

УДК 378.091.011.3-051:78]:[785.1.09.071.5:005.336.4
DOI: 10.33989/2226-4051.2022.26.273175

Едуард Головашич, м. Полтава
ORCID: 0000-0001-6343-594X

Віталій Скакун, м. Полтава
ORCID: 0000-0002-4172-1942

Юрій Кириченко, м. Полтава
ORCID: 0000-0003-2175-0786

«ОРКЕСТРОВИЙ КЛАС» У СИСТЕМІ ОСВІТНІХ КОМПОНЕНТІВ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ ЗДОБУВАЧІВ ДРУГОГО РІВНЯ ВИЩОЇ ОСВІТИ ЗА СПЕЦІАЛЬНІСТЮ «МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»

У статті йдеться про особливості ансамблевої гри в групах оркестрових інструментів у складі симфонічного оркестру. Автори статті показують, що в Європі існує низка спеціалізованих навчальних закладів, де виконавці поділяються на оркестрових інструменталістів, камерних виконавців і солістів. Відповідно до цих досить конкретних спеціалізацій пропонується чималий перелік вузькоспеціалізованих занять, бо не кожний оркестрант зможе стати викладачем або солістом-виконавцем. Майбутнім артистам оркестру в окремих групах інструментів варто усвідомити, що для злагодженої гри потрібно глибоко вивчати тембр звуку свого інструменту та його можливості, бути уважним до тембрового забарвлення виконавців, з якими безпосередньо відбувається синхронізація під час гри в оркестрі, та вміння адаптуватися до різних груп інструментів під час спільного соло.

***Ключові слова:** оркестр; оркестровий клас; група інструментів; заклад вищої освіти; структурний аналіз; оркестрове виконавство.*

Постановка проблеми. Становлення та розвиток системи професійної освіти є складним і багаторівневим процесом, який багато в чому визначається історико-культурним контекстом. Сучасна професійна музична освіта потребує розробки освітніх стандартів, освітніх програм різних рівнів. Ефективна реалізація стандартів і освітніх програм можлива за умови винайдення та впровадження сучасних педагогічних технологій, зокрема навчання виконавської та оркестрової майстерності. Оркестрове виконавство в Навчально-науковому інституті культури і мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» цілеспрямовано розвивається в системі професійної підготовки оркестрових диригентів і артистів оркестру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми професійної підготовки музиканта-оркестранта вивчалася в контексті дослідження різних аспектів оркестрового мистецтва такими вченими, як В. Білоус (2009), І. Єрмак (2020), Г. Куколь (1991), М. Черкашина (1991), О. Шадріна-Личак (2011), О. Шумська (2018), Ю. Шутко (2021). І. Цебрій (2019) та ін. Переважна більшість наукових праць містять загальний огляд історії розвитку інструментів симфонічного оркестру від винайдення до сьогодення, що відкриває читачеві цілісну картину їхньої еволюції, але не дозволяє детально розглянути окремо взятий інструмент.

Мета статті полягає у виявленні особливостей ансамблевої гри в групі однорідних інструментів у складі симфонічного оркестру.

Методи дослідження. Для досягнення мети та розв'язання завдань статті застосовано низку специфічних методів, що сприяли дослідженню особливостей ансамблевої гри в групі однорідних інструментів у складі сучасного симфонічного оркестру в контексті еволюції стилю виконавства: *метод аналогії* для проведення паралелей між групами однорідних інструментів у складі оркестрів різних епох; *структурний аналіз* – для дослідження специфічної структури симфонічного оркестру та місця в ньому групи однорідних інструментів; *термінологічної селекції* – з метою відбору, уточнення й осучаснення окремих музичних термінів.

Виклад основного матеріалу. В закладах вищої музичної освіти у пострадянських країнах ми зустрічаємо розділення на кафедри за принципом поділу на вокалістів, інструменталістів і диригентів і далі – за більш вузьким напрямом виконавської діяльності. Інструменталістів виховують як сольних виконавців і всі звітні й академічні концерти проводяться під акомпанемент фортепіано. Пов'язані з оркестровою грою активності обмежуються відвідуванням симфонічного або духового оркестрів (часто за бажанням або на базі внутрішніх конкурсних прослуховувань) два рази на тиждень, а також участю у 2-4 концертах на рік у складі оркестру. В результаті дістати практики оркестрового виконання можуть не всі студенти-оркестранти, а лише ті, які мають доступ до занять в оркестрі й набувають культури гри в оркестрі у процесі власного досвіду (Шутко, 2021, с. 10).

У країнах Західної Європи, до прикладу, спостерігаємо розділення за видами виконавського спрямування. Нижче ми надаємо перелік сайтів європейських закладів вищої освіти, де є поділ виконавців на оркестрових інструменталістів, камерних виконавців і солістів (в окремих вишах прийнято більш детальний розподіл, наприклад, на виконавців церковної музики або барокової музики). Відповідно до цих досить конкретних спеціалізацій існує перелік занять і вузькоспеціалізованих активностей:

- Ганноверська вища школа музики – <https://www.hmtm-hannover.de/de/bewerbung/studienangebote/>;
- Вища школа музики в Берліні – <https://www.hfm-berlin.de/studium/studienfaecher/quer-floete/>;
- Дрезденська Вища школа музики імені Карла Марії фон Вебера – <https://www.hfmd.de/studium/blasinstrumente/floete/>;
- Державна вища школа музики в Гамбурзі – <https://www.hfmt-hamburg.de/musik/blaeser/floete/>;
- Музична академія імені Гражини і Кейстута Бацевич у Лодзі – www.amuz.lodz.pl;
- Музична академія імені Ігнація Яна Падеревського в Познані – <https://amuz.edu.pl>;
- Музична академія імені Кароля Ліпінського у Вроцлаві – <https://amuz.wroc.pl/flet-4103>;
- Національна вища консерваторія музики і танцю в Ліоні – <http://www.cnsmd-lyon.fr>;
- Королівська консерваторія в Мадриді – <https://rcsmm.eu> та багато інших.

Автори дослідження особисто були присутніми на майстер-класах музикантів найкращих симфонічних оркестрів світу (Денис Буряков – Лос-Анджелеська філармонія, Еммануель Паю – Берлінська філармонія, Софія Віланд – симфонічний оркестр Маріїнського театру, Жульєн Беаудіме – соліст оркестру військово-повітряних сил в США та ін.), які проводилися в рамках флейтового фестивалю «Flautissimo» в Римі 29-30 жовтня 2021 року.

Під час майстер-класу Емануель Паю підтвердив, що на конкурсних прослуховуваннях в оркестри перевіряють такі вміння:

- грати в оркестрі злагоджено, чисто інтонувати;

- зіграти всі ноти вчасно, ритмічно з правильними штрихами;
- «прочитати» текст з аркуша одразу, виконавши всі зазначені нюанси й агогічні відхилення;
- бути гнучким в інтерпретуванні твору та вміти миттєво виразити у грі побажання диригента;
- не наполягати на своїй думці щодо інтерпретації виконуваного музичного твору.

Вищезазначеним ключовим моментам, на жаль, виконавці не часто приділяють належну увагу на етапах навчання в закладах передвищої та вищої освіти, хоча це базові вміння й вимоги, відомі музикантам-оркестрантам.

Гра в симфонічному оркестрі розпочинається з настроювання оркестру. Протягом багатьох століть питання строю оркестру та частота еталонної ноти «ля» зазнавали незначних змін і модифікувалися. Багато хто (навіть викладачі) рекомендують студентам займатися з тюнером, але це програшний варіант. Звук – складне фізичне явище, він має різні характеристики. Наше вухо вкрай чутливе до тембру звуку та до його обертонів.

Завдяки наявності різного спектру обертонів, людина сприймає один і той самий звук по-різному. Часто трапляються ситуації, коли інструменталісти окремо з тюнером грають в одній частоті, а під час спільної гри здається, ніби один тон має різну частоту звучання (Цебрій, 2019, с. 205). Із цього випливає важливий висновок – для злагодженої гри в групі струнно-смичкових або духових інструментів симфонічного оркестру потрібно глибоко вивчати тембр звуку свого інструменту та його можливості; бути уважним до тембрового забарвлення інших інструментів, із якими відбувається синхронізація під час гри в оркестрі, та вміти адаптуватися до різних груп інструментів під час спільного соло. Отже, тембр звуку має неабиякий вплив на ансамбль, стрій і характер звучання струнно-смичкових або духових інструментів в оркестрі.

Багато наукових праць присвячено володінню інструментом і його тембровою палітрою, формуванню звуку, використанню напрацювань вокальної «постановки» видобування звуку. Сьогодні в перекладі доступні: «Fontegara...» С. Ганассі (1535),

«Основи...» Ж.–М. Оттетера (1707), «Досвід...» Й. Й. Кванца (1752) і «Повчання...» Й. Г. Тромліца (1971) (Шутко, 2021, с. 11).

При звукоутворенні вкрай важливо сформувавши звук, насичений обертонами аби отримати широкий спектр частоти звучання. В такому разі звук матиме більше шансів прозвучати в ансамблі з оркестром і співпадати в коливаннях звукової хвилі. За умов формування «вузького» за тембром звуку виконавець має шанс взагалі не потрапити в консонанс із жодним інструментом, але водночас знаходитись у межах «зеленої» зони тюнера. Техніка володіння тембром інструменту допомагає керувати звуком і створювати найбільш влучні поєднання в ансамблевій грі, при «soli» й навіть у сольному виконанні.

Кожен інструмент є пристроєм із рухливою інтонацією. Так, якщо при видобуванні звуку на духовому інструменті збільшити кут подачі повітря (подавати повітря більше до низу), то отримаємо легке пониження звуку. Схожого ефекту можна досягти «завернувши» духовий інструмент на себе, зменшуючи отвір, у який подається повітря, тоді отримуємо більш помітне пониження звуку. І навпаки, якщо губи злегка витягнути вперед, можна мінімально підвищити сам тон, а «відвернувши» інструмент від себе – підвищити звук максимально на 0,25 тону.

Посібники та праці з проблеми майстерності виконавців на духових інструментах наголошують на тенденції зміни звуковисотності тону під час поступової зміни динаміки та / або темпу, спостерігається також тенденція до пониження останнього звуку фрази у зв'язку з припиненням подачі дихання (М. Черкашина, Г. Куколь, 2011, с. 99). Для якісної, злагодженої гри в групі інструментів в оркестрі виконавець має завжди пам'ятати вищезазначені нюанси та дуже уважно слухати тих, хто поряд, а також чути й відчувати себе в оркестрі.

Під час спілкування з музикантами національних симфонічних оркестрів України (Ігор Єрмак, Сергій Неугодніков, Анатолій Воробей, Володимир Турбовський, Інна Горобець та ін.) виявилось, що переважна більшість артистів-флейтистів, граючи в оркестрі, використовують «додаткову аплікатуру». Наприклад, нота фа³ завжди виконується за допомогою 3 пальця правої руки (замість 4 пальця) для досягнення правильної

звуківисотності тону; ноту мі³ виконують без 5 пальця правої руки на відміну від стандартної аплікатури. Для ноти до-дієз³ (у разі суттєвого завищення тону) додають 2, 3 та 4 пальці правої руки (іноді навіть 3 і 4 пальці лівої руки разом із правою). До звичайної аплікатури ноти соль-дієз³ додають 3, 4 пальці правої руки. Для ноти мі-бемоль² традиційна аплікатура використовує всі пальці, крім 2 пальця лівої руки, проте для злагодженої гри в групі дерев'яних духових інструментів слід натискати і цей клапан.

Стрій у групі оркестрових інструментів залежить від майстерності застосування прийому «вібрато». До речі, цей нюанс гри часто недооцінюють. Потрібно звертати увагу на свою партію та співвідносити її з інструментами, які звучать паралельно. Струнники зазвичай «фарбують» свій звук легким «вібрато» в середині тону і якщо виконавець буде грати «рівним» звуком (без вібрато), то слухач відчуватиме різницю в тоні звуку (Єрмак, 2020, с. 181).

Варто бути дуже уважним до прийому «вібрато», адже надмірне його вживання теж може призвести до відчуття «строкатої» гри. У виконавській практиці симфонічного оркестру часто зустрічаються «хорали» духових (або лише дерев'яних) інструментів. Такі місця (у переважній більшості) слід грати без «вібрато» і дуже уважно дослухатися до кожного тону всього акорду. Іноді виконавці, які безпосередньо впливають на висоту звучання певної ноти, керуються закономірності інтонування ступенів ладу, відомих ще за доби Середньовіччя й актуальних донині. Однак головне в оркестрі – слухати звучання кожного інструмента й чути себе в акорді (Шумська, 2018, с. 75).

Динаміка та агогіка. Динамічні нюанси симфонічного оркестру дещо відрізняються від нюансування сольного виконавця (окрім того, що динамічний план оркестру пов'язаний з концертною та репетиційною залами, вподобаннями диригента, епохою виконуваного твору тощо). Якщо більш детально дослідити термінологію динамічних нюансів, можна дійти висновку, що за значенням вони ближчі до характеру гри, ніж до гучності. Так, *forte* дослівно перекладається з італійської як «сильно». Звідси сприйняття динамічних позначень виходить за межі гучності звучання. Так, у партитурі Клода Дебюссі «Післяполуденний

відпочинок Фавна» флейта виконує велике соло на «р, dolce». Відомо багато зразків виконання симфонічної поеми найкращими музикантами світу і жоден флейтист не грає його «тихо» порівняно зі звучанням симфонічного оркестру. Кожен музикант має знати свій динамічний діапазон, максимальну й мінімальну динамічну виразність симфонічного оркестру та розуміти, що «піано» для соло і групи інструментів мають суттєву різницю за динамічним і тембровим забарвленням.

Слід пам'ятати про динамічну нерівномірність інструментів в різних регістрах – у верхньому все чутно в будь-якому динамічному нюансі на відміну від нижнього та початку середнього регістрів. У групі оркестрових інструментів не можна зловживати forte у верхньому регістрі (Білоус, 2009, с. 111).

До прикладу, відрізок нотного тексту написано в нижньому регістрі, на staccato і, незважаючи на piano, соло має добре прослуховуватися в оркестровому акомпанементі. В такій ситуації виконавець повинен володіти надзвичайно віртуозною технікою дихання, грою «на опорі». (побіжно зауважимо, що на сьогодні проблема дихання для інструменталістів-духовиків є відкритою). О. Шадріна-Личак (2011) наголошує на важливості розподілу дихання та фразування у грі кожного виконавця в групі духових інструментів. У місцях партитури, які викликають сумніви щодо розподілу дихання, вся група має виділити для себе спільний момент взяття дихання і грати «як один» виконавець. За винятком фрагментів, де композитор зазначив протилежне або один з інструментів виконує соло (с. 150).

За всіх умов виконання музиканту-оркестранту треба бути уважним до зміни динаміки та характеру гри, які не повинні впливати на темп. Розмаїття характерів у музиці досягається за допомогою звуковедення та фразування в межах метро-ритмічної сітки всього твору.

Оркестровий акомпанемент. На окреме слово заслуговують твори для солістів з оркестром, до яких ми відносимо й будь-які театральні вистави чи номери – хор, балет тощо. У такій ситуації всі артисти оркестру мають працювати надзвичайно зосереджено. У концертному варіанті соліст може виконати твір емоційніше й виразніше, ніж на репетиціях, що значно відрізняється від попередньої інтерпретації й навіть бачення диригента. Для

подолання таких складнощів оркестрантові необхідна навичка гри «за рукою» диригента та внутрішнє відчуття метро-ритмічної структури твору.

О. Шумська (2018) зауважує, що виконавці на струнних інструментах надають перевагу фразуванню та музичній виразності, іноді нехтуючи чіткою метроритмічністю. Більшість вокалістів схильні до розширення фермат і «високих» фрагментів своєї партії. Окрім того, солістові треба взяти дихання, що потребує певного часу (с. 63).

Звучання оркестру з хором набуває більшої наспівності та широти, між фразами з'являються цезури для дихання (якщо не використовують прийом безперервного «ланцюгового» дихання).

Балетні твори вимагають пильної уваги до темпів, зручних для артистів. При виконанні будь-якого «па» танцівник може різко змінити темп, тому оркестранти мають бути особливо уважними до диригентських жестів.

Оркестрові труднощі. На сьогодні пропонуються спеціальні видання «оркестрових складнощів», де виписано проблематичні моменти інструментальних партій симфонічного оркестру (Carl Bartuzat «Orchrsterprobenspiel flüte;» «Orchester-probenspiel», «Edition Peters» тощо). Існує безліч записів майстер-класів на платформі YouTube, спеціальні сайти, де зібрані майстер-класи найвидатніших виконавців-оркестрантів. Митці діляться ефективними прийомами подолання «складнощів» у певних творах, говорять про особливості виконання окремих фрагментів і навіть кожної ноти (Шумська, 2018, с. 64).

У закладах вищої освіти, де здійснюється підготовка до оркестрового виконавства, уведено спеціальний залік, на якому студенти мають представити декілька заздалегідь підготовлених виписок («складнощів») оркестрових соло. Під час конкурсного прослуховування претендентів на роботу в оркестр письмовий аналіз труднощів є обов'язковою умовою. Виконання такого завдання на перший погляд видається досить простим, але насправду є показником виконавської грамотності музиканта. Окрім сталих, широко відомих виписок, пропонуються методи та прийоми розв'язання проблем звуковедення, фразування, технічних нюансів виконання, аплікатурні рішення для певних комбінацій нот тощо.

Висновки. Отже, гра у групі оркестрових інструментів українських і західноєвропейських симфонічних оркестрів на сьогодні вимагає від музиканта володіння системою професійних знань, умінь і навичок. У Європі існує низка спеціалізованих навчальних закладів, де майбутні артисти діляться на оркестрових інструменталістів, камерних виконавців і солістів. Згідно з кожною конкретною спеціалізацією розроблено змістовий складник професійної музичної підготовки. Майбутнім оркестрантам необхідно глибоко вивчати темброве забарвлення свого інструменту та його можливості; бути уважним до тембру виконавців, із якими відбувається синхронізація під час гри в оркестрі; вміти адаптуватися до різних груп інструментів під час спільного соло; грамотно аналізувати оркестрові труднощі та складнощі своїх сольних партій тощо.

Зауважимо, що під час прослуховування на вакантні посади в європейські оркестри у претендентів перевіряють такі вміння: грати в оркестрі злагоджено, ритмічно, чисто інтонуючи та артикулюючи; точно «читати» нотний текст з аркуша, дотримуючись усіх нюансів і агогічних відхилень; бути гнучким в інтерпретуванні твору та вміти миттєво реагувати на побажання диригента; не наполягати на власній думці щодо інтерпретації виконуваного музичного твору та ін. Цим ключовим моментам необхідно приділяти пильну увагу в процесі професійної підготовки виконавців у закладах вищої освіти України.

Перспектива подальших досліджень. Порушена нами наукова проблема складна й недостатньо вивчена, її пріоритетними напрямками вважаємо теоретичний і порівняльний аналіз професійної освіти музикантів-оркестрантів у попередні епохи й на сучасному етапі як в Україні, так і за кордоном.

Список використаної літератури

- Білоус, В. П. (2009). *Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: Навч.-метод. посіб.* Київ: ДАККиМ.
- Єрмак, І. Ю. (2020). *Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар.* Київ.
- Музичний калейдоскоп: збірка творів для оркестру.* (2012). Вип. 1. Кіровоград: РВВ КДПУ імені Володимира Винниченка.
- Цебрій, І. В. (2019). Класичне мистецтво в інформаційну добу. *Філософські обрії*, 42, 203-209.
- Черкашина, М., & Куколь, Г. (Ред.). (1991). *Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів): Зб. наук. пр.* Київ: Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського.

- Шадріна-Личак, О. В. (2011). *Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання*. (Дис. канд. мистецтвознавства). НМАУ ім. П.І. Чайковського, Київ.
- Шумська, О., Олешко, В., & Олешко Т. (Ред.). (2018). *Теорія і методика ансамблевого виконавства: Навч.-метод. посіб.* Харків: ХГПА.
- Шутко, Ю. (2021, Серпень 12). *Вирішальну роль зіграла особа педагога*. *Київський вісник*, с. 10-11.

Eduard Golovashych, Vitaliy Skakun, Yuriy Kyrychenko

**«ORCHESTRA CLASS» IN THE EDUCATIONAL COMPONENTS SYSTEM
OF THE PROFESSIONAL TRAINING OF SECOND-LEVEL HIGHER EDUCATION
APPLICANTS MAJORING IN «MUSIC ART»**

The article deals with the peculiarities of ensemble playing in groups of orchestral instruments as part of an orchestra. The authors of the article show that there are a number of specialized educational institutions in Europe, where performers are divided into orchestral instrumentalists, chamber performers, and soloists. According to these rather specific specializations, there is a considerable list of highly specialized occupations, because not every orchestra player will be able to become a teacher or a performing soloist. Future artists of the orchestra in separate groups of instruments should realize that for the orchestra it is necessary to deeply study the timbre of the sound of their instrument and its capabilities, to be attentive to the timbre coloring of the performers with whom synchronization occurs directly during playing in the orchestra, and the ability to adapt to different groups of instruments during a joint solo. It should be noted that during auditions for European orchestras, the following skills are tested: playing smoothly in an orchestra, intoning; playing all the notes in time, with the correct duration and strokes; "reading" the notes immediately, performing the indicated nuances and agogics; be flexible in interpretation and be able to instantly depict the conductor's wishes in the game; not to have an opinion about the interpretation. These key points, unfortunately, are not often given enough attention by performers at the stages of training in institutions of secondary and higher education. The necessary skills for a symphony orchestra artist are: 1) the skill of pure intonation vertically and horizontally; 2) the ability to feel the dynamic balance of all participants in the ensemble playing of a flute group in a symphony orchestra; 3) the need for timbral fusion of the flute group and full sounding in different registers; 4) unity of understanding in performing strokes in groups of flutes; 5) expressiveness and brightness of phrasing of the ensemble playing of the flute group as part of the symphony orchestra; 6) metrorhythmic sense in ensemble playing; 7) collective understanding of style by a group of flautists in a symphony orchestra. All these skills in their unity will allow the group of flutes to sound like a single harmonious whole.

Keywords: *orchestra; orchestra class; group of instruments; institution of higher education; structural analysis; orchestral performance.*

References

- Bilous, V. P. (2009). *Psykhologichni aspekty formuvannia vykonavskoi khudozhnoi maisternosti: Navch.-metod. posib. [Psychological aspects of the formation of performing artistic skills: Educational and methodological manual]*. Kyiv: DAKKiM [in Ukrainian].
- Cherkashyna, M., & Kukol, H. (Eds.). (1991). *Muzychna kultura Italii ta Frantsii: vid barokko do romantyzmu (problemy styliu ta mizhkulturnykh kontaktiv): Zb. nauk. pr. [Musical culture of Italy and France: from baroque to romanticism (problems of style and intercultural contacts): Collection of scientific works.]* Kyiv: Kyiv. derzh. konservatoriia im. P. I. Chaikovskoho [in Ukrainian].
- Muzychnyi kaleidoskop: zbirka tvoriv dlia orkestru [Musical kaleidoscope: Collection of works for orchestra]*. (2012). Vyp. 1. Kirovohrad: RVV KDPU imeni Volodymyra Vynnychenka [in Ukrainian].

- Shadrina-Lychak, O. V. (2011). *Beztaktova preliudiia yak reprezentant frantsuzkoho klavesynnoho styliu XVII – pochatku XVIII stolittia: aspekty vykonavskoho prochyttannia* [Timeless prelude as a representative of the French harpsichord style of the 17th – early 18th centuries: aspects of performance reading]. (PhD diss.). NMAU im. P. I. Chaikovskoho, Kyiv [in Ukrainian].
- Shumska, O., Oleshko, V., & Oleshko, T. (Eds.). (2018). *Teoriia i metodyka ansamblevoho vykonavstva: Navch.-metod. posib.* [Theory and technique of ensemble performance: Educational and methodological manual]. Kharkiv: KhHPA [in Ukrainian].
- Shutko, Yu. (2021, August 12). Vyrishalnu rol zihrala osoba pedahoha [The personality of the teacher played a decisive role]. *Kyivskyi visnyk*, p. 10-11 [in Ukrainian].
- Tsebrii, I. V. (2019). Klasychnе mystetstvo v informatsiinu dobu [Classical art in the information age]. *Filosofski obrii*, 42, 203-209 [in Ukrainian].
- Yermak, I. Yu. (2020). *Fleitove vykonavske mystetstvo Zakhidnoi Yevropy XVIII stolittia: rozvytok instrumenta, tekhnika, repertuar* [Flute performing art of Western Europe of the 18th century: development of the instrument, technique, repertoire]. Kyiv [in Ukrainian].

Одержано 23.08.2022 р.

УДК 378.37.01:78

DOI: 10.33989/2226-4051.2022.26.273179

Ює Ін, м. Київ

ORCID: 0000-0003-0808-4483

МЕТОДИЧНІ ПЕРЕДУМОВИ ПІДГОТОВКИ УЧИТЕЛІВ МУЗИКИ ДО НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ МИСТЕЦТВА

Проаналізовано вимоги загальної середньої освіти до навчання учнів мистецтва як детермінанти фахової методичної підготовки майбутнього вчителя музики. Виявлено потенціал досягнень української педагогіки для можливого впровадження в китайську систему музично-педагогічної освіти, яка інтегрується у світовий культурний процес. Сформульовано стрижневу детермінанту успішної професійної діяльності педагога-музиканта в напрямі інтегративного навчання мистецтва учнів – поліхудожня підготовленість, що центрована на музиці з елементарним опануванням інших видів мистецтв. Виокремлено якості вчителя музики, які сприяють успіху в професії: загальнокультурні; музично-професійні (музикантські фахові та музично-педагогічні); особистісні. Уточнено змістову структуру підготовленості педагога-музиканта до навчання учнів мистецтва: художньо-рефлексивний, художньо-емпатійний, мотиваційно-ціннісний, художньо-діяльнісний, художньо-комунікативний компоненти.

Ключові слова: майбутній учитель музики; навчання школярів мистецтва; поліхудожність; змістова структура фахової підготовленості.