фуркація» та співвіднесення їх один з одним.

Звернемо увагу на те, що у педагогічній літературі диференційований підхід часто асоціюється з диференціацією навчання. Дійсно, між цими двома поняттями існує певний взаємозв'язок. Елементи диференційованого підходу використовуються у будь-якій навчальній технології. Разом з тим він передує диференційованому навчанню, яке є цілісною системною формою навчання.

За тематикою нашої статті ми розглядаємо «диференційований підхід» як засіб удосконалення вокальної підготовки здобувачів вищої освіти в умовах он-лайн навчання.

Ми вважаємо, що диференційований підхід на вокальних заняттях визначається педагогічною інтуїцією викладача вокалу у зв'язку із реалізацією принципу індивідуалізації навчання та є конкретним показником його педагогічної майстерності.

Так, П. Сікорський виділив головні та прохідні принципи диференційованого навчання. Головні взаємодіючі принципи: принцип науковості, принцип природовідповідності. Так, П. Сікорський зазначає, що «принцип науковості передбачає суб'єктне адаптування наукових знань без втрати їх істинності, правдивості й об'єктивності, рухаючись від істинно-найпростіших форм до строго наукових. Принцип природовідповідності – це і адаптація до акселераційно-вікових, індивідуальних особливостей учнів під час закладання психолого-педагогічних умов навчання, і не менш глибоке

повсякденне вивчення педагогом своїх учнів у процесі самого навчання; це врахування на стадії проєктування навчання і в процесі його практичної реалізації загальних природних закономірностей, вікових та індивідуальних особливостей учнів [2, с.122].

До прохідних принципів навчання П. Сікорський відносить принципи, які поглиблюють розуміння науковості змісту і природовідповідності для здобувачів освіти. Він визначає дуальні принципи, які знаходяться у паралельному взаємозв'язку, а саме:

- принцип індивідуалізації та принцип диференціації;
- принцип адаптовано високого рівня складності та принцип активності;
- принцип зв'язку навчання з життям та принцип самостійності;
- принцип наочності та принцип швидкого темпу навчання, поєднаний з принципом гуманізації [2, с. 123].

Таким чином, диференційований підхід – це принципи педагогіки, у відповідності з якими у процесі навчально-виховної роботи з групою здобувачів освіти викладач паралельно взаємодіє з окремими студентами по індивідуальній моделі, враховуючі їх особистісні якості.

При застосуванні індивідуального підходу у процесі вокальної підготовки в умовах он-лайн навчання здобувачів освіти потрібно враховувати елементи, які тісно пов'язані між собою і утворюють цикл, що періодично повторюється на новому рівні, а саме:

- ✓ систематичне вивчення кожного здобувача освіти;
- ✓ постановка педагогічних завдань у роботі з кожним окремим студентом;
- ✓ вибір і застосування найбільш ефективних засобів індивідуального підходу до здобувача освіти;
- ✓ фіксація і аналіз отриманих результатів після кожного вокального заняття в умовах он-лайн навчання;
- ✓ постановка нових педагогічних завдань.

Зазначимо, що індивідуального підходу потребує кожний студент тому, що диференціація не тільки стає важливою умовою формування гармонічної

та всебічно розвиненої особистості, а й розкриває її творчий потенціал, вокальні уподобання тощо.

Нами були визначені психологічні основи диференційованого підходу у процесі вокальної підготовки в умовах он-лайн навчання:

- ✓ рівень навченості та навчаємості;
- ✓ рівень загальних внутрішніх і вокальних здібностей;
- ✓ швидкість засвоєння вокального матеріалу;
- ✓ індивідуальний стиль розумової діяльності під час вокальних занять;
- ✓ психологічні особливості здобувачів вищої освіти.

Застосування диференційованого підходу у процесі вокальної підготовки студентів умовах он-лайн навчання дозволяє реалізувати позитивний творчий потенціал, а саме:

- підбір вокальних вправ і репертуару відповідно рівню вокальної підготовки, співацьким здібностям та особистісним уподобанням студента;
- підвищення рівня мотивації вокального навчання здобувачів вищої освіти;
- можливість більш ефективно працювати зі складними студентами, які погано адаптуються до зовнішніх слухачів, які можуть знаходитися поза або у вокальному класі;
- підбір дидактичного матеріалу, який відповідає співацькому рівню розвиненості студента;
- конструювання системи завдань з мірою їх поступового ускладнення (однотипні завдання не створюють належних умов для розвитку звукового мислення студентів);
- реалізація бажання швидше та глибше просуватися у вокальному навчанні, створення ситуації успіху для кожного студента;
- вироблення уміння розподілу уваги студента на вокальних заняттях;

- добирання способу дозування часу на окремих видах роботи на вокальних заняттях (естафета вправ – вокаліз – вокальні твори), для більш міцнішого сприяння і засвоєння темпу навчального матеріалу;
- створення об'єктивних умов самостійного вибору студента, використовуючи різні засоби зворотного зв'язку;
- акцентування роботи під час вокальних занять не на ефектність, а ефективність;
- проведення перспективного аналізу діяльності власної та студентів, а саме: з якою метою планується використання того чи іншого способу диференціації, чому на даному етапі вокального заняття, як продовжити розпочату роботу на наступних вокальних заняттях.

Відмітимо негативні наслідки вокальної підготовки в умовах он-лайн навчання:

- середні і слабкі студенти залишаються без впливу більш сильних, що не надає можливості розвиватися, позбавляються можливості тягнутися за сильнішими, отримувати від них допомогу, змагатися з ними;
- у деяких знижується рівень мотивації до вокального навчання;
- недосконалість вокальної діагностики призводить до недооцінювання студентів.

З перших днів вокального навчання викладачу необхідно визначити «контингент ризику», тобто, студентів, з якими буде найбільш складно та приділяти їм особливу увагу. На нашу думку, диференційований підхід складають знання студента у широкому смислі, включаючи не тільки фізичне, а й психічне здоров'я, а також соціальне благополуччя, соціальну адаптованість здобувача освіти. У процесі вокальної підготовки необхідно знати його темперамент, інтелект, пам'ять, увагу, сприйняття, які проявляються у різному ступені та в різних сполученнях, утворюючи різні сполучення та інтегральну якість, яка визначає успішність всього педагогічного процесу. Педагоги і психологи називають це «навчаємістю», розуміючи під цим поняттям ансамбль інтелектуальних якостей людини, від

яких при рівних умовах залежить успішність вокального навчання. Ступінь «навчаємості» визначає міру напруги зусиль, яких вимагає організм. Якщо навантаження завелике, а ціна перевищує межу функціональних можливостей організму, то це призведе до порушення стану здоров'я. Тому основним показником правильності вибору структури вокального заняття є його конструкція. Вокальне заняття відображає функціональний склад організму та його динаміку.

Таким чином, використання диференційованого підходу у процесі вокальної підготовки студентів в умовах он-лайн навчання створює умови для кожного студента досягти мету своїми зусиллями, дає можливість домогтися відповідних результатів і при цьому пройти свій власний шлях у вокальному навчанні. Адже тільки продуктивна праця здатна виховати професійного й компетентного фахівця.

Література:

1. Дичківська І. М. Інноваційні педагогічні технології: Навчальний посібник. К.: Академвидав, 2004. 352 с.
2. Сікорський П. І. Теоретико-методологічні основи диференційованого навчання. Львів: Каменярь, 1998. 196 с.

АНАЛІТИКО-ОЦІНЮВАЛЬНА ЕКСПЕРТИЗА ЯК МЕТОД ФОРМУВАННЯ ХУДОЖНЬО-АКСІОЛОГІЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ

Ху Тінтін,

*аспірантка кафедри педагогіки мистецтва та
фортепіанного виконавства
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ імені М. П. Драгоманова.*

Важливим методом формування художньо-аксіологічної культури майбутніх педагогів-музикантів, як встановлено в результаті теоретичного осмислення проблеми та експериментального дослідження, виступає метод аналітико-оцінювальної експертизи. Провідні позиції запропонованого методу полягають у наступному.

Метою означеного методу визначено деталізований розбір мистецького твору, де усвідомлення змісту художніх образів, а також засобів виразності, що виражають цей зміст, супроводжується констатацією художнього, культурологічного та соціального його контексту. Важливо зауважити, що метод аналітико-оцінювальної експертизи спрямовано також на усвідомлення й формулювання власного емоційно-оцінного ставлення майбутнього вчителя до художньо-виражального змісту форми. Студенти мають не лише констатувати наявність зв'язку між змістом і формою твору, а й дати оцінку їхньої співвіднесеності.

Важливою характеристикою художньо-оцінювальної експертизи виступає вимога комплексного підходу до розгляду елементів форми, які потрібно оцінювати не поодинокі, відокремлено одне від одного, а лише цілісно, у взаємозалежності та динаміці розгортання.

До провідних ознак аналітико-оцінювальної експертизи відноситься також позиція щодо важливості врахування історичного контексту епохи, в яку створювався твір, а також специфіка й провідні тенденції становлення

художніх стилів та напрямів у цю епоху. Студенти мають опанувати здатністю аналізувати художній твір як явище суспільного порядку, у взаємодії теорії та історії музики.

Аналітико-оцінювальна експертиза буде неповною і некоректною поза виявленням стильових та жанрових ознак художнього твору. В результаті експерименту було встановлено, що позитивних результатів можна досягти, залучаючи студентів до застосування стильових та жанрових порівнянь. При цьому вкрай важливо, щоб майбутні педагоги були спроможними до виявлення емоційно-оцінної реакції від результату жанрових і стильових зіставлень. Висновки, попри їхню адекватність і аргументованість, не повинні перетворюватися на індиферентне встановлення фактів, формально-нейтралізовану констатацію результатів.

Неодмінною умовою аналітико-оцінної експертизи виступає опора на системний підхід. Особливо це стосується співвіднесення образного змісту й форми музичного твору. Для цього студентів слід послідовно підводити до глибокого розуміння багаторівневості понять змісту й форми. Встановлюючи їхню взаємовідповідність, студенти розглядають і різні рівні взаємозумовленості змісту й форми.

Аналітико-оцінювальна експертиза спирається на принцип «від узагальненого до часткового». Йдеться зокрема про спрямування студентів на усвідомлення спочатку стилю як узагальненого поняття стосовно конкретного твору, належного до цього художнього стилю. Означений принцип діє також в межах розчленування «узагальненого аналітичного підходу» на ряд «малих» критичних зауважень. Інакше кажучи, аналітичний розгляд окремих складових повинен узгоджуватись із осмисленням їхньої ролі в цілому, в узагальненому вигляді. Наприклад, аналіз мелодичної побудови, гармонічної структури, фактурних особливостей твору тощо виступає як попередня фаза цілісної оцінки. Студенти мають переконатись, що зосередження уваги на цілому, а не на окремих деталях, уможливорює об'єктивність аналітико-критичного розбору художнього твору. В полі зору студентів мають

переважати провідні образи твору, ті, що несуть основне художньо-сміслові навантаження. Аналіз і оцінювання слід насамперед спрямовувати на сутність основного, підпорядковуючи цьому завданню деталізацію оцінки.

Важливою складовою аналітико-оцінювальної експертизи як методу підготовки студентів до музично-виховної роботи зі школярами є здатність з'ясувати й належним чином оцінювати музично-освітній потенціал твору, можливості його застосування у роботі з дітьми. Йдеться про необхідність розвитку вмінь майбутнього педагога-музиканта проаналізувати характер виховного призначення твору, вікові можливості школярів, яким адресується музика, здатність передбачити навчально-виховні потреби.

У процесі проведення експерименту було встановлено певну послідовність засвоєння студентами методу аналітико-оцінювальної експертизи. Перший етап має передбачати ознайомлення майбутніх фахівців із його сутністю і змістом. Насамперед студенти повинні переконатись в тому, що поза широкою мистецтвознавчою ерудицією застосування методу мало ефективно, оскільки всебічний аналіз твору спирається на чіткі уявлення щодо творчості композитора, стильових її засад, на відомості щодо особливостей художньої культури епохи, до якої належить створення музики. При цьому варто широко залучати студентів до ознайомлення з матеріалами мистецтвознавчої критики. Другий етап спрямовано на оволодіння художньо-цілісним розбором твору у єдності образного змісту і засобів художньої виразності. Третій етап має характеризуватись втіленням результатів аналізу у виконавський процес, у створення інтерпретації музики.

З метою перевірки ефективності запропонованого методу було розроблено серію питань, за сутністю і змістом відповідей на які можна було з'ясувати педагогічну доцільність методу та ставлення студентів до його оволодінням, а саме: «Яку роль відіграє метод аналітико-оцінювальної експертизи в осягненні Вами музичних творів?»; «Чи допомагає застосування методу аналітико-оцінювальної експертизи в розкритті образної сутності художнього змісту твору?», «Які переваги містить метод аналітико-

оцінювальної експертизи?», «Як часто Ви застосовуєте метод аналітико-оцінювальної експертизи?», «Чи потрібно музиканту-виконавцю застосовувати метод аналітико-оцінювальної експертизи при опрацюванні твору?», «Чи допомагає метод аналітико-оцінювальної експертизи у вирішенні педагогічних завдань?», «Наскільки важливо вчителю музичного мистецтва оволодіти методом аналітико-оцінювальної експертизи?».

Характерні відповіді-оцінки на поставлені питання свідчили про схильне ставлення студентів до означеного методу, про їхню зростаючу здатність до виявлення, аналізу і оцінювання художніх деталей з огляду на єдність і взаємодію змісту й художньої форми твору.

В результаті експерименту підтвердилась гіпотеза щодо продуктивності методу аналітико-оцінювальної експертизи. Було зафіксовано позитивні результати застосування методу на практиці. Різко збільшилась кількість студентів, які активно використовували метод аналітико-оцінювальної експертизи у процесі виконавського опанування навчальною програмою.

Література:

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. М.: Музыка, 1971.
2. Выжлецов Г. П. Аксиология культуры на рубежах веков / *Axiology of Culture at the Turn of the Centuries* // Международный журнал исследований культуры. – 2016. – 2 (23). – С. 15-26
3. Гузій Н. В. Педагогічна творчість, майстерність, професіоналізм у системі підготовки освітянських кадрів: здобутки, пошуки, перспективи : [монографія] / [Н. В. Гузій (керівник авт. кол.) та ін.] ; Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Ін-т перепідгот. та підвищ. кваліфікації, каф. пед. творчості. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2015. – 431 с.
4. Дряпика В. И. Теория и практика формирования ценностных ориентаций педагога-музыканта: учебное пособие / В.И. Дряпика. - К. - Кировоград - Ужгород: Лира, 2000. - 228 с.

5. Сегеда Н. А. Теоретичні і методичні засади професійного розвитку викладача музичного мистецтва в системі безперервної педагогічної освіти: автореферат. д-ра пед.. наук, спец. : 13.00.02. – теорія та методика фахової освіти / Сегеда Н. А. – К. : Нац. Пед.. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2012. – 44 с.

6. Ячин С. Е. Смысл и ценности. К критике теории ценности в современной философии / Sense and Values. On the Criticism of the Theory of Values in Modern Philosophy// Международный журнал исследований культуры. – 2016. – 2 (23). – С. 27

РОЗДІЛ III. ФОРМУВАННЯ МИСТКЦЬКОЇ КОМПЕТЕНТНОСТІ УЧНІВСЬКОЇ МОЛОДІ

СУГЕСТІЯ МУЗИЧНОЇ ІНТОНАЦІЇ ЯК ЧИННИК ВПЛИВУ НА ДІТЕЙ З ОСОБЛИВИМИ ПОТРЕБАМИ

Бєдна Ю. О.,

*аспірантка кафедри педагогіки мистецтв та
фортепіанного виконавства
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ імені М. П. Драгоманова.*

Музиканта по праву вважають «професійним комунікатором», діяльність якого неможлива без спілкування з широким колом людей. Виконавець, диригент, вчитель музики, викладач музичної школи у своїй діяльності здійснюють зв'язок слухачів, учасників творчого колективу, учнів не тільки з музикою, з композитором, а й часом, в якому він жив, з усім світом людської культури.

Сьогодні психологічний особистісний взаємовплив розповсюджений та доволі масштабний, він охоплює цілі континенти. У глобалізованому світі особливо актуальною стає проблема педагогічного впливу, посилити або послабити який може не тільки будь-яка людина або книга. Особливого значення набуває в сучасному суспільстві анонімна публікація в мережі Інтернет, вплив якої обумовлено аж ніяк не компетентністю автора, а, перш за все, швидкістю реагування його на побачений текст. За таких обставин сучасний учитель, який повинен спрямувати і відчуття своїх вихованців у позитивному напрямку, має знову і знову вдосконалювати свої музично-комунікативні навички.

Функція навіювання, тобто спрямування сприйняття дитиною певного роду думок, його почуттів безпосередньо впливає на її психіку. Ця функція (сугестивна) пов'язана з певною гіпнотичною дією, впливом на людську

психіку. Сугестивна функція близька до виховної, проте, над відміну від неї, тут йдеться про можливість звернення творів мистецтва (у тому числі музичного) до позасвідомого [3].

У цьому сенсі доречно згадати, що роль гіпнозу в житті людини підкреслював Л. П. Гримак. Вчений стверджує, що будь-який навчальний процес являє собою своєрідне гіпнотичне програмування, на основі якого засвоюються культурні поведінкові стереотипи, психічні установки та вміння [2, с. 75].

Якщо абстрагуватися від випадків негативного маніпулятивного навіювання, то в практиці позитивного застосування сугестивних методів можна виділити два підходи – психотерапевтичний і педагогічний. У психотерапії мета сугестії – корекція психологічних порушень і повернення людини до нормального функціонального стану. У педагогічному процесі метою навіювання є реалізація можливості виконувати будь-які дії більш ефективно (наприклад, збільшити швидкість і посилити надійність засвоєння інформації, навчального матеріалу тощо).

Сугестія була вже притаманна мистецтву первісної людини – австралійські племена в ніч перед битвою піднімали свій дух, викликали приплив мужності за допомогою пісень і танців. Збереглись грецькі перекази про те, як спартанці звернулися за військовою підтримкою до афінян, а ті задля кепкування надіслали до них кульгавого музиканта Тіртея. Проте ця допомога афінян виявилася надзвичайно дієвою, оскільки Тіртей своєю творчістю підняв дух спартанців і ті перемогли ворогів [3].

Музична інтонація фізіологічно пов'язана з мовною, проте в історії розвитку музики вона значно трансформувалася з часом. Подібно слову, інтонація в музиці втілює єдність звуку і смислу. Але і звук, і смисл, і характер їх зв'язків радикально відрізняються в слові у порівнянні з музичною інтонацією. Інтонаційна теорія була розроблена видатним музикознавцем, академіком Б. В. Асаф'євим [1].

За Асаф'євим музична інтонація в широкому сенсі черпає свою виразність з багатьох джерел неспеціального змісту. При цьому її виразність спирається на обумовлені слуховим досвідом людей асоціації з іншими звуковими джерелами, навіть не музичними, і на укладені в музичних тонах, а також на їх поєднанні прямого фізіологічного впливу музики на емоційну сферу людини. Одна з найбагатших джерел асоціацій – мовна інтонація. Уявімо звучання бесіди на незнайомій мові. Що можна дізнатися з неї? З інтонації можна дізнатися про характер і темперамент учасників розмови, про їх фізичний і емоційний стан – втому або збудження, гнів або печаль, про тон мовця: він відкрито про щось просить, або ж розповідає про найпотаємніше. Відчуємо ми і «атмосферу» бесіди, її емоційний настрій. У музиці, як і в мові, містяться інтонації питальні, окличні, переконливі, ласкаві, підбадьорливі тощо. Інша опора, що розкриває або підсилює музичні інтонації – жести, рухи. Здатність музики точно відтворювати найрізноманітніші рухи – бурхливі, потужні, грандіозні, незграбні, розкуті та інші.

Таким чином, навіювання музичною інтонацією є важливим сугестивним фактором впливу на дитину. Особливого значення музичне навіювання набуває під час необхідності позитивно вплинути на розвиток дітей з особливими потребами, оскільки музична інтонація безпосередньо перегукується з їх емоційно-психологічною реакцією на зміст і характер музики.

Література:

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асаф'єв. – Кн. 2. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
2. Гримак, Л. П. Терапевтические функции культуры [Текст] / Л. П. Гримак // Человек. – 2002. – № 4. – С. 75-86.
3. Сугестивна функція [Електронний ресурс] – Режим доступу : <https://sites.google.com/site/istoriamistectv97/funkciie-mistectva/suggestivna-funkcia> – Назва з екрана.

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ У ПРОЦЕСІ ФАХОВОГО НАВЧАННЯ СТУДЕНТІВ-МУЗИКАНТІВ ПЕДАГОГІЧНИХ КОЛЕДЖІВ

П'явка К. М.,

*аспірантка кафедри педагогіки мистецтва та
фортепіанного виконавства
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ імені М. П. Драгоманова.*

Пам'ять – це психічний процес, який відображає досвід людини шляхом запам'ятовування, зберігання та наступного відтворення отриманої інформації [3]. Вона є однією з необхідних умов для гармонійного психічного розвитку людини, становлення її особистісних якостей. При цьому людина набуває компетентності, необхідної для різних видів діяльності. Залежно від аналізатора, які переважають у процесі функціонування пам'яті, виділяють рухову, зорову, слухову, емоційну та інші види пам'яті. З точки зору психології, пам'ять - це здатність до відтворення минулого досвіду, одна з основних властивостей нервової системи, що виражається в здатності довгостроково зберігати інформацію про події зовнішнього світу та реакції організму і багаторазово вводити її в сферу свідомості та поведінки.

Пам'ять музиканта має певні характерні особливості. Вона повинна закріпити сенс твору в його точному художньому відтворенні. Музична педагогіка виділяє актуальні проблеми, які спрямовуються на удосконалення музичної пам'яті, підвищення її продуктивності (планування, застосування, реалізації). Дослідження психологічних аспектів розвитку музичної пам'яті представлені у роботах Є. Назайкінського, В. Медушевського, В. Муцмахера, Д. Кірнарської, В. Петрушина, Б. Теплова та ін. Питання удосконалення музичної пам'яті представлені у працях О. Алексєєва, Г. Нейгауза, О. Гольденвейзера, Ф. Бузоні, Л. Маккіннон, С. Савшінського та ін.

Музична пам'ять належить до основних пізнавальних процесів, які включають закріплення, збереження та відтворення музичного матеріалу. Вона є специфічною і складною структурою. Поряд із слухом і почуттям ритму, музична пам'ять утворює тріаду основних музичних здібностей. Практичне значення її полягає в тому, що жоден вид музичної діяльності не можливий поза тих чи інших її функціональних проявів.

Розрізняють три основних види музичної діяльності: слухання музики; виконання музики; написання музики. У всіх цих видах пам'ять грає роль більшу, ніж в будь-якому іншому виді мистецтва. Разом вони характеризують музикальність людини.

Варто зауважити, що під час слухання музики пам'ять виявляє себе як здатність збереження і впізнання, тобто є пасивною. Під час виконання вона стає активною і виступає як здатність відтворення. Вона складається з кількох видів пам'яті: слуховий, словесно, рухової (пам'ять - звичка), зорової, емоційної або афективної (пам'ять - почуттів), образної. У кожної людини музична пам'ять є індивідуальною [4].

Існуючий взаємозв'язок між пам'яттю та іншими музичними здібностями визначає пряму залежність між якістю музичної пам'яті студента і рівнем сформованості у нього музичного слуху і почуття ритму. Розвитку музичної пам'яті передують розвиток музичного слуху. Моторно можна запам'ятати обмежене коло музичної літератури, а слухова пам'ять стає тим «ключем», який дозволяє оволодіти будь-яким секретом і дає можливість майже необмежено оперувати великою кількістю нотного тексту. Тому, незалежно від розвитку інших сторін пам'яті - розвиток слухової пам'яті повинно починатися з перших кроків навчання і неухильно проводитися на всіх етапах інструментального навчального процесу. Поряд з музичним слухом і почуттям ритму музична пам'ять є основною, провідною музичною здатністю.

У своїй практичній діяльності студенти-музиканти користуються усіма видами музичної пам'яті, але у процесі навчання гри на музичному

інструменті спираються в першу чергу на такі види: слухову - яка являється основою для успішної музичної діяльності; логічну - пов'язану із розумінням структури та змісту твору, закономірностей його розвитку; моторну і зорову

У кожного студента пам'ять індивідуальна, яка відрізняється власними характеристиками. Але завжди буде домінувати слуховий компонент, тому що музика - мистецтво слухового сприйняття. Попередні наукові дослідження виявили пряму залежність музичної пам'яті студента із рівнем сформованості у нього музичного слуху та музично-ритмічного відчуття. Чим більш розвинутий слух та почуття ритму, тим ефективніше діють механізми музичної пам'яті і навпаки. О. Алексєєв у своєму дослідженні [1] зазначив, що цілеспрямоване заучування ефективніше спонтанного. Через невміння використовувати прості природні закономірності запам'ятовування людина оперує менш ніж 10 % своїх вроджених можливостей. Науковці виділяють три етапи запам'ятовування – враження, повторення й асоціація. Розглянемо їх докладніше.

Перший етап полягає в утворенні враження, орієнтуючись на зір і слух. Найміцнішим враженням є зорове. Просторові відчуття й уявлення, які виникають саме під час зорового сприйняття музики, здаються нам цілком природними. Другим етапом пам'яті є повторення. Неодноразове систематичне повторення з подальшим поступовим збільшенням об'ємів запам'ятовування значно покращує музичну пам'ять. Третій етап – асоціативний. Для надійного запам'ятовування мелодії необхідно уявити, на що схожий даний уривок. Такі тренування сприяють розвитку музичного слуху, допомагають сприйняттю музики на більш якісному рівні. З часом проходить процес трансформації сприйняття нотного тексту в прийоми усвідомленого виучування за допомогою змістовних методів роботи з музичним твором.

Для підвищення ефективності процесу запам'ятовування педагогічно-музиканти рекомендують:

- щоденну роботу з текстом за інструментом;

- роботу над текстом без інструменту;
- після вивчення твору - роботу без інструменту і без нотного тексту;
- детальну роботу над частинами твору;
- конкретну роботу над важкими місцями;
- запам'ятовування тексту зором, дивлячись у нотний текст, і уявлення його подумки перед очима;
- проспівування мелодії без інструменту та вслуховування у її розвиток;
- запам'ятовування моторики рухів під час виконання твору;
- запам'ятовування логіку розвитку гармонічного плану;
- вивчення твору «внутрішнім слухом», без опори на реальне звучання.

Таким чином, можна сказати, що музична пам'ять є здатністю людини до запам'ятовування музичного твору, міцного збереження в свідомості і подальшого точного відтворення музичного матеріалу навіть через тривалий термін після його вивчення. Розвинута музична пам'ять допомагає вирішувати багато завдань, які стоять перед студентом-музикантом на шляху його професійного становлення.

Література:

1. Алексеев О. Д. Работа над музыкальным произведением с учениками школы и училища, 1957.
2. Маккиннон Л. Игра наизусть, 1967. С. 19
3. Загальна психологія : підручник для ВНЗ, Київ , 2005. – 464 с.
4. Муцмахер В. И. Совершенствование музыкальной памяти в процессе обучения игре на фортепиано, 1984. С. 14-122
5. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей // Избр. труды: В 2-х т. Т. 1 / Б. М. Теплов. – М.: Педагогика, 1985. – С. 42-222.

**КАСТАЛЬСЬКЕ ДЖЕРЕЛО ТРАДИЦІЇ
(ПАМ'ЯТІ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА
ВОЛОДИМИРА ПТУШКІНА)**

*Жуковська І. Л.,
доцент кафедри педагогіки мистецтва та
фортепіанного виконавства
факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського
НПУ ім. М. П. Драгоманова*

У житті будь-якого суспільства час від часу настають кризові періоди. Сутність, масштаб, зміст і наслідки кожної з таких криз людство усвідомлює лише згодом, з плином часу. 2022 рік виявився, мабуть, найстрашнішим, найнапруженішим в історії незалежної України. Кількість втрат, що їх зазнає сьогодні український народ, неможливо окреслити навіть приблизно. І в цьому скорботному переліку є ім'я Композитора, Піаніста, Вчителя, Людини (саме так: з великої літери!) – Володимира Михайловича Птушкіна.

Голова журі Міжнародного конкурсу піаністів пам'яті Е. Гілельса Євгеній Могилевський сказав одного разу (цитую мовою оригіналу): «Два самых исполняемых композитора на конкурсе – это И. С. Бах и В. Птушкин. С той лишь разницей, что Баха играют хорошо единицы, а Птушкина – абсолютно все!». В репліці Могилевського цікава й показова саме остання фраза – Птушкіна добре грають усі. Пояснення цьому феномену досить просте: в музиці Птушкіна ми знаходимо той самий демократизм, ясність висловлювання, прозорість та зрозумілість екстрамузичного змісту, що робить абсолютно буквальною відповідність звання Володимира Михайловича його сутності – Народний артист України.

Ясність і доступність музичної мови завжди були професійним кредо В. Птушкіна, його творчість відверто спирається на вітчизняну композиторську традицію та спрямована на широку аудиторію. І це в ситуації світового домінування авангардних стилістичних тенденцій, орієнтованих на

вузьке коло слухачів – втаємничених і причетних до експерименту. Власне, традиціоналізм Птушкіна є парадоксальною формою творчої фронди, що не перешкоджає новітнім течіям, але захищає пласт академічної музики від змістових, семантичних руйнацій.

Відтак, музиці Володимира Птушкіна притаманні:

- **широкий семантичний спектр** творчості – від трагедійних образів і станів духовного просвітлення – “Український реквієм” (пам’яті жертв трагедій ХХ ст.: Голодомор 33-го року, Бабин Яр, Чорнобиль), Моносимфонія “Сповідь”, Духовна кантата “Salve Regina” – до іронії та гротеску – “Гоголь-сюїта” для фортепіано з оркестром, Concerto-buffo для скрипки і фортепіано з оркестром та інші;

- **яскравий тематизм** – характерний, розпізнаваний, запам’ятовуваний, з неповторними індивідуальними рисами, без натяку на банальність, непередбачуваний і зрозумілий водночас;

- **логіка розвитку** музичної ідеї, що спирається на класичні моделі побудови тематичного конфлікту та його розгортання;

- **закони драматургії**, що керують музичним розвитком, а в поєднанні з надзвичайно яскравими характеристиками тематизму – утворюють очевидну асоціацію з театральним-драматичним мистецтвом. Не випадково Володимир Михайлович все життя працював у театральних жанрах і як творець музично-сценічних полотен, і як автор численних зразків музики до театральних вистав (композитор створив музику понад 40 вистав драматичних театрів України);

- **пропорційність і міра** у викладенні матеріалу – як у вертикальному вимірі (рівновага у співвідношенні ділянок щільної та прозорої фактури), так і в горизонтальному (розвиток музичної ідеї завжди пов’язаний з напручуд природним плином музичного часу). Кульмінаційна зона розгортання музичної дієвості настає, як правило, у відповідності з традиційними класичними моделями: момент найвищої напруги збігається або з точкою золотого перетину, або формує яскравий “знак оклику” в фінальній зоні твору. В цьому

сенсі можна говорити про класичність музичного мислення композитора – в буквальному, античному тлумаченні цього поняття;

- **яскравість та доступність образів** у більшості творів В. Птушкіна природно спричинила інтерес та увагу композитора до створення **дитячої музики**. Любов до дітей та прагнення бути зрозумілим маленькому слухачеві й виконавцю спричинила виняткову яскравість образної сфери в музиці В. Птушкіна. В результаті ми маємо збагачення арсеналу дитячої музики в обох значеннях – як музики для дитячого сприйняття («Дива дивні» за казкою О. Пушкіна, дитячі мюзикли – «Солдат і Настінька», «Ну-мо, Гулівер», «Пригоди Бартеші», «Дерев'яний король» і творів для виконання юними музикантами. Також популярністю користуються ансамблеві фортепіанні твори композитора, а завдяки дитячій пісенній творчості Птушкіна називають “українським Шайнським”;

- тісний зв'язок В. Птушкіна з класичною спадщиною втілений, зокрема, в його **любві до гри-діалогу з творами композиторів-класиків**: транскрипції, дотепні парафрази, різні варіанти стилізації – все це ми знаходимо в його творчому доробку (Варіації для симфонічного оркестру та дитячого хору “Присвята Перселлу”, сюїта до комедії В. Шекспіра “Віндзорські насмішниці”, Експромти для оркестру “Згадуючи великого Вівальді”, “Пожартуємо з Бетховеном”, Транскрипція “Теми з варіаціями” В. Моцарта для фортепіано в 4 руки та струнних та інш.).

Окремої уваги заслуговує виконавська стилістика Птушкіна-піаніста. Треба сказати, що блискуча концертна діяльність Володимира Михайловича тривала аж до останнього часу. В його концертних програмах ми знаходимо, поряд з неперевершеним виконанням його власних творів, чимало шедеврів попередніх епох, переважно – саме музику віденських класиків. Слід зазначити, що у виконанні Птушкіна вбачається та сама тенденція до ясності, внутрішньої гармонії, логіки у побудові форми в поєднанні з неабияким виконавським темпераментом, що й у його композиторській творчості. З особливо помітних досягнень останнього періоду хотілося б згадати

виконання Птушкіним двох визначних творів Л. Бетховена: Хорової фантазії для фортепіано, хору та оркестру до мінор ор.80 та світову прем'єру Концерту для фортепіано з оркестром № 6 Ре мажор (Володимир Михайлович брав участь у реконструкції цього твору та підготовці партитури до виконання).

Можна без перебільшення стверджувати, що відхід у засвіти Володимира Михайловича Птушкіна став справжнім ударом для його учнів. Він був рідкісним вчителем (Володимир Михайлович навчав і композиції, і фортепіанної гри. Він завідував кафедрою композиції та інструментування у Харківському Національному університеті мистецтв ім. І.П. Котляревського і паралельно працював там на кафедрі спеціального фортепіано). В. Птушкін виявляв у викладанні абсолютну відданість музиці та учневі, прагнення допомогти абсолютно в усьому, починаючи з прийомів опанування фактури аж до емоційно-змістового підключення учня до задуму автора засобами “педагогічної магії”. І, поряд з цим, залишав учневі широчезне поле творчої свободи, плекаючи в кожному зі своїх підопічних індивідуальність і неповторність. (Окрема тема – щире, батьківське ставлення Володимира Михайловича до студентів: і до лікарні ходив, і ліки купляв, і житло шукав, і з пошуком інструменту допомагав, і грошенят нишком підкинути практикував, коли скруту фінансову бачив у студіозус).

В. Птушкін був необхідний всім нам. Необхідний і незамінний. В наш страшний, нестабільний, непевний і доволі жорстокий час Володимир Михайлович був однією з небагатьох духовних опор, орієнтирів, що допомагають тримати рівновагу. Йому була притаманна своєрідна “світоглядна тонікальність” не в музично-теоретичному, а у філософському сенсі. Він вчив нас жити з відчуттям тонального центру. Протистояти хаосу. Йти сміливо й наполегливо своєю дорогою, незважаючи на перешкоди.

Останні його дні були затьмарені жахливими подіями весни 2022 року. Він був приречений помирати під звуки сирен повітряної тривоги і страшних вибухів, що нівечили його улюблений Харків, місто, в якому він навчався, працював, якому віддав найплідніші роки свого творчого життя.

Чотирнадцятого квітня 2022 року його серце не витримало...

Література:

1. Бобіна І. Деякі риси фортепіанного стилю В. М. Птушкіна // Музичне і театральне мистецтво України очима молодих мистецтвознавців: Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів. – Х., 2001. – С. 33-34.
2. Вербицька І. «Український реквієм» В. Птушкіна: спроба моделювання жанру // Музичне і театральне мистецтво у дослідженнях молодих мистецтвознавців: Матеріали Всеукраїнської науково-творчої конференції студентів та аспірантів. – Х., 2004. – С. 6-7.
3. Інютючкіна Н. Виконавські особливості вокального циклу «Кумедні картинки» В. Птушкіна // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірка статей. – Х., 1996. – Вип 3. – С. 16-19.
4. Птушкін Володимир Михайлович // Мистецтво України: біогр. довід. – Київ, 1997 – С. 495.
5. Птушкін Володимир Михайлович // Муха А. Композитори України та української діаспори: довідник / Київ, 2004. – С.243.
6. Садовнікова О. С., Соколова Л.С. Володимир Михайлович Птушкін: Монографічний нарис. – Харків: ХДУМ ім. І.П.Котляревського, 2011. (серія «Біографія та бібліографія визначних музикантів»).
7. Черкашина-Губаренко М. Р. Харьковские элегии Бориса Чичибабина (моносимфония «Исповедь» В. Птушкина) // Черкашина-Губаренко М.Р. Музыка і театр на перехресті епох. – К., 2002. – Т. 1. – С. 140-143.

Наукове видання

**«Мистецька освіта в онлайн-просторі:
пошуки та перспективи»**

**Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної
конференції**

Матеріали подаються в авторській редакції

Електронне видання



Підписано до друку 08.06.2022 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times.
Зам. № 023

Видавництво Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова. 01601, м. Київ-30, вул. Пирогова, 9
Свідоцтво про реєстрацію № 1101 від 29.10.2002.
(044) 239-30-26.