

розвитку індивідуально-психологічних, комунікативно-креативних, організа-торсько-ділових та соціально-групових якостей.

8. Забезпечити послідовний, неперервний та комплексний підхід до формування лідерських якостей майбутніх економістів у навчально-виховному процесі університету.

Таким чином, аналіз навчально-методичних програм ВУЗів дозволяє зробити висновок про те, що університетська підготовка майбутніх економістів в Україні повною мірою не відповідає сучасним вимогам суспільства та інтеграції країни в європейський простір. Подальше дослідження цієї проблеми передбачає надання рекомендацій щодо формування лідерських якостей майбутніх економістів у процесі університетської підготовки в Україні.

#### **ЛІТЕРАТУРА:**

1. Навчальний план МДГУ ім. П.Могили, Галузь знань: 0305 – економіка та підприємництво; Напрямок підготовки: 6.030508. – Фінанси і кредит. – МОН України. – 2007.
2. Нормативні Програми дисциплін фундаментального циклу підготовки бакалаврів з економіки та підприємництва. – МОН України. – 2006.
3. Козаков В.А., Дзвінчук Д.І. Психолого-педагогічна підготовка фахівців у непедагогічних університетах: методологія та практика. – К.: “НІЧЛАВА”, 2003. – 138с.
4. Козаков В.А. Психологія діяльності та навчальний менеджмент. – К.: КНЕУ, 2003. – 828с.
5. Менегетти Антонио. Психологія лідера. – М.: ННБФ “Онтопсихологія”, 2001. – 202с.
6. Мескон М.Х., Альберт М., Хедоури Ф. Основы менеджменту. – М.: Дело, 1998. – 702с.
7. Gregor M Leadership and motivation // London: 2004.

**УДК 378**

**Н.М. Бистрянцева**

### ***МЕТОДИКА РОБОТИ СТУДЕНТА-ХОРЕОГРАФА З МУЗИЧНИМ МАТЕРІАЛОМ ПІД ЧАС ПОСТАНОВОК КОНЦЕРТНИХ НОМЕРІВ***

*У цій статті розглянуто методи роботи хореографа з музичним матеріалом у процесі створення концертного номера. Приділяється увага основному методу – методу “активного слухання”.*

*The article studies the methods of work of choreography students with accompaniment during staging choreography performances. It concentrates on the basic method of “active listening”.*

*Постановка проблеми.* Створення нового хореографічного твору – важкий, багатоступеневий процес, в якому беруть участь представники різних творчих професій, а саме: хореограф-постановник, хореограф-репетитор, композитор, концертмейстер, драматург, костюмер та виконавці. Серед учасників творчого процесу головними є хореограф-постановник та композитор. У результаті їх плідної взаємодії на основі певної ідеї хореографа-постановника народжуються сюжет та музична основа майбутнього твору.

На жаль, у наш час молоді постановники, що отримують професійну хореографічну освіту, не мають можливості працювати з композитором, а іноді, навіть, з концертмейстером. Сьогоднішнє покоління хореографів працює вже з готовим музичним матеріалом, який завдяки їх талантові, а іноді і навпаки, може інтерпретуватися по-різному. Нові сучасні технічні засоби, особливо використання комп’ютерних технологій, дають необмежені можливості балетмейстерам для музичного оформлення будь-якого хореографічного твору. Якість цієї музики буде залежати від ґрунтовної музичної підготовки студента-хореографа і,

взагалі, від його загальної музичної освіти. Цим і обумовлена важливість музичної освіти майбутніх хореографів, балетмейстерів.

Отже, виходячи з цього, набуває актуальності проблема спроможності студентів-хореографів використовувати методiku роботи з музичним матеріалом під час постановки хореографічного твору.

*Аналіз досліджень та публікацій.* Роль музичної освіченості танцівника та хореографа-постановника визначена у фундаментальних працях з історії та теорії хореографічного мистецтва Ж.Новерра, В.Ванслова, К.Василенка, Л.Ярмолевич, В.Верховинця, Г.Богданова.

Значний інтерес представляє і мемуарна література діячів балетного театру: М.Фокіна, Р.Захарова, Ю.Григоровича.

Але, незважаючи на існуючий багаторічний досвід педагогів у системі хореографічної освіти, на даному етапі не приділяється певної уваги музичному вихованню студента-хореографа. Роль музики в мистецтві танцю недостатньо висвітлюється хореографами і не завжди опановується студентами. Музику нерідко вважають другорядним елементом, тільки як ритмічну основу. Музичні дисципліни, які входять до програм хореографічної освіти у ВНЗ: історія музики, елементарна теорія музики, гра на інструменті для студентів спеціальності хореографія мають формальний характер. Недоліки в музичному вихованні хореографів виявляються в процесі творчої роботи при створенні хореографічних номерів.

З вище сказаного робимо висновок, що основною метою музично-хореографічної освіти в ВНЗ – розвиток музичності, який направлений на оволодіння хореографічною майстерністю. Тому необхідно удосконалювати методи і форми музичної освіти як майбутніх фахівців, так і викладачів.

*Метою статті* є дослідження одного з головних методів роботи з музичним матеріалом – методу “активного слухання”, що використовується студентами-хореографами у ВНЗ у процесі створення хореографічного твору.

Виходячи з мети, ми визначили такі *завдання*: визначити на підставі науково-теоретичних матеріалів педагогічного, мистецтвознавчого та музично-педагогічного спрямування роль музичної освіченості педагога-хореографа; дослідити метод “активного слухання” під час сприйняття музичного твору; проаналізувати результати спостережень за організацією навчально-виховної роботи з проблем музичного виховання студентів хореографічних спеціальностей.

*Виклад основного матеріалу.* Значний вплив музики на створення хореографічного номера відзначали видатні балетмейстери, композитори минулого та сучасності. Якість хореографічного твору багато в чому залежить від того, наскільки музика образна, змістовна і виразна. “Між музикою і танцем... існує найтісніший зв'язок. А тому балетмейстер безумовно, матиме суттєву користь, якщо буде знайомий з цим мистецтвом практично: це завжди дозволить йому ясніше висловити композитору свій задум... Хороша музика має говорити... відкликаючись на неї, танець стає неначе відлунням, що постійно повторює за музикою все те, що вона промовляє” писав Ж.Ж. Новерр – відомий балетмейстер, новатор XVIII століття, який розкрив використання музики в процесі хореографічної діяльності, як першооснови хореографії [4: 91]. Незважаючи на час, значення музики в танці не зменшилося.

Видатний балетмейстер Р.Захаров звертав увагу на те, що лише в органічній єдності музики й танцю, у цьому синтезі композиторського і балетмейстерського мистецтва криється успіх майбутньої балетної вистави [2: 181].

Створюючи концертний номер, постановник повинен усвідомлювати, що без знання музики, без розуміння її образного та емоційного змісту, без урахування тісного взаємозв'язку музики і танцю не можна досягти справжньої виразності хореографічного виконання, яка підпорядковується відповідному темпу, ритму, метру хореографічного твору. Музика насичує танець емоційним змістом, який повинен співпадати із хореографічним

змістом. Танець, який виражає в русі музику, повинен відповідати їй за своїм образним характером, динамічною структурою, музичною формою тощо [1: 37].

Поєднання хореографії і музики, їх відповідність, вираження одного в іншому – один із загальноприйнятих критеріїв художності танцювального мистецтва.

У процесі створення сценічного хореографічного номера у студента-хореографа існує декілька способів використання музичного матеріалу: готовий музичний твір, твір, зроблений методом компіляції, твір, написаний композитором за задумом хореографа.

Співпраця балетмейстера і композитора – це окремий аспект професійної балетної хореографії. Взаємодіючи з композитором, хореограф-постановник повинен знати методику спільної роботи. У літературі існує багато прикладів творчого процесу роботи професійних балетмейстерів та композиторів: П.Чайковський і М.Петіпа, Р.Глієр і Р.Захаров, М.Фокін і І.Стравінський, які створили багато хореографічних шедеврів, популярних і в наш час. Кожен балетмейстер має свою методику роботи з композитором, яка залежить від професійної підготовки, особистісних якостей постановника.

Проте більшість, особливо студентів, не мають можливості співпрацювати з композитором, тому для створення концертного номера вони використовують або готовий музичний твір, або твір, зроблений методом компіляції.

Якщо в основу танцю покладено вже існуючий музичний твір, хореограф, починаючи створення концертного номера, повинен інтерпретувати музику, поєднуючи цю інтерпретацію із своїм задумом так, щоб надалі музика і хореографія вплинули на глядача, повинен проникнути в зміст музики і визначити чи співпадає він з його власним задумом. Не бажано переробляти музичний твір, переставляти, скорочувати частини, порушуючи тим самим форму і зміст музики, і пристосовувати його до змісту хореографічного номера, краще пошукати іншу музику.

Сучасні комп'ютерні технології дозволяють хореографу переробляти музичний твір, створювати методом компіляції – обробки і поєднання декількох музичних тем чи уривків. Якщо хореограф має намір підібрати музику методом компіляції, він повинен керуватися такими критеріями:

- музичний твір повинен бути цілісним і мати певну музичну форму;
- всі частини повинні бути об'єднані єдиним змістом;
- музичні уривки краще поєднувати з творів одного композитора.

Знання методів роботи з музичним матеріалом допоможуть студентам, майбутнім постановникам, професійно, якісно розкрити музичний зміст, етапи драматургії, зробити музичний аналіз, розкрити партитуру і поєднати все це з задумом у хореографічній постановці.

У процесі роботи балетмейстера над музичним матеріалом можна виділити такі основні методи:

- слухання музики як метод активного сприйняття музичного матеріалу;
- аналіз музичного матеріалу;
- робота з партитурою.

У нашій статті розглянемо один із основних методів роботи з музичним матеріалом “слухання музики” – це найважливіший етап у роботі хореографа-постановника, оскільки без нього не може здійснюватися ніяка хореографічна діяльність. Процес слухання музики – це складна розумова діяльність, яка включає в себе пошук, відкриття нового і т.п.

У процесі слухання відбувається сприйняття музики – складний художньо-пізнавальний акт, який включає первісне – чуттєве сприйняття, та естетичне освоєння музики – пізнання оточуючої дійсності, відтвореної у музичних образах на основі засобів музичної виразності.

У процесі слухання формуються навички музичного мислення, вміння емоційно та свідомо сприймати музичну лінію, яка весь час перебуває у розвитку, а також накопичується музично-слуховий досвід.

Рівень сприйняття у кожного слухача різний і залежить від індивідуально-неповторного досвіду, від його особистого уявлення, асоціацій, почуттів, мотивів, цінностей, від музичної підготовки. Самий низький рівень – це рівень непідготовленого слухача, коли музика сприймається на вільно асоціативній основі. Адекватність сприйняття відсутня і твір сприймається як чергування більш або менш гарних звукосполучень. На першому етапі дослідження зі студентами-хореографами першого курсу ХДУ було дано завдання прослухати і проаналізувати музичний твір. Серед опитуваних 90% вказали наступне: музика сподобалась або не сподобалась, музика була весела чи сумна. Настрій твору, його емоційний зміст вони могли визначити лише приблизно.

Розвиток сприйняття у студентів відбувався поступово у процесі накопичення музично-слухового досвіду. Ми для більш якісного сприйняття музичного твору студентам-хореографам запропонували залучити під час сприймання фантазію, силу уяви, асоціативну сферу мислення.

Після рекомендацій викладача студенти перейшли на наступний рівень сприйняття музичного твору – словесну характеристику, яка є одним із найважливіших інструментів у пізнанні музики. Цей метод дозволяє перейти від пасивного сприйняття до активного слухання, яке формує у людини ставлення до музики як до емоційно-змістовної мови, а не як до “гарних чи негарних звуків”. Розуміння слухачем виражальних можливостей музики, закономірностей музичної мови підносить музичне сприйняття до рівня художнього спілкування з музикою.

До осмислення та словесної характеристики музичного студентам було рекомендовано розрізняти такі підходи: звукоматеріальний, предметний, психологічний, сюжетний, культурологічний, симілятивно-образний.

Звукоматеріальна інтерпретація музичної форми ґрунтується на тому, що музика сприймається людиною як звукова стихія в усьому різноманітті її матеріальних властивостей.

Під час музичного матеріалу важливо враховувати, що реакція людини на звуковий подразник ґрунтується не тільки на слуховому сприйнятті, а й на всі канали здобуття інформації про навколишній матеріальний світ. Тому, підбираючи словесні характеристики до музичного твору, потрібно орієнтуватися на синкретичну природу його сприйняття.

По-перше, звучання можна охарактеризувати з боку його суто слухового ефекту. Воно може бути гучне, приглушене, зникаюче в тиші тощо.

Також звуковий матеріал може одержати якість, зорові, наочні осмислення. Звуки можуть бути світлі, темні, прозорі, густі, блискучі та ін.

Музичні звуки викликають також враження тактильного походження. Можна говорити про них як пружних, м'яких, піддатливих тощо.

В основі предметної інтерпретації лежить досвід цільного “слухо-зоро-тактильно-моторного сприйняття. Для того, щоб систематизувати словесні засоби предметної інтерпретації музичного змісту можна виділити три напрямки.

Перший напрям – просторові характеристики предметного образу, які спираються на єдність усіх джерел чуттєвого сприйняття. Наприклад, високе й низьке, близьке й далеке, масивне й невагоме звучання.

Просторові уявлення залежать від тембру, гучності, артикуляції звуків тощо.

Другий етап – встановлення часових характеристик образу сприйняття. Адже музика – це рух, процес, що має часові властивості: швидкість (темп), послідовність, структура подій (ритм), закономірність протікання (метр).

Третій погляд поєднує просторові та часові характеристики, для знаходження більш емких енергійних означень музичного предмета-образу. Тут головні поняття – сила або слабкість, потужність або немічність.

Психологічна інтерпретація музичної форми є одним із найпоширеніших підходів до осмислення творів музики. Музика завжди несе в собі відображення індивідуальності творця,

рис його психічного стану, переживань. Тому ми маємо достатні підстави сприймати музику як вираження почуттів та уявлень.

Сюжетна інтерпретація має на увазі те, що засобом розкриття змісту музичного твору може стати сюжетна розповідь, чи музичний твір пов'язаний із літературним чи драматичним твором, наприклад, “Ромео та Джульєтта” П. Чайковського.

Культурологічна інтерпретація передбачає оцінку функції й значення музичного твору в житті суспільства. Головна увага зосереджується на розкритті жанрових рис твору, тобто виявлення того, ким, для кого, з якою метою був створений музичний твір.

Симілятивно-образна інтерпретація музичної форми дозволяє інтерпретувати музику порівняно з іншими видами мистецтв – живопис, література та інше [7: 9-10].

Цей метод сприйняття допоміг студентам у створенні власної техніки словесної інтерпретації музики.

У процесі активного сприйняття музичного твору у студентів з'явилися навички слухання музики.

Для цих навичок характерно, по-перше, – це вміння відокремлювати інтонаційні зв'язки музичного твору, та слідкувати за розвитком основних музичних інтонацій.

По-друге, осягнення змістовних функцій тих виразних засобів, які були використані композитором. Наприклад, фанфарні звуки, які символізують рок, і які є ключем до проникнення в загальну концепцію задуму в Четвертій симфонії П. Чайковського, чи дзвін набатного дзвону в Другій симфонії А. Хачатуряна, чи звуки, які імітують природні, і які легко зрозуміти. Ці навички допомагали студентам усвідомити логіку музичної думки, заглибитися в зміст музичного образу.

На ефективність музичного сприйняття впливає музичний досвід слухача, який складається зі знань про музику, знань самої музики, знань творчості різних композиторів. Чим більше слухати різноманітну музику, тим більше буде матеріалу для порівняння, для різноманітних асоціацій. Крім того, щоб краще зрозуміти музичний твір, необхідно не тільки слухати, а ще й читати про музику, композиторів. “Музичний твір, як і все породжене, має своє “коріння” – це композитор і життя. Який би не був талант композитора і який би високий не був рівень його композиторської майстерності – він не зможе створити справжнього музичного твору, якщо не буде натхненний почуттями й думками, викликаними реальним життям” – писав Д.Кабалевський [4: 31].

Зрозуміти музичний твір, виходить, зрозуміти його життєвий задум, зрозуміти, як композитор перетворив цей задум у своїй творчій свідомості.

Д. Кабалевський все це назвав “біографією мистецького твору”. Він вважає, що саме знання цих “біографій” і становлять основу мистецького виховання слухача.

Для підвищення рівня сприйняття музичного твору в процесі навчання студентам необхідно вирішувати наступні завдання:

- покращити знання з теорії та історії музики, якщо музична підготовка на низькому рівні;
- звернути увагу на словесну характеристику музичного твору;
- якомога більше слухати та аналізувати музику різних напрямків, стилів.

З'ясувавши і розкривши один з основних методів роботи хореографа з музичним матеріалом, – метод “активного слухання”, визначимо особливості добору музичного супроводу для концертного номера, якими повинен керуватися хореограф, підбираючи музику до хореографічного номера:

1. Високохудожність.
2. Закінчена музична форма.
3. Насичений зміст, доступний для втілення в хореографічному змісті.
4. Яскрава драматургія.
5. Характерні, емоційно-забарвлені, виразні музичні теми.

Якщо музика не несе необхідної танцювальної виразності, якщо вона не запалює своїм емоційним змістом, навряд чи можливе і добре її інтерпретування в танці.

Проведена робота дозволяє зробити наступні *висновки*.

Обов'язковою складовою частиною професійної хореографічної освіти є музичне виховання, яке базується на вивченні цілої низки певних предметів таких як: ритміка, загальна теорія музики, історія музики.

На цій основі студенти-хореографи мають змогу використовувати отримані теоретичні знання на практиці, а саме: застосовувати метод “активного слухання”. Рівень музичної освіченості майбутніх педагогів-хореографів залежить від якості засвоєних знань та застосування їх під час своєї професійної творчої діяльності.

У подальшому, розробляючи дану проблему, планується розробка методичних рекомендацій з роботи із музичним матеріалом для студентів-хореографів.

#### **ЛІТЕРАТУРА:**

1. Ванслов В. Стаття о балете. – Л.: Музыка, 1980. – 189с.
2. Захаров Р. Записки балетмейстера. – М.: Искусство, 1978. – 245с.
3. Кабалецький Д.Б. Як розповідати дітям про музику. – К.: 1982. – 320с.
4. Новерр Ж. Письма о танце / Пер. с фр. Под ред. А.А. Гвоздева. 2-е изд., исп. – С-Пб.: Планета музыки, 2007. – 384с.
5. Побережна Г.І., Щериця Т.В. Загальна теорія музики: Підручник. – К.: Вища шк., 2004. – 303с.
6. Шип С. Як передати словами зміст музики? (Методологічні зауваження до вічного питання педагогіки мистецтва) //Музична освіта. – №2. – 2001. – С. 8-12.
7. Ярмолевич Л. Принципы музыкального оформления урока классического танца. – Л.: Музыка, 1968. – 143с.

**УДК 378.147.147:53**

**І.Т. Богданов**

### ***НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ КОМПЛЕКС З ЕЛЕКТРОТЕХНІКИ (ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ СТВОРЕННЯ)***

*У статті розглянуто теоретичні та практичні аспекти створення навчально-методичного комплексу з електротехніки для студентів фізичних факультетів педагогічних вузів. Запропоновано ієрархічно-логічну модель комплексу в якій виділено інформаційний, експериментальний, практичний та діагностичний блоки, представлено їх змістове наповнення.*

*Theoretical and practical aspects of creating of study and methodical complex in electrotecnics for students of physical departments in pedagogical higher educational establishment have been considered in the article. The author suggests hierarchical and logical model of the complex in which you can find experimental, practical and diagnostical blocs and also their content.*

Поступовий перехід національної системи освіти України до європейських стандартів якості підготовки фахівців обумовлює докорінну перебудову навчально-виховного процесу у вищій школі згідно до Болонського процесу. Традиційна лекційно-семінарська система як за об'єктивними, так і за суб'єктивними чинниками не в змозі у повній мірі задовольнити сучасні вимоги щодо рівня підготовки фахівців, оскільки сьогодні освітній процес є більш відкритим, динамічним і характеризується лавиноподібним збільшенням навчального та наукового матеріалу, який треба засвоїти, швидким оновленням змісту навчальних дисциплін, широкою інформатизацією суспільства. Одним із провідних принципів модернізації освітньої галузі є перехід до кредитно-модульної системи організації навчального процесу.