

ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені К. Д. УШИНСЬКОГО»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

ЮЙ ХЕНЮАНЬ

УДК: 378:37.091.212:784:37.036.82(510)(043)

**ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
КИТАЙСЬКИХ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ
ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ**

01 – Освіта/Педагогіка

014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Юй Хенюань

Науковий керівник – Кьон Наталя Георгіївна,
кандидат педагогічних наук, професор

Подписано
цифровой
подписью: 于恒源
Дата: 2022.09.28
09:26:15 +03'00'

Одеса – 2022

Юй Хейюань. Формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). – Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса, 2022.

Зміст анотації

У дослідженні представлено теоретичне обґрунтування та запропоноване нове розв'язання проблеми формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору. Актуалізовано питання підвищення ефективності набуття майбутніми магістрами з КНР майстерності виконання репертуару різних культурно-історичних періодів і художніх стилів упродовж навчання в українських закладах вищої освіти.

У процесі аналізу наукових праць з означеної проблеми виявлено низку суперечностей, які виникають у процесі здобуття китайськими студентами вокальної освіти в українських педагогічних університетах. Головними з них визначено: розбіжність між теоретико-методичним обґрунтуванням проблем інтернаціоналізації міжнародного освітнього процесу та його недостатньою розробленістю в площині діалогу культур Сходу і Заходу; між науково обґрунтованою і апробованою українською педагогічною системою формування виконавської майстерності співаків та недостатнім вивченням її адаптивних можливостей з врахуванням специфіки художнього менталітету, мистецького й вокально-освітнього досвіду китайських студентів; між зацікавленістю китайських студентів у оволодінні вокально-виконавською майстерністю на засадах усталених європейських традицій, їх поєднання із здобутками національної музичної культури та неготовністю української педагогічної спільноти враховувати специфіку вокально-фахових завдань, які мають вирішуватися ними в умовах майбутньої національної та міжнародної вокально-виконавської діяльності.

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні, розробці та експериментальній перевірці методики формування у китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору.

У роботі розглянуто теоретичні основи формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору, проаналізовано дані науково-педагогічної літератури, в яких розглядаються питання майстерності та вокально-виконавської майстерності.

Під майстерністю розуміється інтегральна характеристика високої якості діяльності, досягнута особистістю в результаті поєднання її професійно-значущих психологічних властивостей, свідомого й всебічного засвоєння суспільного досвіду у формі знань, навичок і вмінь та їх перетворення на здатність оптимально й творчо виконувати професійні завдання і самостійно вдосконалювати свою професійну діяльність впродовж життєвого шляху.

Визначено сутність поняття «вокально-виконавська майстерність», потрактовану як цілісно-особистісна властивість співака, що характеризується єдністю досконалих фонаційно-технологічних і вокально-виразних навичок та здатністю до особистої інтерпретації й натхненно-артистичного втілення художньо-образного сенсу вокальних творів в умовах прилюдного виступу. Акцентовано, що формування вокально-виконавської майстерності передбачає набуття співаком високого рівня фахової ерудованості, потребує належного розвитку загальних, спеціальних музичних і специфічно-вокальних здібностей, сформованих сценічно-творчих і виконавсько-комунікативних властивостей, а також здатності до самостійного мислення й інтерпретаційно-зумовленого застосування накопичених знань, вмінь і навичок та їх постійної корекції й удосконалення.

Відзначено, що вимоги до майстерності в галузі музичного, зокрема – вокального виконавства є мінливими і залежать від особливостей актуального історико-культурного фону, панівних в суспільстві світоглядних уявлень, художніх

смаків і стильових преференцій, національно-мистецьких і освітніх традицій, особливостей/або відсутності виконавської школи.

Уточнено, що під вокальною школою розуміється цілісний мистецько-освітній феномен, утворений на засадах поєднання вироблених і критеріально-усвідомлених нормах фонаційно-технічної й художньо-виконавської досконалості, систематизації й узагальнення концептуально значущих науково-методичних положень, які впроваджуються у практику вокальної освіти, що дозволяє досягати визнаного в світовому просторі успіху у формуванні вокально-виконавської майстерності співаків.

Висвітлено характерні риси української вокальної школи, які полягають у поєднанні властивих пісенному мистецтву українського народу емоційній ширості, милозвучності, стремлінні до глибокої інтерпретації виконуваних творів та оволодінні неперевершеною технікою італійського бельканто.

Відзначено головні відмінності національної вокальної культури китайського народу, зумовлені світоглядними уявленнями, анатомічними, психофізичними, ментальними особливостями китайських співаків, фонетичною та інтонаційно-тональною своєрідністю мови, а також характерними відмінностями ладової й одноголосно-фактурної організації музичного, зокрема – і вокального, національного мистецтва, від європейського. З цього погляду наведено різні точки зору щодо міри сформованості національної школи «китайського бельканто».

Узагальнення праць китайських науковців і досвіду організації навчання співу в провідних китайських закладах вищої освіти дозволило виявити головні завдання та актуальні проблеми національної вокальної педагогіки, на вирішенні яких концентруються зусилля сучасних учених і практиків. Головним завданням визнається створення науково обґрунтованої національної вокально-освітньої системи, яка б дозволяла поєднувати здобутки світової вокальної педагогіки із збереженням і продовженням національних традицій співочого мистецтва. Акцентовано, що великі надії покладаються на молодих фахівців, які, завдяки інтернаціоналізації освітнього простору мають можливість засвоювати досвід

вокально-освітніх систем різних країн світу і тим самим набувати потенційних можливостей удосконалення національної вокально-освітньої системи.

На цих засадах конкретизовано сутність поняття «вокально-виконавська майстерність» та виокремлено структурні компоненти досліджуваного феномену в єдності світоглядно-інформаційного, виконавсько-фонаційного, інтерпретаційно-полікультурного, комунікативно-синергійного компонентів.

З врахуванням зазначених завдань увагу приділено феномену інтернаціоналізації, під яким розуміється забезпечення взаємозв'язку між державами, організаціями і міжнародними об'єднаннями у різних сферах діяльності з метою взаємозбагачення і досягнення більш якісних результатів. Акцентовано, що в освітній галузі процеси інтернаціоналізації мають сприяти поширенню позитивного світового досвіду, оновленню й удосконаленню освітньої діяльності інституцій, підвищенню їх міжнародного іміджу.

Розглянуто різновиди прояву феномену інтернаціоналізації в освітній системі у його зовнішній і внутрішній формах. Розглянуто сутність поняття «академічна мобільність» відповідно до її прояву в площині організації навчання китайських студентів в українських закладах мистецької освіти. Відзначено, що її особливість полягає в тому, що на відміну від обмінної практики студентів різних закладів освіти в межах міжнародної академічної мобільності, абітурієнти в КНР отримують освіту за кордоном, як правило, за власною ініціативою і за власні кошти. Підґрунтям їх навчання в Україні є виключно міждержавна угода з урядовими організаціями КНР та загально-організаційна підтримка китайських здобувачів китайськими державними й національно-культурними установами.

Обґрунтовано доцільність доповнення загальновизнаного поняття «інтернаціоналізація для мобільності» з позицій налаштованості міжнародної співпраці на підвищення якості підготовки майбутніх фахівців, здатних ефективно реалізувати свої здобутки в національному мистецькому просторі, що дозволяє його трактувати як «інтернаціоналізація та академічна мобільність для особисто-професійної і національної ефективності».

Розглянуто чинники популярності в здобувачів з КНР саме вокальної освіти, серед яких – визнання здобутків української вокальної школи на світовому рівні, спорідненість вокально-виконавської майстерності українських співаків з технікою італійського бельканто, засвоєння якої вважається на часі важливим завданням китайської вокальної практики, а також успішна діяльність китайських випускників українських закладів вищої музичної освіти на Батьківщині.

Уточнено завдання, які постають перед українською вокальною педагогікою у вирішенні питань інтернаціоналізації освітнього процесу й організації вокально-освітнього процесу з врахуванням потреб і очікувань здобувачів з КНР. На цих засадах побудовано теоретико-методичну модель формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору, а саме: обґрунтовано наукові підходи формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору: провідний – транскультурний, а також аксіологічний, герменевтичний, технологічний і комунікативний.

Схарактеризовано дидактичні принципи реалізації означених підходів: занурення в історико-культурне й вокально-стильове середовище; соціокультурної й мистецько-стильової толерантності; врахування індивідуально-особистісних та анатомічних і психофізичних властивостей майбутнього фахівця; наслідування концепту герменевтичного кола; системної організації фонаційно-формувального процесу; активізації критеріально-самооцінної й самовдосконалювальної діяльності здобувачів; діалогічно-творчої й синергійної спрямованості вокально-освітньої, позанавчальної та виконавської діяльності.

Визначено педагогічні умови формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації мистецько-освітнього простору: стимулювання зацікавленості в опануванні ціннісно-смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції; забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності іноземних здобувачів; стимулювання інтенції до творчого застосування набутої вокально-

виконавської майстерності у вирішенні актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань.

У дослідженні представлено зміст і результати експериментально-дослідної роботи з формування вокально-виконавської майстерності китайських магістрантів-вокалістів в умовах інтернаціоналізації освітнього процесу.

Обґрунтовано критеріально-діагностичний апарат і методику діагностики рівнів сформованості досліджуваного феномену в здобувачів.

Задля оцінювання рівнів сформованості вокально-виконавської майстерності китайських студентів за світоглядно-інформаційним компонентом було обрано мотиваційно-ціннісний критерій з показниками: ступінь зорієнтованості в культурно-ментальних основах вокального мистецтва; наявність ціннісного ставлення до стилістично-різномірних творів вокального мистецтва; міра умотивованого ставлення до розширення художнього світогляду й збагачення уявлень щодо полікультурних цінностей вокального мистецтва.

З метою оцінювання рівнів сформованості виконавсько-фонаційного компоненту застосовувався вокально-технологічний критерій з показниками – ступінь володіння фонаційно-вокальними навичками; міра сформованості навичок якісного інтонування в різних музично-стильових контекстах; міра володіння навичками самовдосконалення фонаційно-виконавських навичок.

Задля встановлення міри сформованості інтерпретаційно-полікультурного компоненту вокально-виконавської майстерності китайських студентів було обрано змістово-стильовий критерій з показниками: міра прояву поліхудожньо-аналітичної компетентності; ступінь готовності до персоніфіковано-особистісної інтерпретації художньої концепції вокальних творів; міра володіння засобами варіювання виконавської виразності відповідно вимогам стильової адекватності.

Комунікативно-синергійний компонент досліджуваного феномену вивчався за інтегративно-творчим критерієм з показниками: ступінь сформованості особистісно-психологічних властивостей співака як актора виконавсько-творчої діяльності; міра володіння навичками художньо-виконавської комунікації; міра художньої переконливості й виконавсько-сугестивної впливовості співака.

Визначено рівні сформованості виконавської майстерності майбутніх співаків: виконавсько-артистичний; художньо-виразний; фрагментарно-недосконалий; виконавсько-початковий. Отримані в процесі діагностування результати засвідчили, що переважна більшість китайських магістрантів на початку їхнього навчання в Україні знаходилася на фрагментарно-недоскоалому та фахово-початковому рівнях сформованості вокально-виконавської майстерності.

Висвітлено зміст і сутність формувального експерименту, відповідно до попереднього і трьох головних етапів його впровадження. На першому, адаптивно-мотиваційному етапі, суттєва увага приділялась питанням психологічної, художньо-метальної адаптації китайських здобувачів до інокультурних умов здобуття освіти, сприянню зануренню співаків у художню атмосферу різних епох, удосконаленню мотивації до пізнання своєрідності й художньої цінності вокального мистецтва різних національних і культурно-історичних стилів, розширення художньо-ментального досвіду. Вирішенню означених завдань сприяли формування у здобувачів навичок стилістично-зорієнтованого аналізу творів у інтеркультурній, художньо-змістовій та вокально-технологічній проекціях, усвідомлення особливостей виконавської школи італійського бельканто і тенденцій її розвитку на різних етапах розвитку вокального мистецтва.

З метою забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу магістрантів враховувалася специфіка їхньої майбутньої діяльності, яка відрізнялась за сценічно-виконавським або вокально-педагогічним спрямуванням, у відповідності до вимог освітньо-професійних програм та навчальних планів за спеціальностями 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) і 025 Музичне мистецтво.

На другому, формувально-компетентнісному етапі, головна увага приділялась здатності магістрантів до удосконалення техніки вокального інтонування, спрямованої на практичну реалізацію уявлень щодо виконавсько-фонаційних вимог, які постають перед співаками, що звертаються до репертуару різних стилів.

Особлива увага зверталась на індивідуалізацію освітньо-формуального процесу з врахуванням виявлених у китайських магістрантів типових недоліків та особистих фонаційно-виконавських проблем. У вирішенні цього завдання позитивну роль відіграли розроблення «творчого паспорту» кожного студента, системне й індивідуалізоване планування навчально-технічного й художнього репертуару, цілеспрямоване удосконалення виконавських навичок за їх трьома різновидами. Першим з них було визнано підготовчо-базові навички, тобто такі, що стосуються постави, вивільнення й тренування м'яз, важливих для опанування виконавськими вміннями. До другого типу було віднесено фонаційно-технологічні навички, які стосуються якості звукоутворення на всьому діапазоні співацького голосу, інтонаційної досконалості, оволодіння елементами віртуозності, орфоепічно-артикуляційними навичками у вимові іномовних текстів тощо. До третьої групи віднесено виконавсько-виразові вокальні навички, які дозволяють співаку надавати художньому образу переконливості за рахунок тонкого, варіативно-різнобарвного володіння динамічними, тембровими, артикуляційно-штриховими засобами виконавської виразності, культурою фразування, філірування звуку, агогічними прийомами тощо.

Широко застосовувалися на цьому етапі завдання на самостійну підготовку вокального репертуару до виконання, організація лекцій за методом «перевернутого заняття», що сприяло зростанню самостійності мислення і навчальної діяльності здобувачів.

На третьому, виконавсько-результативному етапі головна увага приділялась формуванню в здобувачів здатності до самостійної інтерпретації й підготовки творів до виконання, удосконаленню навичок емоційно-вольової саморегуляції, сценічно-імпровізаційної комунікації із партнерами з виконавського процесу, слухачами, до прояву артистизму. Крім того, здійснювалися удосконалення в магістрантів з КНР рефлексивної свідомості, здатність до критичного самооцінювання й творчої винахідливості у позбавленні виявлених власних недоліків.

З метою більш глибокого ознайомлення китайських студентів із європейськими стандартами інтерпретації вокальних творів та методичними здобутками в галузі формування вокально-фонаційних навичок організовувалися майстеркласи і тренінги із фахівцями, які представляли культуру Німеччини, Італії, Чехії, Іспанії.

Головними методами й технологіями на цьому етапі стали порівняння виконавських варіантів одного твору різними вокалістами, трактування літературного та підрядкового, тобто дослівного перекладу тексту вокальних творів іноземного походження, включення магістрантів у рольові ігри на спонтанне «позавербальне» «спілкування», варіювання емоційного тону ходу, міміки, мікро-жестів. Китайських студентів залучали також до тренінгів, які здійснювалися за технологіями, запозиченими з музично-терапевтичної, хореографічної, театральної галузей і адаптованими до завдань дослідження. Їх впровадження спрямовувалося на удосконалення пластичності статури співаків, оволодіння здатністю до імпровізовано-виразних рухів, набуття впевненості у варіативно-непередбачуваних сценічних ситуаціях.

Результати прикінцевої діагностики засвідчили перевагу студентів експериментальної групи за кількісними та якісними змінами в рівнях сформованості вокально-виконавської майстерності. Значущість отриманих даних знайшла своє підтвердження у виявленій статистичній вартісності розбіжностей між показниками в ЕГ та КГ за допомогою багатofункційного критерію φ^* Фішера. Таким чином, було доведено, що запропонована методика формування в китайських здобувачів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору є ефективною і є доцільною для її впровадження в систему підготовки майбутніх фахівців з КНР в українських закладах вищої освіти.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше: науково обґрунтовано методика формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього процесу в інокультурному середовищі; виокремлено структурні компоненти досліджуваного

феномену в єдності світоглядно-інформаційного, виконавсько-фонаційного, інтерпретаційно-полікультурного, комунікативно-синергійного компонентів; обґрунтовано педагогічні умови формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів: стимулювання зацікавленості в опануванні ціннісно-смысловим розмаїттям вокальних творів у інтеркультурній проекції; забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності іноземних здобувачів; стимулювання інтенції до творчого застосування набутої вокально-виконавської майстерності у вирішенні актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань; екстрапольовано методи і технології із суміжних видів мистецької діяльності та адаптовано до завдань дослідження, зокрема: творчі завдання на активізацію художніх емоцій, спонтанно-візуальна комунікація, мікро-рухова імпровізація, що виконуються під час озвучення вокальних творів, застосування комплексу артикуляційних вправ та завдань на релаксацію і самопідтримку з метою подолання сценічного бар'єру.

Уточнено сутність понять: «вокально-виконавська майстерність», конкретизовано поняття «інтернаціоналізація для мобільності», яке потрактовано як «інтернаціоналізація і мобільність для особисто-професійної й національної ефективності». *Удосконалено* методика формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів – майбутніх співаків-солістів та вчителів музичного мистецтва.

Подальшого розвитку набула методика підготовки здобувачів другого магістерського рівня вищої освіти за фахом «вокал» в українських педагогічних університетах за спеціальностями 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво.

Практичне значення результатів дослідження полягає в розробленні механізмів діагностування й виявленні рівнів сформованості вокально-виконавської майстерності у здобувачів вищої освіти; впровадженні апробованої в процесі експериментального дослідження методики формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в українських педагогічних

університетах; застосуванні методичних матеріалів, які стосуються індивідуалізованого планування вокально-навчального процесу, організації самостійної роботи з цілісного аналізу й інтерпретації вокальних творів та їх підготовки до виконання, опису тренінгів на удосконалення особистісних властивостей і емоційно-вольової саморегуляції майбутніх фахівців, комплексу ділових ігор і творчих проєктів (кастинг, концерт, виконавсько-творче змагання, робота члена журі, самостійно-виконавська діяльність у складі інтернаціонального ансамблю); представлених вокально-інформаційних даних (посилання на тематичні сайти, відео-кліпи та відеофільми із записом виступів співаків і майстрекласів знаних педагогів-вокалістів різних країн).

Результати дослідження можуть використовуватися в процесі професійної підготовки майбутніх вокалістів та вчителів музичного мистецтва в системі післядипломної освіти, а також з метою сприяння самоосвіті як китайських, так і українських фахівців.

Ключові слова: глобалізація, інтернаціоналізація, вокальна школа, магістри-вокалісти, художній світогляд, самовдосконалення.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

**Стаття у періодичному науковому виданні,
проіндексована в базі даних Web of Science**

1. Yu Henquuan, Koehn Natalya (2021). Internationalisation for mobility and home (IfMH) as a conceptual basis for reforming music education of chinese students in ukrainian pedagogical universities. AD ALTA JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH. 12.2021, Volume. 11 Issue 2, p. 127–131. **WoS**. DOI (& full text) | . pdf: www.doi.org/10.33543/1102.

Статті у наукових фахових виданнях України

2. Юй, Хенюань (2019). Особливості формування вокально-виконавської майстерності китайських співаків у Китаї та в українських закладах вищої освіти.

Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14, Теорія і методика мистецької освіти, вип. 27, 168–174. DOI: 10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.27

3. Юй, Хенюань; Кьон, Наталя; Мамікіна Олена (2021). Інтернаціоналізація як концептуальний базис музичної освіти іноземних студентів у педагогічних університетах України. *Колективна монографія Сучасні аспекти науки: V-ий том колективної монографії / за ред. Є.О. Романенка, І.В. Жукової. Київ; Братислава: ФОП КАНДИБА Т.П., 174–187. Отримано з: <http://perspectives.pp.ua/public/site/mono/monography-5-2021.pdf>*
4. Юй Хенюань, Хуан Юйсі (2022). Досвід удосконалення вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів в українському музично-педагогічному закладі вищої освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, № 2 (116). 244–254. Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, Вип. № 8 (112). <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/10/26-1.pdf>
5. Юй, Хенюань (2019). Підготовка китайських студентів до вокально-виконавської діяльності у педагогічних університетах України. *The scientific heritage*, No 33, Budapest, Hungary, 9–11. <https://issuu.com/thescientificheritage/docs/vol-3-no-33-33-2019>

Опубліковані праці апробаційного характеру

6. Юй, Хенюань; Полканов, Андрій.; Го, Сяофен (2021). Досвід адаптивно спрямованої фахової підготовки китайських студентів-вокалістів у педагогічному університеті України. *Міжнародна науково-практична конференція «Modern science: innovations and prospects». Сучасна наука: інновації та перспективи (10-12 жовтня 2021р.)*. Стокгольм, Швеція, 272–276.
7. Калюжна О.М., Юй Хенюань (2020). Сутність поняття «вокально-педагогічна майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва» та його компонентна структура. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VI Міжнародної конференції молодих учених. Одеса 15-16 жовтня 2020 р.)*. Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д.Ушинського, 61–66.

8. Zhu Junruj, Yu Hengyuan, Cui Shiling (2020). Formation of cognitive activity of future teachers of music in voice training classes. *V International Scientific and Practical Conference "Study of modern problems of civilization,"* Oslo, Norway. 350-354 p. DOI - 10.46299 / ISG.2020.II.V.

Summary

Yu Henqyuan. Formation of vocal and performing mastery of Chinese students in the conditions of the educational space internationalization.

Thesis for the Degree of Doctor of Philosophy in the speciality 014 Secondary education (Music art). State Institution "South-Ukrainian National Pedagogical university named after K. D. Ushynsky", Odesa, 2022.

The study presents a theoretical justification and proposes a new solution to the problem of forming vocal and performing mastery of Chinese students in the context of the educational space internationalization. The issue of academic mobility of students from the People's Republic of China has been regarded in respect to their assimilation of the achievements of the European vocal school and the acquisition of mastery in performing the world vocal repertoire of various cultural and historical periods and artistic styles as a way of mutual enrichment of the musical and national traditions of the East and West as well as the enrichment of the artistic field of Chinese society.

In the course of the analysis of scientific works on the specified problem, a number of contradictions that arise in the process of acquisition of vocal and performing skills by Chinese students while studying at Ukrainian pedagogical universities were revealed. The main ones are determined as follows: the discrepancy between the theoretical and methodological justification of the problems of internationalization of the international educational process and its insufficient development in the area of dialogue between the cultures of the East and the West; between the scientifically based and tested Ukrainian pedagogical system of forming singers' performing skills and the insufficient study of its adaptive possibilities, taking into account the specifics of the artistic mentality, artistic, vocal and educational experience of Chinese students; between the interest of Chinese students in mastering vocal and performing skills based on established European

traditions and their combination with the achievements of national musical culture and the unwillingness of the Ukrainian pedagogical community to take into account the specifics of vocal and professional tasks that must be solved by them in the conditions of future national and international vocal and performing activity.

The purpose of the study is the theoretical substantiation, development and experimental verification of the method of formation of vocal performance skills among Chinese students in the conditions of the internationalization of the educational space.

The first chapter of the work “Theoretical foundations of forming vocal and performing mastery of Chinese students in the conditions of the educational space internationalization” is focused on the analysis of the scientific and pedagogical literature on the definition of the concepts of mastery and vocal and performing mastery. Mastery is understood as an integral characteristic of high-quality activity, achieved by an individual as a result of a combination of his professionally significant psychological properties, conscious and responsible assimilation of social experience in the form of knowledge, skills and abilities, and their transformation into the ability to optimally and creatively perform professional tasks and independently improve his professional activity throughout the life course.

Vocal and performing mastery is defined as a holistic and integrative property of a singer, formed by the unity of perfect phonation-technological and vocal-expressive skills, his ability for personal interpretation; performing and artistic embodiment of the artistic and figurative meaning of vocal works in the conditions of public performance. It is emphasized that the formation of vocal and performing mastery requires the singer to acquire a high level of professional erudition, requires the proper development of general, special musical and specific vocal abilities, as well as the formation of stage-creative and performing-communicative properties, the ability to think independently and interpretation-conditioned application of accumulated knowledge, abilities and skills; their constant correction and improvement.

It is noted that the requirements for mastery in the field of musical performance are variable and depend on the peculiarities of the historical and cultural background, the prevailing artistic style, national artistic and educational traditions. Taking into account

the above-mentioned, the structural components of the studied phenomenon are singled out in the unity of worldview and informational, performance and technological, interpretive and artistic, communicative and synergetic components.

The author highlights the characteristic features of the Ukrainian vocal school, as well as the typical features of the national Chinese traditions of teaching singing, determined by the anatomical, psychophysical, and mental characteristics of Chinese singers, the peculiarity of the speech organization and the intonational, monophonic-textural differences of music, in particular, vocal art, from the European one.

It is specified that the modern idea of a “vocal school” is understood as a combination of standards of phonation and technical perfection developed and established in the evaluation criteria and the experience of successful training of singers, provided with a comprehensively substantiated and generalized in scientific and methodological works vocal educational system of formation of their vocal and performance skills. From this perspective, different points of view are given regarding the degree of the national school of “Chinese bel canto” formation.

Generalization of the works of Chinese scientists made it possible to identify the main features and urgent problems of national vocal pedagogy, on the solution of which the efforts of scientists and practitioners are concentrated, and great hopes are placed on young specialists who, thanks to the processes of internationalization of the educational space and the opportunities that open up within the limits of academic mobility, learn the experience of vocal educational systems of different countries of the world.

In the focus of attention are the data of scientists who study the phenomenon of internationalization in its external and internal forms of manifestation, the significance of the involvement of educational institutions in the global process of the educational system internationalization as a condition for assimilating international positive experience, enrichment, renewal and improvement of the quality level of educational activity of institutions and their international.

It is substantiated that there is a need to clarify the universally recognized concept of “internationalization for mobility” from the standpoint of its determination to improve the quality of training of future specialists capable of effectively implementing their

achievements in the national artistic space and the introduction of the concept “internationalization and mobility for personal professional and national efficiency”.

Attention is paid to the essence of the concept of “academic mobility” and the peculiarities of its organization for the education of Chinese students in Ukrainian institutions of art education, which relies on the general support of the state and is carried out, as a rule, outside the boundaries of signing special agreements between educational institutions of the two countries. The factors of the popularity of vocal education in the People’s Republic of China are described, including the recognition of the achievements of the Ukrainian vocal school at the world level, the successful adaptation of the basics of the Italian *bel canto* technique by the national vocal and performing educational system, and the successful activity of Chinese graduates of Ukrainian musical institutions in the Motherland.

The tasks Ukrainian vocal pedagogy faces in the process of solving the tasks of the educational process internationalization and organization of the vocal educational process, taking into account the needs and expectations of students from the People’s Republic of China, have been specified.

The second chapter of the study “Scientific and methodological principles of the formation of vocal and performing skills of Chinese students in the conditions of the internationalization of the educational space” is focused on the scientific approaches to forming Chinese students vocal and performing mastery in the conditions of the educational space internationalization; namely, the following approaches are substantiated: the leading one – multicultural, as well as axiological, hermeneutic, synergistic, comparative, praxeological. The didactic principles of the implementation of these approaches are characterized: immersion in the historical, cultural and vocal-stylistic environment; artistic and stylistic tolerance; activation of self-cognitive and criterion-based self-assessment activity; system organization of the phonation-formative process; consideration of the anatomical, psychophysical and individual, personal properties of singers; compensatory and developmental vector of the vocal educational process; dialogic-creative, synergistic orientation of educational and extracurricular-performing activity; encouragement to creative self-expression (self-realization) in the

process of interpretation and performance of the repertoire; praxeologically specialized orientation of the vocal educational process; stimulation of the dialectical unity of the manifestation of empathetic and suggestive properties in vocal performance.

Pedagogical conditions for the formation of Chinese students' vocal and performing skills in the context of the internationalization of the artistic and educational space are defined: stimulating interest in mastering the value and meaning diversity of vocal works in an intercultural projection; ensuring a student-centered and individualized trajectory of the educational process, taking into account the specifics of the future performing and professional activity of foreign students; stimulating the intention to creatively apply the acquired vocal and performing skills in solving topical, nationally oriented professional tasks.

The third chapter "Experimental and research work on forming vocal and performing mastery of Chinese students in the conditions of the educational space internationalization" is devoted to the justification of the criterion-diagnostic apparatus and the method of diagnosing the levels of formation of the phenomenon under study in Chinese students. The criteria for evaluating the levels of formation of students' vocal and performing skills are determined as a motivational and value-based criterion with indicators: the degree of orientation in the cultural and mental foundations of vocal art; the presence of a valuable attitude to stylistically diverse works of vocal art; motivation to expand the artistic outlook on the basis of enriching ideas about the multicultural values of vocal art; performing and phonation criterion with indicators – degree of mastery of phonation and vocal skills; the ability for high-quality intonation in various musical and stylistic contexts; the ability to self-improve phonation and performance skills; content-style criterion with indicators – a degree of manifesting multi-artistic and analytical competence; the ability to personify the personal interpretation of the artistic concept of vocal works; the degree of mastery of the means of varying performance expressiveness in accordance with the requirements of stylistic adequacy; integrative and creative criterion with indicators – the degree of formation of the personal and psychological properties of the singer as an actor of performing and creative activity; degree of ability

to creative artistic and performing communication; degree of artistic persuasiveness, performing and suggestive influence of the singer.

Levels of formation of future singers' performing skills were determined: the highest – performing and artistic; sufficient – artistically expressive; satisfactory – fragmentary and imperfect; low – professionally initial. The results obtained in the process of diagnosing proved that the vast majority of Chinese Master students at the beginning of their studies in Ukraine were at the fragmentary and imperfect, professionally initial levels of formation of vocal and performing mastery.

The content and essence of the formative experiment are highlighted, according to the three stages of its implementation. At the first, worldview and adaptation stage, significant attention was paid to ensuring a comfortable psychological climate, psychological and pedagogical support of Chinese students and promotion of their artistic and mental adaptation.

An important task was to encourage the respondents to an in-depth analysis of the features of various works in intercultural, artistic and content, vocal and technological projections, to enrich their ideas about the stylistic diversity of musical styles inherent in various historical, cultural and national traditions, to understand the features of the performing school of Italian bel canto and trends in its development in various vocal and artistic conditions.

In providing a student-centered and individualized trajectory of the educational process, the specifics of the singers' future activity – stage-performing or vocal and pedagogical direction, in accordance with the requirements of educational and professional programs and curricula for specialties 014 Secondary Education (musical art) and 025 Musical art, were taken into account.

At the formative and competency-focused stage, the main attention was paid to the ability to improve vocal intonation techniques, aimed at the practical implementation of ideas about the performance and phonation requirements faced by singers applying to the repertoire of various styles.

Special attention was paid to the individualization of the educational and formative process, taking into consideration the typical shortcomings and personal phonation and

performance problems found in Chinese Master students. In solving this task, a positive role was played by the development of the creative passport of each student, the systematic individualized planning of the educational, technical and artistic repertoire, the improvement of performing skills of three varieties: preparatory and basic, that is, those related to posture, release and training of muscles, important for mastering phonation and performing skills; phonational and technological, which include the skills of high-quality sound production in the entire range of the singing voice, clean intonation in a high vocal position, mastering the elements of virtuosity, skills of ortho-epic and perfect articulation of foreign language texts, etc.; performing and expressive, which allow the singer to give the artistic image individualized expressiveness and persuasiveness due to subtle, variable and colorful mastery of dynamic, timbre, articulation and stroke-based, phrasing culture, sound filtering, agogic techniques, etc.

At the third, performance and creative stage, the main attention was paid to the formation of students' ability to independently interpret and prepare works for performance, to improve the skills of emotional and volitional self-regulation, stage-improvisational communication with partners in the performance process, listeners, and the manifestation of artistry. Attention was also paid to the improvement of the reflective consciousness, ability to critical self-evaluation and the manifestation of methodical ingenuity in the Master students from the People's Republic of China without the identified shortcomings.

In order to familiarize Chinese students with the European standards of interpretation of vocal works and methodical achievements in the field of formation of vocal and phonation skills, master classes and trainings were organized with specialists who represented the culture of Germany, Italy, the Czech Republic, and Spain.

The main methods and technologies were immersion in the artistic atmosphere of a certain era, comparison of performance versions of the same work by different singers, interpretation of literary and hidden, i.e. literal translation of the text of vocal works of foreign origin, inclusion of Master students in role-playing games for spontaneous "non-verbal" "communication", variation of emotional gait tone, facial expressions, micro-gestures. Trainings, carried out using technologies borrowed from music therapy,

choreography and theater fields and adapted to research tasks, were also widely used. Their use was aimed at improving the plasticity of the singers' physique, mastering the ability to improvise expressive movements, gaining confidence in unpredictable stage situations.

The results of the final diagnosis proved the superiority of the students of the experimental group in terms of quantitative and qualitative changes in the levels of formation of vocal and performing skills. The significance of the obtained data was confirmed by the revealed statistical value of the differences between indicators in EG and CG using Fisher's φ^* multifunctional test. Thus, the proposed model and experimental formation of Chinese students' vocal and performing mastery in the conditions of the educational space internationalization proved to be effective.

The scientific novelty of the study is that for the first time: the methods of forming vocal performance skills of Chinese students in the conditions of internationalization of the educational process in a foreign cultural environment are scientifically substantiated; the structural components of the studied phenomenon in the unity of worldview and informational, performance and technological, interpretive and artistic, communicative and synergetic components are singled out, the pedagogical conditions for the formation of vocal-performing skills of Chinese students are substantiated: stimulating interest in mastering the value and sense based diversity of vocal works in an intercultural projection; ensuring a student-centered and individualized trajectory of the educational process, taking into account the specifics of the future performing and professional activity of foreign students; stimulating the intention to creatively apply the acquired vocal and performing skills in solving current, nationally oriented professional tasks; methods and technologies were extrapolated from related types of artistic activity and adapted to research tasks, in particular: creative tasks to activate artistic emotions, spontaneous-visual communication, micro-motor improvisation performed during the voicing of vocal works, the use of a complex of articulation exercises, relaxation tasks and self-support in order to overcome the stage barrier.

The essence of the concepts: "vocal and performing skills", the concept of "internationalization for mobility" has been specified, which is interpreted as

“internationalization and mobility for personal, professional and national efficiency”. The methods of forming vocal performance skills of Chinese students – future singers-soloists and teachers of musical art – have been improved.

The methods of training students of the second master’s course of higher education in the specialty “vocal art” in Ukrainian pedagogical universities in the specialties 014 Secondary Education (Musical Art) and 025 Musical Art gained further development.

The practical significance of the research results lies in the development of mechanisms for diagnosing and identifying the levels of formation of vocal and performing skills in students of higher education institutions; implementation of the methods of forming Chinese students’ vocal and performance skills tested in the process of experimental research in Ukrainian pedagogical universities; application of methodical materials related to the individualized planning of the vocal educational process, the organization of self-guided work on the integral analysis and interpretation of vocal works and their preparation for performance, the description of trainings for the improvement of personal qualities, emotional and volitional self-regulation of future specialists, a complex of business games and creative projects (casting, concert, performing and creative competition, work of a jury member, independent performance as part of an international ensemble); development of a bank of vocal and informational data (links to thematic sites, video clips and video films with recordings of performances by singers and master classes of well-known vocal teachers from different countries, in particular from China, as well as their comparative analysis).

The results of the research can be used in the process of professional training of future vocalists and music teachers in the post-graduate education system, as well as for the purpose of promoting self-education of both Chinese and Ukrainian specialists.

Key words: globalization, internationalization, vocal school, master vocalists, artistic outlook, self-improvement.

LIST OF AUTHOR'S PUBLICATIONS

Article on periodic scientific species, indexed in Web of Science databases

1. Yu Henqyuan, Koehn Natalya (2021). Internationalisation for mobility and home (IfMH) as a conceptual basis for reforming music education of chinese students in ukrainian pedagogical universities. *AD ALTA JOURNAL OF INTERDISCIPLINARY RESEARCH*. 12.2021, Volume. 11 Issue 2, p. 127-131. WoS. Отримано з: http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1102/papers/A_koehn.pdf

Articles in professional scientific journals of Ukraine

2. Yu, Henqyuan (2019). Osoblyvosti formuvannia vokalno-vykonavskoi maisternosti kytajskikh spivakiv u Kytai ta v ukrainskykh zakladakh vyshchoi osvity [Peculiarities of forming vocal and performing skills of Chinese singers in China and in Ukrainian institutions of higher education]. *Naukovyi chasopys NPU imeni M.P. Drahomanova. Serii 14, Teoriia i metodyka mystetskoï osvity – Scientific journal of the National Pedagogical univervisty named after M. P. Drahomanov. Series 14, Theory and methods of art education*, 27, 168–174. DOI: 10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.27
3. Yu Henqyuan, Koehn Natalya & Mamykina, O. A. (2021). Internatsionalizatsiia yak kontseptualnyi bazys muzychnoi osvity inozemnykh studentiv u pedahohichnykh universytetakh Ukrainy. Kolektyvna monohrafiia Suchasni aspekty nauky [*Internationalization as a conceptual basis of musical education of foreign students in pedagogical universities of Ukraine. Collective monograph Modern aspects of science*]. Ye.O. Romanenko, I.V. Zhukova (Eds.). (Vol. 5). Kyiv; Bratyslava: FOP KANDYBA T.P. Retrieved from: <http://perspectives.pp.ua/public/site/mono/monography-5-2021.pdf>
4. Yu Hengyuan, Huang Yuxi. Experience of improving the vocal and performing skill of Chinese applicants in Ukrainian Music and Pedagogical Institution of Higher Education. *Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, No. 2 (116). Sumy, 244–254. Retrieved from: <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/10/26-1.pdf>

Articles in scientific foreign journals

5. Yu, Hengyuan (2019). Pidhotovka kytaiskykh studentiv do vokalno-vykonavskoi diialnosti u pedahohichnykh universytetakh Ukrainy [Training Chinese students for vocal performance in pedagogical universities of Ukraine], No 33, P.3 *The scientific heritage*. Budapest, Hungary. C. 9-11

Research works of the approbation character

6. Yu, Hengyuan, Polkanov, A. & Guo, Xiao Feng (2021). Dosvid adaptivno spriamovanoi fakhovoi pidhotovky kytaiskykh studentiv-vokalistiv u pedahohichnomu universyteti Ukrainy [Experience of adaptively directed professional training of Chinese student vocalists at a pedagogical university of Ukraine]. *Mizhnarodna naukovo-praktychna konferentsiia «MODERN SCIENCE: INNOVATIONS AND PROSPECTS»*. *Suchasna nauka: innovatsii ta perspektyvy (10-12 zhovtnia 2021r.) – International scientific and practical conference “MODERN SCIENCE: INNOVATIONS AND PROSPECTS”*. *Modern science: innovations and prospects (October 10-12, 2021)*. Stockholm, Sweden, pp. 272-276.
7. Kalyuzhna O.M., Yu Hengyuan (2020). The essence of the concept of "vocal-pedagogical skill of future music teachers" and its component structure. Musical and choreographic education in the context of cultural development of society. Materials and theses of the VI International Conference of Young Scientists. (Одеса 15-16 жовтня 2020 р.). Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д.УШИНСЬКОГО, 61–66.
8. Zhu, Junruj, Yu, Hengyuan & Cui, Shiling (2020). Formation of cognitive activity of future teachers of music in voice training classes. *V International Scientific and Practical Conference “Study of modern problems of civilization,”* Oslo, Norway. 350-354 p. DOI - 10.46299 / ISG.2020.II.V.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----------|
| ВСТУП | 26 |
| РОЗДІЛ I. Теоретичні основи формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору | |
| 1.1. Сутність поняття «вокально-виконавська майстерність» у науковому дискурсі | 37 |
| 1.2. Інтернаціоналізація вищої освіти та її реалізації та її реалізація в сучасному міжнародному освітньому просторі..... | 57 |
| 1.3 Структура вокально-виконавської майстерності і специфіка її формування в умова інтернаціоналізації освітнього середовища..... | 76 |
| Висновки до розділу 1..... | 101 |
| РОЗДІЛ 2. Науково-методичні засади формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору | |
| 2.1. Наукові підходи й методичні принципи формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору | 104 |
| 2.2. Педагогічні умови й методи формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору..... | 123 |
| Висновки до розділу 2 | 139 |
| РОЗДІЛ 3. Експериментально-дослідна робота з формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору | |
| 3.1. Визначення рівнів сформованості у китайських студентів вокально-виконавської майстерності..... | 141 |
| 3.2. Експериментальна методика формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації | |

| | |
|---|-----|
| освітнього простору та аналіз і інтерпретація даних констатувального та прикінцевого етапів експериментального дослідження..... | 160 |
| Висновки до розділу 3..... | 191 |
| ВИСНОВКИ | 194 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 200 |
| ДОДАТКИ | 230 |

Вступ

Стрімкий розвиток інформаційного простору й міжнаціональних контактів породжує нові виклики для освітньої системи в її спрямованості на збереження й збагачення цивілізаційних здобутків суспільства. Одним із значущість наслідків посилення глобалізаційних процесів стало збагачення змісту й форм інтернаціоналізації вищої освіти й академічної мобільності, що відчутно позначається на появі нових парадигм та якісних вимог до національних освітніх систем.

Інтернаціоналізація освіти, розпочата у світовому просторі ще у вісімдесятидев'яності роки минулого століття, сьогодні стала невід'ємною часткою освітянського процесу в багатьох країнах світу. Однак в українських університетах активна увагу розширенню міжнародних контактів та інтернаціоналізації різних галузей освіти уперше було приділено тільки у 2005 році, з моменту приєднання країни до Болонського процесу. Питання інтернаціоналізації освітнього процесу досліджували такі науковці, як В. Зінченко, І. Сікорська, І. Степаненко, які приділили увагу ролі означеного феномену у виробленні стратегій вищої освіти в країні, акцентували на значущості надання їм інтернаціонального вектору для сталого розвитку суспільства. Розробляються і методичні рекомендації щодо впровадження ідей інтернаціоналізації у діяльність українських закладів вищої освіти (Л. Горбунова, М. Дебич, О. Шипко). Широко висвітлюються також питання академічної мобільності, які розглядаються як фактор сприяння інтеграції України у світовий науково-освітній простір (В.Казьмир, К. Папушева, Т. Носкова), як засада будування навчальної траєкторії в умовах мобільного навчання (В. Любченко, О. Шинкарук). Розглядаються також різні форми організації академічної мобільності студентської молоді, зокрема – як на засадах її забезпечення завдяки участі міжнародних організацій або укладання угод між освітніми закладами, так і на підставі самостійних ініціативних рішень майбутніх фахівців з метою отримання освіти за кордоном (Ю. Грищук).

Важливим наслідком реалізації ідей інтернаціоналізації освіти стало зростання числа іноземних студентів, які навчаються в українських закладах вищої освіти, зокрема – і за рахунок розширення міжкультурних зв'язків між Сходом та Заходом, Україною і Китаєм. Прийняті документи «Стратегії розвитку освіти в Китаї в XXI ст.», «Реформи і розвиток базової освіти в КНР» свідчать про зацікавленість країни щодо оволодіння культурними традиціями, основами будови системи вищої освіти, інноваційними педагогічними технологіями та художніми здобутками європейського зразку. У вирішенні цих питань значну роль відіграє зростання академічної мобільності студентства Китаю, які обирають для здобуття освіти, зокрема, і Україну. Навчання китайських студентів в українських освітніх закладах відбувається на засадах міждержавної угоди між МОН України та Міносвіти КНР про співробітництво в галузі освіти, підписаної в грудні 2017 р. Як свідчать довідкові джерела, навчанню китайських здобувачів в Україні також сприяє Український державний центр міжнародної освіти Міністерства освіти і науки України, через який абітурієнти з КРН мають можливість оформлювати онлайн вступ до навчання в будь-якому українському вищому навчальному закладі країни (Співпраця у сфері освіти, 2022).

Однією з освітніх сфер, в якій проявляється зацікавленість китайської молоді щодо здобуття професійної підготовки в Україні, є галузь 01 – Освіта/Педагогіка, передусім – за спеціальностями 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та галузі знань 02 – Культура і мистецтво, зокрема спеціальності 025 Музичне мистецтво.

У процесі навчання в Україні китайські студенти опановують в музичних академіях і педагогічних університетах Києва, Одеси, Харкова, Львова, Сум та ін. міст, музичними професіями як виконавського, так і педагогічного спрямування. Популярність здобуття саме музичної, зокрема – вокальної освіти китайськими студентами в цих закладах зумовлена визнаними у світовому просторі успіхами українських співаків, які ґрунтуються на співочих традиціях українського народу і розвиненій вокально-педагогічній системі. Її розбудова відбувалася завдяки узагальненню досвіду корифеїв національної вокально-педагогічного досвіду, а саме: Г. Алчевського, О. Благовидової, І. Донець-Тессейр, М. Микиша, О. Мишуги,

І. Паторжинського, Ю. Рейдер, І. Райченко та ін. Суттєвий внесок у створення сучасної, науково обґрунтованої вокально-методичної системи здійснили і сучасні науковці – В. Антонюк, Н. Гребенюк, Т. Жигінас, Т. Ткаченко, Л. Тоцька, Т. Мадишева, Н. Овчаренко, Є. Проворова, Г. Стасько, О. Стахевич та ін.

Специфіку оволодіння студентів з КНР вокально-виконавським мистецтвом в умовах інтернаціоналізації світового простору і здобуття освіти в Україні досліджували молоді китайські науковці, серед яких – Вей Лімін, Лян Хайе, Мен Ян, Цзінь Нань, Чжан Яньфен, У Іфан, Цзінь Нань та ін. Проблеми адаптації китайських студентів до інокультурних умов у процесі здобуття вищої освіти висвітлювали Дінь Лам, Дін Сінь, Т. Стоянова, Ху Чжефу, Чан Жунсі, Цзінь Лулу, Чжоу Лі та ін. У зазначених працях доведено, що навчання студентів музичному мистецтву в інокультурних умовах породжує низку проблем, пов'язаних з необхідністю їхньої соціальної, особистісно-психологічної, національно-культурної адаптації, як чинників, що суттєво впливають на якість академічної успішності та професійної освіти. Практика володіння китайських здобувачів вокально-виконавською майстерністю в українських закладах освіти також засвідчує, що в процесі навчання у значної частки цих студентів виникають специфічні проблеми, пов'язані із досягненням виконавсько-стильової адекватності засвоюваного репертуару, складністю оволодіння особливостями звукоутворення європейського типу, відповідною манерою інтонування, навичками вокальної артикуляції в іншомовних творах, розв'язання яких потребує спеціального вивчення та удосконалення методичного забезпечення вокальних занять у межах повноважень інституцій, в яких вони здобувають освіти.

Отже, важливість дослідження означеної проблеми зумовлена наявністю низки суперечностей, які виникають у процесі здобуття китайськими студентами магістратури вокально-виконавської майстерності в процесі навчання в українських закладах вищої освіти, а саме:

– між наявністю теоретико-методичного обґрунтування питань, пов'язаних з інтернаціоналізацією міжнародного освітнього процесу та його недостатньою розробленістю в площині діалогу культур Сходу і Заходу;

– між науково обґрунтованою і апробованою українською педагогічною системою формування виконавської майстерності співаків та недостатнім вивченням її адаптивних можливостей з врахуванням специфіки художнього менталітету, мистецького й вокально-освітнього досвіду китайських здобувачів;

– між зацікавленістю китайських студентів у досягненні вокально-виконавської майстерності на засадах оволодіння вокально-виконавськими традиціями європейської орієнтації з метою збагачення національної музичної культури та неготовністю української педагогічної спільноти враховувати специфіку соціокультурних завдань, які мають вирішуватися ними в умовах майбутньої національної та міжнародної фахової діяльності.

Актуальність зазначеної проблеми та визначені суперечності зумовили вибір теми дослідження: *Формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору.*

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження входить до тематичного плану науково-дослідних робіт Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», є складником наукової теми кафедри музичного мистецтва і хореографії факультету музичної та хореографічної освіти «Теорія і методика підготовки майбутніх фахівців мистецького та мистецько-педагогічного профілю в контексті соціокультурної парадигми (реєстраційний номер 0120U002017).

Тему дисертаційного дослідження затверджено на засіданні вченої ради Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського (протокол № 3 від 31 жовтня 2019 року).

Мета дослідження полягає в теоретичному обґрунтуванні, розробці та експериментальній перевірці методики формування у китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору.

Завданнями дослідження визначено:

1. Дослідити стан розробленості проблеми формування вокально-виконавської майстерності, розкрити її сутність та компоненту структуру.

2. Виявити специфіку реалізації концепту інтернаціоналізації освіти в українських педагогічних університетах у процесі формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності.
3. Обґрунтувати науково-теоретичні й методичні засади формування вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів у закладах вищої музично-педагогічної освіти в умовах інтернаціоналізації міжнародного освітнього простору.
4. Розробити діагностично-критеріальний апарат дослідження та механізми його застосування задля визначення рівнів сформованості вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів.
5. Експериментально перевірити ефективність методики формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього процесу.

Об'єкт дослідження – підготовка китайських студентів магістратури до майбутньої вокально-виконавської діяльності.

Предмет дослідження – методика формування в майбутніх співаків і вчителів музичного мистецтва з Китаю вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору.

Методологічні засади дослідження становлять концептуальні положення в галузі інтернаціоналізації освітнього простору, філософії мистецької освіти, культурології, соціології, присвячені дослідженню сучасних полікультурних і транскультурних процесів, сучасні концепції аксіологізації й технологізації мистецької освіти, осмислення вокально-виконавського мистецтва як соціально-історичного й особистісно-психологічного феномену, його художньо-комунікативних властивостей і функцій у життєвому просторі суспільства; наукові розвідки з виявлення специфіки вокально-виконавської школи й мистецько-освітньої системи як виразників національно-культурного світогляду, що зумовило застосування транскультурного, аксіологічного, герменевтичного, технологічного і комунікативного наукових підходів.

Теоретичну основу дослідження становлять: наукові праці з питань інтернаціоналізації освіти й академічної мобільності зарубіжних та українських науковців (В. Аксьонова, В. Зінченко, І. Зязюн, Я. Найт (J. Knight), А. Сбруєва, І. Степаненко, У. Тайхлер (U. Teichler) Дж.Худзік (Jonh Hudzik), Г. де Віт (H. de Wit) та ін.; концепція діалогу і взаємодії культур (В. Біблер, М. Бахтін, Х. Гадамер, К.Леви-Стросс, М. Еліаде та ін.); дослідження діалектики глобалізаційних і національно-зорієнтованих культурних процесів (Ван Біньбінь, Ван Яюєци, І. Бех, А. Гуревич, М. Мамардашвілі, Ellen Berry, Mikhail Epstein); теоретико-методичні засади соціокультурної та художньо-ментальної адаптації китайських студентів (Дін Сінь, Т. Довготько, Мен Ян, Сін Чжефу, О. Реброва, Е. Хмель, Чжан Сяосін); дослідження спільних та відмінних рис музичної, зокрема, вокальної культури українського й китайського народів (Вей Лімін, Гу Цзін, Лян Хайе, Цзінь Нань, Чжан Яньфен, Чжан Ї, Цзінь Нань та ін.), взаємодії національних вокально-виконавських практик як передумови стилістично адекватного й художньо-змістовного виконання вокального репертуару різних епох, мистецьких напрямів і національних традицій (Н. Гуральник, А. Зайцева, А. Козир, Н. Кьон, Г. Ніколаї, С. Шип, Чжу Юньжуй, Чжоу Ї); праці з методики і технології формування вокально-виконавської майстерності майбутніх фахівців (В. Антонюк, В. Ємельянов, К. Лінклейтер, Лоу Яньхуа, А. Мартинюк, Н. Овчаренко, Є. Проворова, О. Стахевич, Ху Дуньє. Ян Сяохан та ін.).

Методи дослідження: *теоретичні* – аналіз концептуальних положень з філософії, соціології, культурології, музикознавства для виявлення взаємозумовленості між соціокультурним середовищем і особливостями панівних в ньому мистецьких проявів та становлення вокально-виконавської школи; узагальнення даних з дослідження особистісних і художньо-ментальних проблем, типових для китайських здобувачів, які навчаються в інокультурному середовищі; теоретичного моделювання – для розбудови структури формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в українських закладах вищої освіти; обґрунтування методів і технологій формування досліджуваного феномену з врахуванням потреб і очікувань китайського суспільства щодо осучаснення

мистецького життя і збагачення культурного поля країни; *емпіричні* – педагогічне спостереження, анкетування, тестування, опитування, творчі завдання на інтерпретацію і підготовку вокального твору до сценічного виконання; *педагогічний експеримент*, який організовувався за попереднім, констатувальним, і формувальним етапами – з метою перевірки міри ефективності обґрунтованих педагогічних умов, організаційних форм, методів і технологій формування вокально-виконавської майстерності здобувачів. На формувальному етапі впроваджувалися розроблення вокально-творчих портретів здобувачів, алгоритмоване формування вокальних навичок та їх варійоване застосування в різних контекстах, робота в малих інтернаціональних групах для створення вокально-інформаційних презентацій і залучення студентів до міжнаціональних вокально-ансамблевих проєктів з подальшою участю в конкурсах і концертах; аудіо- й відео-реєстрація ходу і результатів вокально-формувального процесу; *статистичні методи* – для обробки експериментальних даних, доведення статистичної вартісності розбіжності між показниками експериментальної та контрольної груп, якісного і кількісного аналізу та інтерпретації отриманих результатів.

Експериментальна база дослідження. Дослідження проводилося на факультеті музичної та хореографічної освіти Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (м. Одеса). В експериментальній роботі взяли участь 83 китайських студенти, у тому числі – 28 майбутніх магістрів.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше: науково обґрунтовано методіку формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього процесу в інокультурному середовищі; виокремлено структурні компоненти досліджуваного феномену в єдності світоглядно-інформаційного, виконавсько-фонаційного, інтерпретаційно-полікультурного, комунікативно-синергійного компонентів; обґрунтовано педагогічні умови формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів: стимулювання зацікавленості в опануванні ціннісно-

смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції; забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності іноземних здобувачів; стимулювання інтенції до творчого застосування набутої вокально-виконавської майстерності у вирішенні актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань; екстрапольовано методи і технології із суміжних видів мистецької діяльності та адаптовано до завдань дослідження, зокрема: творчі завдання на активізацію художніх емоцій, спонтанно-візуальну комунікацію, мікро-рухову імпровізацію, що виконуються під час озвучення вокальних творів, застосування комплексу артикуляційних вправ, завдань на релаксацію і самопідтримку з метою подолання сценічного бар'єру.

Уточнено сутність понять: «вокально-виконавська майстерність», конкретизовано поняття «інтернаціоналізація для мобільності», яке потрактовано як «інтернаціоналізація і мобільність для особисто-професійної й національної ефективності». *Удосконалено* методика формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів – майбутніх співаків-солістів та вчителів музичного мистецтва.

Подальшого розвитку набула методика підготовки здобувачів другого магістерського рівня вищої освіти за фахом «вокал» в українських педагогічних університетах за спеціальностями 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво.

Практичне значення результатів дослідження полягає в розробленні механізмів діагностування й виявленні рівнів сформованості вокально-виконавської майстерності у здобувачів вищої освіти; впровадженні апробованої в процесі експериментального дослідження методики формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в українських педагогічних університетах; застосуванні методичних матеріалів, які стосуються індивідуалізованого планування вокально-навчального процесу, організації самостійної роботи з цілісного аналізу й інтерпретації вокальних творів та їх підготовки до виконання, опису тренінгів на удосконалення особистісних

властивостей і емоційно-вольової саморегуляції майбутніх фахівців, комплексу ділових ігор і творчих проєктів (кастинг, концерт, виконавсько-творче змагання, робота члена журі, самостійно-виконавська діяльність у складі інтернаціонального ансамблю); представлених вокально-інформаційних даних (посилання на тематичні сайти, відео-кліпи та відеофільми із записом виступів співаків і майстеркласів знаних педагогів-вокалістів різних країн).

Результати дослідження можуть використовуватися в процесі професійної підготовки майбутніх вокалістів та вчителів музичного мистецтва в системі післядипломної освіти, а також з метою сприяння самоосвіті як китайських, так і українських фахівців.

Достовірність результатів дослідження забезпечується методологічною обґрунтованістю вихідних положень роботи, адекватністю методів діагностики ступеня сформованості вокально-виконавської майстерності магістрантів; відповідністю вибірки респондентів меті, завданням і процедурам дослідження; застосуванням методів формування досліджуваного феномену, впроваджених у процесі формувального експерименту; застосуванням кількісного та якісного аналізу отриманих у процесі педагогічного експерименту даних; використанням методів математичної статистики та отриманими під час констатувального та прикінцевого зрізів позитивними результатами.

Матеріали дослідження впроваджено в освітній процес на факультеті музичної та хореографічної освіти Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського (акт про впровадження від 05.09.2022, №1220/24).

Апробація результатів дослідження. Основні положення і результати дослідження дисертації обговорено на дев'яти міжнародних науково-практичних конференціях: «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти» (23-24 квітня 2019, Київ, Україна); «Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи» (29-30 жовтня 2019, Суми, Україна); «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (15-16 жовтня 2020, Одеса, Україна), «Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний

виміри змін» (23-24 квітня 2020, Суми, Україна), «Study of modern problems of civilization» (October 19-23, 2020, Осло, Норвегія), «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (4-5 листопада 2021, Одеса, Україна); «Modern science: innovations and prospects» (October 10-12 2021, Стокгольм, Швеція); на Всеукраїнських науково-практичних конференціях «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи» (16 травня 2019, Кривий Ріг, Україна); «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи» (14 травня 2021, Кривий Ріг, Україна).

Основні положення та висновки дослідження обговорено на щорічних звітних наукових конференціях аспірантів і науковців факультету музичної та хореографічної освіти Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (2019-2022 р.р.).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 8 публікаціях, 3 з них у наукових фахових виданнях України, 2 – у зарубіжних наукових періодичних виданнях, 1 з яких з індексом WoS, 3 – апробаційного характеру.

Особистий внесок здобувача в роботах, написаних у співавторстві, полягає в обґрунтуванні специфіки прояву академічної мобільності китайських студентів, як підґрунтя в організації свого навчання у педагогічних університетах України (Юй Хенюань & Н. Кьон & О. Мамікіна Олена, 2021); узагальненні власного досвіду удосконалення вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів у різних соціокультурних умовах (Юй Хенюань, Хуан Юйсі, 2022); формулюванні завдань, які постають перед китайськими співаками під час виконавської діяльності в різних соціокультурних умовах (Yu Hengyuan & Koehn Natalya, 2021); обґрунтуванні структури вокально-педагогічної майстерності (О. Калюжна & Юй Хенюань, 2020), узагальненні досвіду адаптації китайських здобувачів до умов здобуття вокально-фахової освіти в педагогічних університетах України (Юй Хенюань & А. Полканов & Го Сяофен, 2021); визначенні специфіки формування в майбутніх співаків пізнавальної активності в процесі опанування вокальним репертуаром (Zhu Junruj, Yu Hengyuan, Cui Shiling, 2020). Матеріали надруковано на українській та англійській мовах.

Структура та обсяг дисертації. Дисертаційна робота складається із загальної анотації, двох розділів, висновків до розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (297 найменувань, із них 28 – іноземними мовами) та 15 додатків на 21 сторінці. Робота містить 4 таблиці, 4 рисунки, що обіймають 4 сторінки основного тексту. Загальний обсяг роботи – 252 сторінки, з яких основного тексту – 170 сторінок.

РОЗДІЛ I

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КИТАЙСЬКИХ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

1.1. Сутність поняття «вокально-виконавська майстерність» у науковому дискурсі

Проблема підготовки майбутніх співаків у її спрямованості на формування вокально-виконавської майстерності посідає важливе місце у працях учених і практиків. Коло проблем, які досліджуються у цьому напрямку, охоплює цілу низку питань, пов'язаних із специфікою вокального мистецтва серед других різновидів мистецької, музичної діяльності, його історико-культурною, художньо-стильовою своєрідністю; з утворенням вокально-освітніх систем і національно-вокальних шкіл; обґрунтуванням інноваційних тенденцій у розвитку вокального мистецтва і розробленням нових технологій, впровадження яких сприяє удосконаленню методики формування вокально-виконавської майстерності майбутніх співаків.

З метою визначення сутності поняття «виконавська майстерність» приділимо увагу спочатку феномену «майстерність». У довідкових джерелах, зокрема – у словнику з української мови, під майстерністю розуміється умілість, вправність, висока якість виконаної роботи, її досконалість (Словник української мови, 1965, с. 600). Східним чином майстерність тлумачиться і в психолого-педагогічній науці, а саме – як властивість особистості, набута у процесі її досвіду, як вищий рівень опанованих професійних умінь у певній галузі на основі гнучких навичок і творчості.

Поняття щодо майстерності найбільш активно розглядається в тих сферах діяльності, на якості яких позначаються професійно-особистісні психологічні властивості, навички й уміння суб'єктів діяльності. До їх числа належать, наприклад, юриспруденція, менеджмент, наукова, педагогічна й, зокрема – мистецько-виконавська діяльність у всіх її різновидах. У дослідженнях науковців

доводиться, що сьогодні, в умовах технологізації й глобалізацій світових процесів, концептуального значення для досягнення фахової майстерності набуває виховання особистості, здатної діяти самостійно й творчо на засадах набуття високої якості професійної підготовки й сформованих особистісно-психологічних властивостей, спроможності адаптуватися до мінливих умов середовища, що в сукупності забезпечує компетентне вирішення нею професійних завдань.

Отже, в узагальненому виді під майстерністю будемо розуміти інтегральну характеристику якості діяльності особистості, досягнуту в результаті поєднання її професійно-значущих психологічних властивостей, свідомого й відповідального засвоєння суспільного досвіду у формі знань, навичок і вмінь та їх перетворення на здатність якісно й творчо виконувати професійні завдання й самостійно вдосконалювати свою професійну діяльність.

У галузі музичного виконавства науковці пов'язують прояв майстерності з діяльністю, яка полягає у «оживленні» записаних автором нотно-знаковою системою своїх творів, їх переведенні в іншу матеріально-звукову форму, яка надає можливість доносити художній задум композитора до слухача. Адже «розуміння нот без музики» (Р. Шуман) доступне тільки професійним музикантам і потребує багаторічної, цілеспрямованої підготовки. З цього погляду виконавство розглядається як необхідна зв'язуюча ланка між знаковою формою фіксації художнього задуму творця, емоційно-чуттєвим, духовно-інтелектуальним і музичними досвідом його усвідомлення й інтерпретації виконавцем та втілення у процесі «живого» інтонування.

Крім того, науковці наголошують, що виконавська діяльність є багатофункціональною і тому забезпечується широким комплексом особистісних та індивідуально-психологічних властивостей, зокрема – системою ціннісних орієнтацій, особливостями емоційно-вольової, мотиваційної сфери, мірою загальної обдарованості та розвитку спеціальних музичних здібностей, якістю навченості й володіння знаннями, уміннями й виконавськими навичками тощо. Як справедливо зазначає Н. Ашихміна, «Виконавець – майстер свого фаху – це, перш за все, професіонал високої виконавської культури, який глибоко знає сутність й

особливості музично-виконавської діяльності, музично-художньої творчості», досконало володіє культурою звуковидобування, виконавського інтонування й здатністю до інтерпретації, в основі якої лежить тонкий музично-естетичний смак, музично-емоційна чуйність, здатність до творчого натхнення й артистизму (Ашихміна, 2018, с. 115).

Узагальнення праць таких науковців, як дозволило встановити, що під музичним виконавством розуміється «...вид діяльності, який є одночасно і способом реалізації комплексу знань, умінь, навичок передачі композиторського задуму, і форму стилістичного осмислення, особистісного емоційно-чуттєвого вираження (Ван Цзін І, 2017; Н. Гребенюк, 1999; Ма Цзюнь, 2011 та ін.). Це визначення стосується кожного різновиду діяльності в галузі музичного мистецтва, однак воно своєрідно втілюється в кожному із його жанрів, зокрема – і у вокальному мистецтві. Підтвердження цьому знаходимо у вислові Ю. Сетдикової щодо того, що вокальне виконавство є «...одним з видів художньої творчості, складовою частиною мистецтва в цілому і характеризується структурно-функціональною подвійністю: підкорюється загальним законам функціонування різних видів мистецтв і має відносну суверенність (самостійність), являючи собою особливий специфічний різновид художньо-творчої діяльності» (Сетдикова, 2006, с. 11).

Схарактеризуємо головні ознаки специфіки вокального мистецтва та вимоги до прояву виконавської майстерності співака, які мають враховуватися у вокально-освітньому процесі.

Перш за все, дослідники звертають увагу на те, що «інструментом» співака є організм особистості, тому, за висловом У. Хаслама, сфера вокального мистецтва заслуговує окремої уваги, адже, як відомо, «співак поєднує в собі і інструмент, і виконавця» (Хаслам, 2018, с. 14). З цього стає ясно, що анатомічні задатки, психофізіологічні, й індивідуально-психологічні властивості особистості, його фізичний та емоційний стан відбиваються на особливостях звучання голосу, що пояснює ту увагу, яку методисти й практики завжди приділяли удосконаленню й збереженню голосу співака (О. Маруфенко, 2006; Юйянь Шаоцян, 2021 та ін.). У

цьому факті також криється чинник того, що голосові прояви є невіддільними від вираження емоцій: їх єдність генетично обумовлена людською природою, і це забезпечує особливу впливовість співочої діяльності на емоційні стани реципієнта.

Суттєвою відмінністю вокального мистецтва від інших музичних жанрів є і його синкретична природа, утворена єдністю поетичного й музично-інтонаційного компонентів й породженням завдяки цьому нових семантичних значень, що визначаються як мистецтво «інтонованого сенсу» (Б. Асаф'єв, 1976). Відтак, виконавець-вокаліст має усвідомлювати й особистісно-емоційно сприймати, переживати й усвідомлювати глибинну сутність інтегративно-цілісного художнього образу, утвореного єдністю вербальної та інтонаційної мови, «надсенсами» поетичних образів, переплавлених через трактування композитора у музичний феномен, а також володіти засобами фонаційно-співочого втілення художньо-образного змісту твору та його донесення до слухача. Цей процес позначають як мистецтво вокально-виконавського інтонування, під яким розуміється вираження в художньо-звуковій формі емоційного тону, динаміки переживань і психічних станів, що відображають сутність художньо-образного змісту твору, досягнутого та інтерпретованого співаком відповідно його розумінню й виконавським можливостям.

Так, наприклад, І. Коденко акцентує, що для виконання творів доби Бароко співак має володіти гнучкою еластичністю голосового апарату та різноманітними способами дихання й видами атаки звуку, здатністю до «...виявлення тембрального багатства, пом'якшення різких, «металевих» обертонів» (Коденко, 2021, с.38), знання співацьких традицій епохи Бароко, специфіки її музично-виразних засобів – динаміки, темпоритму, вокально-мовленнєвої артикуляції, орнаментики, вмінням правильно розчленовувати звукову лінію і належним чином знаходити точні інтонації в мелодійному малюнку відповідно до втілюваного афекту, орієнтуючись на «...характерні позначення: темпоритм, танцювальність, лад і тональність, словесний текст і зміст, синтаксис мелодії, а далі підібрати відповідні виконавські засоби для втілення цього афекту» (там само, с. 39), володіти творчими прийомами варіювання і орнаментации мелодії, тобто вмінням імпровізувати.

Науковці також звертають увагу на те, що вокальне виконавство проявляється у співочо-звукосмисловому утіленні художнього образу музичного твору і являє на досконалому рівні мистецтво створення музично-художнього образу також і «...через зоровий контакт зі слухачами, жестами та іншими рухами тіла» (Лу Хуачжао, 2018, с.11), тому вокальне виконавство вимагає і володіння співака навичками сценічного поведіння, духовного спілкування із слухачами та здатністю здійснювати на останніх всім комплексом кінестетичних, естетичних, внутрішньо- і зовнішньо-виразних прийомів художньо-сугестивний вплив (Ван Чень, 2017, Н. Кьон, 2022).

Отже, досягнення високого художнього результату передбачає набуття вокалістом здатності занурюватися в духовну ауру епохи, наближатися до сутності художніх ідей і намірів композитора через аналіз та усвідомлення особливостей структури твору в широкому сенсі цього поняття, осмислення взаємозв'язку закладеного в тексті комплексу музично-мовленнєвих і виконавська-виразових засобів та вмінням підпорядковувати свої вокально-виконавські вміння втіленню художньої ідеї твору, відповідних емоційних станів і характерів у їх динамічному розвитку.

Означений комплекс питань, пов'язаних з формуванням вокально-виконавської майстерності майбутніх співаків ґрунтовно розглядається в працях науковців різних країн, серед яких – В. Антонюк (2001), Ф. Ламперті (1923), Ф. Лаурі-Вольпі, Т. Мадишева (2019), Н. Овчаренко (2014), Є. Проворова (2017), Цзінь Нань (2009), Р. Юссон (1974) та ін. У їхніх дослідженнях важливе місце посідають проблеми оволодіння співака фонаційними навичками, природними можливостями вокального апарату як «інструменту», джерела звукоутворення й звуковедіння, обґрунтування методів і технологій, спрямованих на вдосконалення різномірних аспектів і складників виконавської майстерності співака. Провідними з цього погляду стають питання вокального дихання, звукоутворення й роботи артикуляційного апарату, а також використання резонаторів як засобу розкриття тембрових і динамічних потенцій вокальних даних співака (В. Антонюк, 2002; О. Стахевич, 2003 та ін.).

Акцентування уваги до оволодіння студентів мистецтва побудови художнього образу за допомогою засобів вокально-виконавської виразності знаходимо в працях Ван Ченя (2017), Л. Василенко (2012), Н. Гребенюк (1999), І. Єрґієва (2016), І. Силантьєвої (2008), Л. Тоцької (2014) та ін., які дослідили питання інтерпретації вокальних творів і значущість надання уваги деталізованому осмисленню інтонаційного розвитку твору й вмінню побудувати уявний «суб'єктивно-емоційний план» його виконання і множинність виконавських версій-інтерпретацій.

Формуванню в майбутніх співаків вокально-виконавської культури й сценічного артистизму приділили увагу такі науковці, як Т. Ткаченко (2010), Чжан Яньфен (2012), Чень Цзицзянь (2018), які акцентують на ролі означених властивостей, які забезпечують зміщення акценту з технічного аспекту вокального виконавства на художньо-образну сферу, здатності до творчого втілення художньо-образного змісту музичних творів «...шляхом ефективного використання комплексу вокально-виконавських знань, умінь та навичок» (Вей Лімін, 2016, с. 8), розвинених емпатійних якостей та володіння здатністю до тонкої деталізації вокального інтонування (Ван Чень, 2017, с. 3). Крім того, науковці звертають увагу на те, що артистизм співака передбачає і набуття навичок сценічно-візуального контакту зі слухачами, а з цим – і роль зовнішньо-театралізованих, пластично-рухових засобів прояву артистизму здатністю швидко перестроюватися в кінетиці, жестах, мімікрійно-мімічних формах на різні емоційні модули й персонажні стани, «...налагоджувати із слухачами комунікативно-зворотній зв'язок, досягати синергійно-художнього ефекту в сумісній художньо-духовній діяльності» (Ван Чень, 2017, с. 3–4).

Специфічним для вокального виконавства визнається і те, що вокаліст є об'єктом не тільки аудіального, а й візуального сприйняття слухачів, що дозволяє визначити його діяльність як співацько-акторську й привернути увагу до значущості набуття ним сценічної майстерності, виконавського артистизму, а також здатності їх проявляти в умовах прилюдного співу на засадах набуття навичок емоційно-вольової саморегуляції й упередження сценічного бар'єру а

також оволодівати навичками емоційно-вольової саморегуляції задля досягнення художньо-сугестивного ефекту у виконавській діяльності (А. Саннікова, 2009).

Звертають увагу науковців і на варіативність виконавської позиції співака, зумовлену замислом композитора, що потребує від співака здатності до сценічного перетворення, акторської майстерності. Так, в одних випадках вокаліст виступає від імені персонажа, «героя» твору і втілює його уявні переживання (вокальні цикли Ф. Шуберта, Р. Шумана, арії з опер), в інших творах відбивається узагальнене світовідчуття (В. А. Моцарт «Алілуя»), а в певних творах співак виступає від імені автора твору або його «герою» і виражає особисті роздуми, переживання, ставлення до певних явищ або подій (Ж. Массне «Елегія»).

Характерним для вокального виконавства є і те, що його діяльність відбувається, переважно, в ансамблевих формах музикування. Найчастіше – це спів під акомпанемент концертмейстера, рідше – це виступ в супроводі інструментального ансамблю або оркестру. Це свідчить про необхідність співака досягати духовного контакту і виконавської суголосності із диригентом, акомпаніатором або творчим колективом. З цього погляду важливою є загальна здатність співака досягати особистого порозуміння, яке виступає передумовою досягнення цілісності в створюваному художньому образі: адже тільки за умов досягнення такої єдності виникає ефект синергійності, і тим самим забезпечується художня впливовість виконавського акту. Таким чином, з одного боку, співак має розвивати свої емпатійні якості, а з іншого – здатність до сугестії, тому формування відповідних особистісних властивостей майбутнього співака-виконавця з врахуванням специфіки його виконавської діяльності потребує спеціальної педагогічної уваги.

Набуття майбутніх фахівців музичної ерудиції та оволодіння усім комплексом наведених вище навичок фонаційно-технологічного, виконавсько-виразового й сценічно-виконавського характеру, підкріплених удосконаленням відповідних індивідуально-психологічних властивостей, закладає підґрунтя формуванню в них вокально-виконавської майстерності та її прояву в реальній практиці музичного виконавства-спілкування.

Отже, під вокально-виконавською майстерністю будемо розуміти цілісно-особистісну властивість співака, утворену єдністю досконалих фонаційно-технологічних навичок, вокально-виразних умінь і здатністю до особистої інтерпретації й натхненно-артистичного втілення художньо-образного сенсу вокальних творів в умовах прилюдного виступу. Формування вокально-виконавської майстерності передбачає набуття співаком високого рівня фахової ерудованості та потребує належного розвитку загальних, спеціальних музичних і специфічно-вокальних здібностей, сформованості сценічно-творчих і виконавсько-комунікативних властивостей, здатності до самостійного мислення й інтерпретаційно-зумовленого й творчого застосування накопичених знань, вмінь і навичок та їх постійної корекції й удосконалення.

Характеризуючи діяльність викладачів вокалу, спрямовану на формування виконавської майстерності студентів, науковці відзначають, що її особливості несуть зазвичай на собі відбиток вокальної школи в її переломленні через персональний стиль того педагога, у якого вони свого часу навчалися. Цей вплив певною мірою властивий мистецькій, зокрема – музичній освіті в цілому, але з найбільшою закономірністю він проявляється саме у процесі навчання співу. Це пояснюється тим, що у вокально-освітній практиці провідну роль відіграє прийом наслідування, адже керування голосовими проявами здійснюється рефлекторно і не піддається зовнішньо-візуальному контролю й корекції. Таке становище цілком закономірно приводить до підсвідомого й інтуїтивного копіювання якісного звучання голосу свого наставника або знаних співаків, які слугують для даного співака еталоном. Цей факт свідчить про високу значущість майстерності самого викладача вокалу, набуту ним в річищі власної вокальної школи.

Уточнимо, що саме розуміється під феноменом «вокальна школа».

Відомо, що у сфері науки застосовується поняття «наукова школа», яке характеризується наявністю загальнозначущих досягнень великих вчених, ідеї яких стали принципово важливими для світової науки; працями, в яких відбиваються їх теорії; значним колом послідовників, які продовжують, і втілюють їх у життя, розвивають теоретичні та практичні відкриття своїх попередників.

Для музичного мистецтва свідченням існування національної вокальної школи стає наявність загально визнаних художньо-виконавчих або продуктивно-творчих досягнень, створення цілісної вокально-системи освіти, яка базується на науково-обґрунтованих методичних положеннях, свідченням чого стає досягнення яскравих художніх результатів певним колом її вихованців, їх здатності стилістично адекватно, технічно досконало, і в той же час – особистісно-індивідуалізовано втілювати музичні образи у своїй виконавській діяльності.

Розглядаючи сутність поняття «вокальна школа», зазначимо, що існує три варіанти тлумачення цього терміну. Перший із них зіставляється з високою якістю підготовки співака, про якого говорять: «у цього співака дуже хороша школа», або навпаки – «співак має природні дані, але не має школи». У даному випадку мається на увазі характеристика співака з погляду його володіння технологією голосоутворення і всього арсеналу вокальної техніки, тобто – вокально-технічна майстерність співу.

Другий підхід до визначення поняття «школа» належить до виконавського чи педагогічного «почерку» видатних педагогів, музикантів (школа піанізму С. Ружицького, С. Блуменфельда, скрипкова школа Л. Ауера, вокальна школа А. В. Нежданової) тощо, які відображають уявлення про певний стиль роботи та стійкий прояв його кращих індивідуальних якостей та їх реалізацію в творчих результатах учнів.

Існує і третій тип уявлень про виконавську школу, який співвідноситься з поняттям про національну традицію, виконавський стиль, який дозволяє визначати, що викладач/виконавець належить до певного художнього напрямку (лондонська, віденська фортепіанна школа), або володіє/не володіє вокальною школою італійського бельканто, належить до німецької школи співу тощо. У останньому випадку мається на увазі специфічної культури вокального звуку, манери звукоутворення, артикуляції, фразування, застосування засобів виконавської виразності, а з цим – і особливий характер створення художнього образу вокального твору – яскраво-емоційний, декламаційно-піднесений тощо.

Н. Гуральник підкреслює педагогічний аспект поняття «школа» та його «методологічну контекстність як цілісного, самодостатнього, науково-педагогічного та національно-освітнього явища» (Гуральник, 2008, с.3). Створення виконавської школи, на думку науковиці, зумовлене високим рівнем досягнень в таких галузях музичної науки, як музикологія, музична психологія, музична педагогіка, музична соціологія, музикотерапія, тобто «...осучасненням музичної освіти за рахунок досягнень світової науки, інтеграції культурно-освітніх процесів»; досягненням балансу між традицією і технологічними новаціями; особистим зростанням молоді (Гуральник, 2008, с.4.).

На думку видатного вокального педагога і науковця Д. Аспелунда, сутність вокальної школи полягає у наявності цілеспрямованої організаційної системи, сукупності «...принципів і прийомів навчання, виховання та освіти вокалістів, підготовки нових поколінь співаків і педагогів до виконавської діяльності». Науковець акцентує, що вокальна школа – це феномен, який історично змінюється, відбиваючи процес розвитку, суспільства і музичного мистецтва під впливом конкретних вимог виконавської практики. Адже, на його думку, «...зміни в громадському житті певним чином впливають на пануючі естетичні погляди, в зв'язку з чим змінюється і творчість композитора, тобто стиль музики, її жанри» (Аспелунд, 1952, с. 42).

Л. Тоцька визначає вокально-педагогічну школу як загально-організовану, цілеспрямовану і конкретизовану систему «...підготовки співаків та педагогів нових поколінь для вокальної діяльності, яка змінюється з плином часу, але при цьому враховує досвід і традиції попередніх поколінь» (Тоцька, 2004, с. 158). Найважливішими критеріями існування вокальної школи визначається наявність цілісної, методично усвідомленої і готової до «тиражування» освітньої системи підготовки молодого вокаліста педагогом або педагогічним колективом, яка проявляється в єдності художніх настанов, особливих, впізнаних і принципово важливих ознаках виконавського стилю, своєрідності фонаційної техніки, типових якісних рисах вокального звучання та їх реалізації у високих художніх результатах вихованих в рочищі школи співаків.

Пан На звертає увагу на те, що поняття «вокальна школа» «...існує не лише як термін, а як дійсний феномен, що обумовлений традиціями, які ґрунтуються на природних властивостях вокального апарату європейців (на відміну від східних націй та їх менталітету)» (Пан На, 2019, с. 83).

Під вокальною школою вчена розуміє «...феномен, який характеризує процес вокального навчання на засадах національних вокальних традицій певного культурного регіону» (так само, с.84), обумовлюючи це тем, що саме «..в національних школах співу відображаються особливості психологічного складу даного народу, його музики, поезії, мови, виконавських традицій» (Пан На, 2019, с. 84).

Отже, сучасне поняття «вокальна школа» має поєднувати в собі вироблені й закріплені в оцінних критеріях усталені норми фонаційно-технічної досконалості, наявність досвіду успішної підготовки співаків і способів його передачі наступним поколінням через всебічно обґрунтовані й узагальнені у певний спосіб методи її формування в співаків. Невід'ємними ознаками сучасної вокальної школи сьогодні вважаються наявність цілісної, методично обґрунтованої вокально-освітньої системи, побудованої на засадах реалізації єдиних методичних принципів, вмінні забезпечувати студентоцентрикований вектор вокальної підготовки кожного співака-початківця, науково обґрунтованого й індивідуалізованому плануванню форм і методів навчання, навчального матеріалу, методів і технологій підготовки співака до виконавства в різних формах його прояву – концертному, конкурсному, просвітницькому, навчально-методичному, методологічному.

Варто зазначити, що найважливішим культурним феноменом на шляху розвитку світового вокального мистецтва й виконавської майстерності співака по праву вважається італійська вокальна школа та її найважливіший здобуток – техніка бельканто. Характерними особливостями техніки «прекрасного співу» як еталону довершеності, за визначенням Л. Дмитрієва, являються такі ознаки, як блискучий, легкий і витончений виконавський стиль, який вимагає від співака досконалої техніки володіння голосом, зокрема – бездоганної кантилені, здатності до філірування звуку, віртуозної колоратури, емоційно насиченого, темброво

привабливого співочого звуку, що в сукупності свідчить про високу якість вокального виконання (Дмитрієв, 2000).

Цікавою для нас є і характеристика італійського бельканто в сучасному китайському словнику – як співу, що характеризується красивим тембром, вільною вокалізацією, плавністю і зв'язком між звуками, а також гнучким фразуванням (наводиться за Чжоу Ї, 2019).

Основні методичні положення, на яких ґрунтується італійська школа, викладено в працях провідних фахівців того часу, якими послуговуються і сучасні вокалісти. Це, передусім, праці Тозі «Думки про старих і нових співаків, чи спостереження за фіоритурним співом» (1723), Манчіні «Практичні міркування про фіоритурний спів» (1777), Манштейна «Система великої співочої школи болонця Бернаккі» (1835), Франческо Ламперті «Мистецтві співу» (1892) та ін.

А. Додонов, відомий співак і педагог ХІХ століття, учень Мануеля Гарсія, знаменитого педагога-вокаліста італійської школи співу, у своїй праці «Керівництво до правильної постановки голосу, розвитку та зміцнення голосових органів та вивчення мистецтва співу» наголошував, що важливим елементом італійського бельканто є володіння диханням, яке впливає на якість оволодіння голосом, підкреслюючи таку закономірність: «Видаляючи повітря з легенів <...> повільно, поступово і рівномірно, що можливо лише при діафрагматичному диханні, ми завжди отримаємо тон чистий, повний, твердий, сильний, тривалий і рівний» (Додонов, 1908).

Акцентуючи на ролі італійської вокальної школи в світовій вокальній культурі, яка стала підґрунтям у створенні національних вокальних шкіл, відзначимо плідність її впливу на становлення як української, так і китайської системи підготовки в галузі академічного вокалу, зазначимо, що кожній з них властиві специфічні особливості впровадження, зумовлені національними традиціями співочого фольклору, фонетичними й синтаксичними особливостями вимови, специфікою інтонаційної організації музичного мовлення, типовими жанрово-стильовими формами вокального музикування тощо.

Розглянемо характерні риси вокальної школи України і Китаю з метою виявлення збігу й відмінностей.

Зазначимо, що вокальна школа сучасного українського вокалу та її досягнення здобули визнання у світовому культурному просторі. Всесвітньо відомими співаками свого часу стали Бела Руденко, Оксана Чавдар, Микола Огренич, Дмитро Гнатюк, Анатолій Солов'яненко, Ніна Матвієнко, Володимир Гришко, Вікторія Лук'янець, Тетяна Мельниченко і багато інших виконавців.

За визначенням Дмитра Гмирі, зв'язуючою ланкою між технікою бельканто і слов'янським музичним мистецтвом стало поєднання особливостей техніки бельканто та підпорядкування «головній ідеї реалістичного мистецтва – життєвій правді» (Гмиря, 1988, с.29). Унаслідок цього, на думку співака, і відбулося поєднання технологічних досягнень бельканто з глибокою і щирою психологічністю, яка проявляється в наданні співаками переваги значенню художньої змістовності над досконалістю вокальної техніки.

Зазначимо також, що на становлення вокальної школи України, починаючи з кінця XIX століття, сприятливо вплинула викладацька діяльність італійських педагогів, зокрема – К. Еверарді, Е. Гандольфі, які захоплювалися багатомовною вокальною природою українських співаків і плідно працювали з ними. Їх педагогічна діяльність сприяла пропагуванню італійських ідей в галузі вокальної освіти та формуванню власної української вокальної школи. Найбільш видатними її представниками стали такі педагоги-вокалісти XX століття, як О. Мишуга, Г. Алчевський, Т. Веске, П. Голубов, І. Донець-Тессейр, І. Паторжинський, М. Єгоричева та ін. Окремо відзначимо викладачів Ю. Рейдер, О. Благовидову, І. Райченко, діяльність яких склала підґрунтя одеської вокальної школи. Т. Захарчук характеризує одеську вокальну традицію як «...вірність «виконавсько-педагогічній генетиці Ю. Рейдер, вихованки Д. Леонової у зв'язку з італійськими джерелами»; чуйність до запитів сучасності, авангардних пошуків у мистецтві; опора на багатомовний досвід тембрально-артикуляційних аспектів вокальної фонації; стильове різноманіття репертуару і його творчого осягнення і, разом з тим

– «стильова замкненість на класичній основі, усвідомлення класики як стрижньового комплексу навчання співу» (Захарчук, 2008, с. 5–6).

Отже, починаючи з середини XIX століття, на теренах України починає складатися система професійної вокальної освіти, яка ґрунтується на визнанні ролі загальноосвітнього, музично-фахового та вокально-освітнього компонентів, спрямованого на збагачення музичної ерудиції співаків, володіння музичною теорією, навичками самостійного музикування (сольфеджіо, гармонія) й аналізу музичних творів, сценічної майстерності, тобто всебічної підготовки до сольного, ансамблевого й оперного виконавства. З утворенням музично-педагогічних відділень (пізніше – факультетів педагогічних університетів) склалася система освіти, в якій суттєва увага приділялася також психолого-педагогічній підготовці майбутніх фахівців. Поглиблення цього напрямку підготовки відбулося завдяки введенню другого освітньо-кваліфікаційного, магістерського рівня, завдяки чому зміст навчального процесу майбутніх вокалістів збагатився знаннями методологічного рівня, засвоєнням основ герменевтики, інтерпретації вокального репертуару, педагогічної творчості, здатністю застосовувати сучасні інформаційно-комунікативні технології в мистецькій практиці, підготовкою до науково-методичного пошуку й самостійної методико-дослідницької роботи.

Характеризуючи українську вокально-виконавську школу, науковці відзначають близькість українського й італійського звукоутворення та звуковедіння, породжені східними особливостями мови, а саме – її милозвучністю, однорідністю формування голосних, відсутність складних послідовностей приголосних, що сприяє ясній і природній артикуляції вокального тексту у високій вокальній позиції, досягненню повного, темброво багатого звукоутворення. Споріднюють ці виконавські манери і яскрава природна емоційність солоспіву, схильність до співучого ліризму, м'якого й багатого обертонами звучання голосів, здатність досягати блискучого і легкого виконання віртуозних пасажів тощо. Крім того, варто відзначити і спорідненість методичних настанов у формуванні вокального дихання, артикуляції, методів вироблення техніки колоратури. Ці властивості стали визначальними для української вокальної школи, яка

відрізняється тяжінням до кантиленного звучання, широкого дихання, пластичності в інтонуванні мелодійної лінії, стремління досягти багатого обертонами й польотного звучання.

Становлення методики навчання співу й вокальної школи в Китаї має древні традиції, які впродовж багатьох століть зберігаються, вдосконалюються й збагачуються у зв'язку із появою нових жанрів і різновидів вокального й вокально-сценічного мистецтва. Утім ця школа стосується виконання національного фольклору, яка за своїми особливостями суттєво відрізняється від школи академічного вокалу. Її опанування, як відомо, китайськими фахівцями відбувається порівняно невеликий час – дещо більше століття. Цей процес потребував суттєвого переосмислення традиційних методів формування як фонаційно-технічного, так і художньо-виконавського складників виконавської майстерності співаків, яке усвідомлюється як становлення школи китайського бельканто.

Вище було відзначено, що сучасна школа академічного вокалу розглядається часткою китайських науковців як «китайське бельканто». Розглянемо деякі особливості національної школи співу та їх зв'язок і розбіжності з особливостями академічного вокального виконавства. Підґрунтям своєрідності національного співочого мистецтва китайські науковці визначають традиційні для свого суспільства смаки, які впливають і на художні ідеали співака, а звідси – й на навчально-формувальні настанови, що панують у сучасній вокальній педагогіці. Це, зокрема, тяжіння до розвитку високого діапазону, оволодіння мистецтвом виховання контр-тенору, орієнтація на складний, почасти віртуозний репертуар, на якому молоді вокалісти намагаються оволодіти привабливим для них мистецтвом виконання світових шедеврів вокального мистецтва.

Відбиваються на вокально-фонічній техніці китайських співаків і особливості анатомічної будови вокального апарату, а також мовленнєвий устрій і особливості фонетики китайської мови, які позначаються і на традиційній манері їхнього вокального інтонування (Лоу Яньхуа & Кьон, 2018; Чжоу Ї, 2019).

Китайські науковці слушно зауважують, що в китайському суспільстві існує потреба до поєднання багатих традицій китайської народної пісенної творчості й цінного досвіду, накопиченого в зарубіжних країнах за багатовікову історію. Це добре розуміють фахівці в галузі вокальної освіти, внаслідок чого сьогодні в Китаї діють системи підготовки співаків різних напрямків – від навчання традиційного, автентичного народного співу і підготовки фахівців до виконання творів у жанрі Пекінської опери до формування в них навичок академічного співу, орієнтованого на оволодіння мистецтвом виконання творів європейських композиторів та співу в сучасних розважально-естрадних жанрах, підвищення рівня їх загальної й музичної освіченості.

Розглянемо це положення на прикладі діяльності найбільш відомих у Китаї закладах вищої освіти.

Так, в Уханьській консерваторії обов'язковим у процесі формування виконавської майстерності співаків є освоєння творів за жанровими генотипами китайської народної пісні як джерела «історичної пам'яті», романсово-пісенних твори митців різних національностей (італійська пісня, німецький жанр Lied, українська народна пісня/солоспів тощо); арія барокового типу або з європейської оперної класики XIX століття.

На факультеті сольного співу та оперної підготовки в Китайській консерваторії (China Conservatory of Music) головні предмети охоплюють: історію і теорію китайської музики у всьому розмаїтті традиційних і сучасних жанрів – від народної пісні, музичної драми до естрадного співу й народно-інструментального музикування; комплекс спеціальних дисциплін з вокалу, на яких здобувачів навчають національного співу, при чому, як в традиційній виконавській манері, так і на основі бельканто, а також виконанням арій з китайської музичної драми і творів європейських композиторів; комплекс загально-професійних дисциплін, на яких відбувається підготовка до освоєння традиційного методу співу, зокрема – заняття з удосконалення артикуляції та розвитку пластично-фізичних властивостей у формі залучення до танців.

Прикладом закладу, в якому головна увага приділяється навчанню майбутніх співаків академічному вокалу, є, зокрема Центральна консерваторія, в якій особлива увага приділяється освоєнню здобувачами манери співу бельканто, тому основу їхнього репертуару складають романси й оперні арії італійських, німецьких і французьких композиторів, та, відповідно цьому – надання посиленої уваги вивченню європейських мов та музичних традицій. Суттєву увагу приділяють викладачі Центральної консерваторії виробленню методики «китайського бельканто» на засадах складно розгалуженої системи вокального навчання, яке передбачає виховання на національному ґрунті з урахуванням специфіки мовленнєвої і голосової природи універсальних співаків, поєднаних з наслідуванням європейським традиціям, зокрема – італійській вокальній школі, що забезпечує їх конкурентоспроможність на різних світових конкурсах і сценах.

Варто відзначити і діяльність Науково-дослідного інституту опери Пекінського університету, який діє з 2010 року як пілотний коледж і є першим вищим навчальним і науково-дослідним закладом у Китаї, який спеціалізується на дослідженні оперної творчості й мистецтва її виконання і спеціалізується на питаннях методики, історії оперного мистецтва, мистецтва перформансу, постановки спектаклів тощо. Його діяльність спрямовується на виявлення й узагальнення позитивних здобутків різних світових вокальних шкіл, дослідження методів вироблення «китайського бельканто» з метою сприяння розвитку сучасного китайського вокально-оперного мистецтва і його іміджу в світовому мистецькому просторі.

Відзначимо, що в кожному з цих закладів, як і в українських, передбачається три напрями у підготовці співаків – загальноосвітня, музична та вокальна, натомість у наповненні навчальних планів існують і суттєві відмінності. Так, особливістю китайської вокальної освіти є наявність спеціальної дисципліни із викладання техніки вимови у співі, що пояснюється як вимогою максимальної ясної дикції у фонаційно-вокальному інтонуванні, так і необхідністю оволодіння співаків мистецтвом вокального інтонування ієрогліфів. Нагадаємо, що їх змістовий сенс залежить від висотного напрямку в інтонуванні фіналей, тому співак

має на свій розсуд вносити зміни у мелодичний малюнок творів, щоб вірно відтворити сенс тексту у співі.

Тим не менше, на думку таких дослідників, як Ян Бо (2013), Яо Вей (2012), в китайській вищій школі існує ряд невирішених проблем у галузі музично-теоретичної освіти й викладання музично-теоретичних дисциплін – сольфеджіо, гармонії й поліфонії, недостатньо глибокими знаннями викладачів з історії світового музичного мистецтва: недостатньою вважають науковці і методологічну й вокально-методичну підготовку педагогів, внаслідок чого значна частка з них не володіє ґрунтовними науковими знаннями з анатомії вокального апарату, фізіологічних і психологічних застав вокального виконавства, історії вокального мистецтва, вокальної методики тощо.

До чинників такого стану китайські фахівці відносять недостатню кількість освітніх закладів відповідного профілю, яка частково компенсується практикою приватних вокальних занять, а також те, що їх нерегламентована якість забезпечується викладачами з різним рівнем підготовленості до вокально-професійної діяльності. Це становище частково пояснює те, чому абітурієнти-вокалісти, які в більшості наділені яскравими голосовими задатками, відрізняються різним рівнем підготовленості і нерідко мають суттєві вади.

Відзначимо, що, попри існуючі проблеми, молоді китайські співаки в останні десятиріччя досягають все більш значних результатів світовому просторі, що свідчить про їх обдарованість і відданість вокальному мистецтву, здатність до наполегливої, цілеспрямованої праці на шляху досягнення виконавської майстерності і високого художньо-виконавського рівня. Однак варто звернути увагу на те, що більшість з них отримала вищу освіту вокальну освіту в різних країнах світу, тому модно вважати, що й визнання на міжнародному рівні ці співаки здобули внаслідок свого навчання у видатних педагогів вокалу з Європи, США, України та інших країн (Ян Бо, 2013; Мен Ян, 2018).

Сьогодні, завдяки культурній політиці відкритості, потреба у досвідчених і всебічно підготовлених кадрах в Китаї поступово задовольняється, однак процес опанування «секретами» європейської вокальної школи потребує подальшого

освоєння й осмислення з метою удосконалення національної системи підготовки фахівців-вокалістів різноманітних напрямків і профілів. Завдяки інтернаціоналізації освітнього процесу, розширенню транскультурних зв'язків та активізації академічної мобільності, яка набуває все більшої популярності в китайських студентів, створюються належні умови для вирішення цього завдання.

Отже, встановлено, що в Китаї існує досить суттєва розбіжність у меті, змісті й зорієнтованості закладів, у яких навчаються співу та готуються до вокально-викладацької діяльності фахівці, що зумовлює і різні результати, які демонструють абітурієнти, які починають своє навчання в українських університетах і музичних академіях. Виявлено наявність проблем, які належить вирішувати сучасним науковцям і викладачам, зокрема – і майбутнім фахівцям, які отримують професійну підготовку в університетах України.

Навчання співу і формування вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів в українських закладах вищої мистецької освіти має відбуватися з урахуванням типових проблем, з якими вони стикаються під час оволодіння майстерністю виконання європейського репертуару, а також їхніх фахово-індивідуальних особливостей та завдань, які вони мають вирішувати в майбутній діяльності. Ці висновки мають впливати на прогнозування й розроблення індивідуальної траєкторії удосконалення фонаційно-технічних, збагачення їхньої мистецької освіченості, формування виконавсько-художніх і сценічно-виконавських вмінь китайських здобувачів, й зростання самостійності.

Здобуття освіти в інокультурних країнах додає пошукачам з інших країн певних утруднень, викликаних розбіжностями в художньому менталітеті, мистецьких уподобаннях між Сходом й Заходом, особливостями спеціальної музичної й вокально-фахової підготовки, отриманої китайськими студентами на Батьківщині й української вокальної школи.

Серйозною перепорою в цьому процесі стає мовленнєвий бар'єр, який мають долати китайські студенти, навчаючись у іншомовній країні, що породжує труднощі у спілкуванні й засвоєнні змісту навчання. Особливо помітно ці проблеми проявляються у сфері здобуття вокально-виконавської майстерності, що пов'язано

з необхідністю співаків поринати в художній зміст вербально-поетичного тексту вокального твору, усладненого для сприйняття іноземними студентами завдяки застосуванню поетичних прийомів – метафор, порівнянь, ідеоматичних виразів, комплексу невідомих їм художніх асоціацій тощо. Співаки також мають долати труднощі вокальної артикуляції і звукоутворення нових для них іншомовних фонем та сполучень і оволодівати технікою їх вокально-фонаційної вимови (Лоу Яньхуа & Кьон, 2018).

Важливим чинником подолання зазначених проблем слугує сприяння соціальної, психологічної, мистецької та ментально-художньої адаптації китайських студентів, забезпечення сприятливого освітньо-психологічного клімату, психолого-педагогічної підтримки, а також студентоцентрованої зорієнтованості змісту освіти на засадах врахування як індивідуальних можливостей кожного здобувача, так і особливостей його професійної підготовки на попередніх етапах (Вей Лімін, 2016; Дін Сінь & Стоянова & Цзінь Лулу, 2015; Мен Ян, 2018).

Надзвичайно важливим вважаємо і врахування вимог щодо якості виконавської майстерності, які виникатимуть в їхній майбутньої мистецької діяльності як на Батьківщині, так і в міжнародному мистецькому просторі. Чітке представлення щодо сучасного стану системи музичної освіти Китаю сформульовано в праці Ює Їн (2021), яка виокремлює дві ключові його тенденції: прагнення до інтеграції китайської мистецької освіти із світовою та, водночас, збереження власних національних мистецьких традицій.

На вирішення цих завдань спрямовується долучення освітніх закладів до світових процесів інтернаціоналізації освіти, підвищення транскультурних впливів на удосконалення змісту вокальної освіти і його наближення до очікувань абітурієнтів та актуального попиту сучасного китайського суспільства. Використовуючи можливості, які відкриваються перед китайськими студентами завдяки набуттю музичної освіти в країнах з давніми традиціями вокально-європейської орієнтованості й опануванню шедеврів світового вокального мистецтва, майбутні фахівці оволодівають майстерністю їх виконання, набувають

можливості впроваджувати власні здобутки в культурне буття свого народу та досягати професійної успішності.

1.2. Інтернаціоналізація вищої освіти та її реалізація в сучасному міжнародному освітньому просторі

Однією із ознак сьогоденних глобалізаційних процесів науковці вважають суттєве оновлення освітньої системи, зумовлене викликами часу, новими завданнями й революційними зрушеннями в інформаційно-комунікативній сфері, активізацією міжнаціональних контактів і діалогу далеких культур (Біблер, 2018; Knight, 2008). Науковці наголошують, що інтернаціоналізація є їх об'єктивним наслідком який сприяє усуненню національної окремішності систем вищої освіти і тим самим – прогресу суспільного стану та професійної освіти (Жигінас, 2019; Altbach & Reisberg & Rumbley, 2009).

Динамічне зростання міжнародного ринку освітніх послуг стимулює приєднання до руху інтернаціоналізації провідних закладів вищої освіти в різних країнах, завдяки чому збагачуються міждержавні, наукові, міжособистісні контакти студентів і викладачів, посилюються освітньо-інтеграційні процеси, інтенсифікується транскультурні зв'язки між фахівцями, обмін і взаємозбагачення знаннями.

Феномен інтернаціоналізації (від лат. Inter – між і patio – народ) науковці пов'язують з процесами, які відбуваються завдяки тому, що творчі здобутки кожної нації, відбиваючись у культурних цінностях – матеріальних, наукових, художніх, стають потужним потенціалом збагачення надбань усього людства, їх виходу за межі національних кордонів, активного долучення до міжнародної дійсності. Тим самим, за М. Мнацаканяном, процеси інтернаціоналізації розширюють діапазон можливостей народів, породжуючи нові масштаби, межі діяльності, нові тенденції в суспільному житті, зокрема – і в такій рухливій сфері, як сучасний освітній простір (Мнацаканян, 2005, с. 43).

Узагальнюючи думки науковців, звернемо увагу на чинники, які стимулюють розвиток інтернаціоналізації вищої освіти, до яких відносять:

– академічні переваги, як-от – розширення доступу до здобуття вищої освіти студентської молоді різних країн; підвищення загальноосвітнього рівня якості вищої освіти завдяки засвоєнню суб'єктами учіння зарубіжного досвіду та набуття здатності до його екстраполяції на власну освітню практику;

– досягнення вищим освітнім закладом міжнародного визнання, підвищення іміджу, покращення позиції в міжнародних рейтингах;

– економічні, зумовлені внеском іноземних студентів у бюджет закладу;

– підготовка кваліфікованих викладачів до роботи у сфері міжнародної співпраці;

– політичні чинники, пов'язані з можливістю публічного визнання досягнень і тим самим сприяння успішній міжнародній співпраці;

– соціально-культурні чинники, які виникають у результаті об'єднання провідних науковців для вирішення принципово важливих, глобальних проблем і досягнення суспільством сталого розвитку, зміцненню толерантності в суспільстві і забезпечуються збагаченням форм міжнародної комунікації (Helms, Rumbley, Brajkovic, Mihut, 2015).

На сучасному етапі, в межах діяльності ЮНЕСКО висунуто положення «Освіта-2030», головні ідеї якого полягають у радикальній переорієнтації змісту педагогічної діяльності, що має включати в себе, поряд з формуванням накопиченого людством цінного досвіду, розширення тих видів знань, навичок і здібностей, які потрібні для адаптації й креативної діяльності в новому, ще невідомому майбутньому. У всесвітньому звіті з суспільних наук зазначається, що зміст освіти повинен «...пробуджувати інтерес, вивільняти енергію і активно залучати здатності кожного учня для самостійного навчання, а також допомагати вчитися іншим» (ISSC and UNESCO, 2013, с. 37) і будуватися на визнанні універсальних цінностей, поєднуючись із проявом поваги до національно-культурних відмінностей і здобутків.

Дж. Худзик також акцентує, що завдяки впровадженню ідей інтернаціоналізації, заклади вищої освіти набувають можливості поліпшувати форми міжнародного та глобального співробітництва; натомість для досягнення цих цілей важливо винаходити такі стратегічні позиції, які функціонують за допомогою адекватної системи управління відповідними процесами і відповідають очікуванням власного суспільства (Hudzik, 2015).

На думку таких науковців, як Альтабах, Райзберг, Римблей, в сучасному інформаційному суспільстві інтернаціоналізація системи вищої освіти має відбуватися у двох головних вимірах – зовнішньому та внутрішньому. Зовнішня інтернаціоналізація, яка нерідко визначається як транскордонна, передбачає розвиток міжвузівського співробітництва, організацію студентського обміну і залучення іноземних студентів до навчання у власному закладі, забезпечення можливості стажування викладачів і науковців, проведення сумісних наукових заходів – міжнародних конференцій тощо. Внутрішня інтернаціоналізація стосується удосконалення освітнього процесу з врахуванням здобутків світової науки і практики (Altbach, Reisberg, Rumbley, 2009).

Як зазначають науковці, можливості зовнішньої інтернаціоналізації освіти реалізуються через експорт освітніх послуг і результатів наукової діяльності, конвергенцію актуального досвіду викладачів різних країн, диверсифікацію джерел отримання актуальної й професійно значущої інформації, участь викладачів цих закладів у міжнародних проектах, можливість стажування і підвищення кваліфікації тощо (Аверіна, 2017; Горбунова, Дебич, Зінченко, Сікорська, Степаненко, Шипко, 2016).

Підкреслимо, що цінність зовнішньої інтернаціоналізації полягає тому, що студенти не тільки досягають професійної компетентності відповідно міжнародним стандартам, а й збагачують власний світогляд, знання щодо своєрідності інонаціональних культур, специфіки організації освіти в різних соціально-політичних і національно-культурних умовах і тим самим набувають можливості впроваджувати перспективні інновації в освітянську практику свого суспільства (Кьон, 2021).

Внутрішня інтернаціоналізація стосується безпосередньо діяльності освітнього закладу – його стратегічних цілей і заходів і здійснюється через досягнення прогресивного досвіду світової спільноти, імплементацію наукових досягнень і педагогічних інновацій та удосконалення на цих засадах освітніх програм і методів навчання (E. Schein, 2010; W. Tierney, 1988).

Інтенсифікації внутрішньої інтернаціоналізації в межах Європи посприяв Болонський процес, завдяки якому було досягнуто домовленості щодо уніфікації двоступеневої структури вищої освіти, здійснено стандартизації навчального плану й силабусу, вироблення єдиної системи кредитних одиниць, прикінцевих вимог щодо результатів освіти та способів їх оцінювання, уніфікацію дипломів про вищу освіту тощо.

Б. Ліск звертає увагу на те, що досягнення освітнім закладом внутрішньої інтернаціоналізації має спрямовуватися на підвищення іміджу і конкурентоспроможності закладу на національному та міжнародному ринках і тим самим посилювати здатність національної освітньої системи протистояти зовнішнім і внутрішнім викликам сьогодення (Leask, 2015, с. 9). Це пояснює, чому важливо приділяти увагу тому, що на цьому шляху інституціям важливо не загубити здобутки власної освітньої системи, зберегти свою національно-цивілізаційну ідентичність, досягаючи органічного поєднання зорієнтованості змісту освіти на міжнародні стандарти і збереження кращих національних освітніх традицій (Hudzik, 2015; Юй Хенюань & Кьон, 2021).

Отже, процес внутрішньої інтернаціоналізації потребує від кожного закладу освіти та фахівців різних освітніх галузей пошуку власної дороги у втіленні загальносвітових тенденцій і векторів удосконалення змісту й форм освітнього процесу, побудованих на засадах впровадження ідей, пов'язаних з інтернаціоналізацією освітнього процесу, органічно поєднувати міжнародні освітні стандарти і транснаціональні досягнення науковців певної країни із здобутками національної культури і специфікою існуючих традицій і актуальних освітніх завдань. Тільки у цьому випадку, як справедливо зазначає В. Зінченко, інтернаціоналізація вищої освіти стає не самодостатньою метою, а засобом

підвищення якості освіти і підготовки молодшої людини до життя у глобалізованому світі в умовах динамічних цивілізаційних трансформацій (Зінченко, 2014).

Питання інтернаціоналізації вищої школи досліджували науковці різних країн, зокрема – Л. Борн (Bourn, 2011), Горбунова Л., Дебич М., Зінченко В., Степаненко І., Шипко О. (Горбунова & Дебич & Зінченко, & Степаненко & Шипко, 2016), А. Сбруєва (2008), А. Гевет (A. Hewett), В. Кремень (2007), У. Тайхлер (Teichler, 2017), М. Венде (Wende, M. van der, 2010) та інші автори. В руслі найбільш цінних ідей, з нашого погляду, є те, що освіти має носити ціннісний характер, корінитися в універсальних цінностях, які визнаються квінтесенцією «людської мудрості, яка накопичується століттями» і реалізуються у повазі до культурних відмінностей різних народів, а також завдання формування в молоді «грамотності щодо майбутнього», удосконалення контактів, які визнаються важливою суттю навчання; використання інформаційних технологій з метою сприяння зв'язку між людьми (UNESCO; 2017). Важливим завданням освіти майбутнього також визнається культивування інтегрального мислення, здатність до органічного сприймання, організації й узгодження окремих фрагментів і досягнення справжнього розуміння культурного розмаїття, яке визнається необхідним для соціальної еволюції (В. Зінченко & колектив авторів, 2018).

На важливості здійснення внутрішньої інтернаціоналізації вищої освіти на засадах культурно-гуманітарного, особистісно-цільового наповнення, забезпечення студентоцентрованого підходу, врахування освітніх потреб і особливостей майбутньої фахової діяльності абітурієнтів, яке має відбиватися на організаційно-змістовому наповненні освітнього процесу (у нашому випадку – вокально-виконавського профілю) акцентують такі науковці, як Бартель (Bartell, 2003); Ганс де Вітт (De Wit, 2010).

У галузі мистецької, зокрема – вокально-виконавської й вокально-освітньої діяльності процеси інтернаціоналізації проявляються у різноманітних транскультурних формах творчої взаємодії. Це, зокрема, виступи на міжнародних вокальних конкурсах; стажування викладачів за межами своєї країни; участь у міжнародних конференціях, в роботі журі на міжнародних вокальних конкурсах

тощо, важливим наслідком є взаємовплив далеких за світоглядом, характером художньо мислення видів мистецько-освітньої й виконавської діяльності, й своєрідною формою самореалізації музикантів різних країн. Зазначені процеси сприяють взаємному збагаченню віддалених за своїми глибинними характеристиками культур, появи інноваційних тенденції в галузі мистецької науки і практики, оновленню й збагаченню змісту й форм освітнього процесу.

Важливими інструментами інтернаціоналізації визнаються сприяння академічній мобільності й залучення освітнім закладом до своїх лав іноземних студентів. Звернення до довідкової літератури дозволило визначити мобільність як синонім терміну рухливість, вживаність якого визначається змістом діяльності. Так, розрізняють соціальну мобільність, під якою розуміється зміна статусу особистості; професійну мобільність, яка стосується можливості удосконалення або зміни особистістю виду фахової діяльності; академічну мобільність, під якою розуміють можливість учасників освітнього процесу навчатися, стажуватися, здійснювати наукову діяльність або викладати в іншому закладі вищої освіти в навчальному закладі на території своєї або іншої країни (Beine & Noël & Lionel, 2014).

Питання міжнародної академічної мобільності, пов'язані з процесами інтернаціоналізації вищої школи розглядали такі науковці, як Аніщенко, 2008, Казьмир В.А., Папушева К.Ф., Носкова Т.А. (Казьмир & Папушева & Носкова, 2018). Сорокін (Sorokin, 1927); Д. Кнайт (Knight, 2011), С. Здіорук та І. Богачевська (Zdioruk & Bohachevska, 2014) та ін. До переліку позитивних наслідків реалізації можливостей академічної мобільності відносять матеріальні, іміджеві здобутки освітнього закладу, а також посилення тенденції до удосконалення його ефективності завдяки засвоєнню зарубіжного досвіду (Bartell, 2003).

Серед різновидів академічної мобільності науковці виділяють так звані горизонтальний, модульно-кредитний, та вертикальний тобто ступеневий у сучасному розумінні різновиди освітньої рухливості здобувачів (Sorokin, 1927).

Горизонтальний рівень академічної мобільності розуміється як тимчасове переміщення студентів, завдяки чому студентська молодь отримує можливість короткострокового (протягом семестру або навчального року) навчання в іншому

освітньому закладі. Уточнення сутності академічної мобільності цього роду знаходимо в Документі «Положення про порядок реалізації права на академічну мобільність учасників освітнього процесу Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» від 2021 року, в якому зазначено, що цій різновид академічної мобільності відбувається «...з метою здобуття кредитів Європейської кредитної трансферно-накопичувальної системи та/або відповідних компетентностей, результатів навчання (без здобуття кредитів Європейської кредитної трансферно-накопичувальної системи), що будуть визнані у вищому навчальному закладі постійного місця навчання вітчизняного чи іноземного учасника освітнього процесу» (Положення, 2021). Після завершення такого навчання здобувач повертається до свого університету та завершує в ньому свою освіту.

У другому випадку йдеться про продовження освіти на більш високому рівневому ступені, в результаті чого студент отримує в іноземному освітньому закладі нову кваліфікацію певного ступеню й диплом.

Значний внесок у збагачення форм зовнішньої інтернаціоналізації у межах європейського освітнього простору здійснюється завдяки програмі Еразмус, метою діяльності якої є сприяння транскордонній академічній мобільності студентів. Сьогодні форми міжнародної академічної мобільності охопили весь світовий простір, тим самим сприяючи як організації навчання українських студентів у вищих закладах освіти поза межами України, так і іноземним здобувачам отримувати освіту в Україні.

Питання міжнародної академічної мобільності, пов'язані з процесами інтернаціоналізації української вищої школи розглядали такі науковці, як В. Аніщенко (2008), В. Зінченко & Л. Горбунова & Т. Добровольська & С. Курбатов & І. Сікорська & І. Степаненко (2016), А. Сбруєва (2008) та ін. В їхніх працях відзначається, що впровадження інтернаціоналізації в межах Європи тісно пов'язане із Болонським процесом, привабливістю його ідей, в яких, відповідно Лондонському комюніке «Назустріч Європейському простору вищої освіти» підкреслено, що «Грунтуючись на нашій багатій і різноманітній європейській

культурній спадщині, ми розвиваємо ЄПВО, засноване на інституційній автономії, академічній свободі, рівних можливостях і демократичному принципі, які сприятимуть мобільності, підвищать працевлаштування та посилять привабливість і конкурентоспроможність Європи» (The Bologna Process, 2020, с.1).

У державних українських документах відзначається, що важливим наслідком реалізації ідей інтернаціоналізації освіти й мобільності студентів стало зростання числа іноземних абітурієнтів, які проявляють бажання навчатися в закладах вищої освіти України.

Одна з галузей, де відбувається постійне зростання іноземних абітурієнтів – це музичне мистецтво. Іноземні студенти опановують різні музичні професії як виконавського, так і педагогічного спрямування, у музичних академіях і педагогічних університетах Києва, Одеси, Львова та інших міст країни. Для нас важливо, що контингент іноземних здобувачів складається, переважно, із студентів КНР, а також менш значної частки студентів з Туреччини, Туркменістану, Еквадору та інших країн. Цей факт пояснює значущість уваги до реалізації ідей інтернаціоналізації освіти в українських університетах в галузі музичного мистецтва саме для китайських студентів.

Як правило, міжнародна академічна мобільність підтримується діяльністю міжнародних (переважно – європейських) організацій, які забезпечують взаємний обмін студентами, стажування викладачів та наукових співробітників. Натомість, навчання в іноземних освітніх закладах студентів Сходу, зокрема – Китаю, як правило, відбувається не на засадах взаємообміну, а за рахунок приватної інтенції студентів з цих країн до навчання за межами Батьківщини. Вірогідними чинниками такого становища є складність вивчення китайської мови, а в мистецькій галузі – унікальна специфіка китайського мистецтва та залишковий вплив його відірваності від світових процесів, що позначається на стані сучасного мистецького простору. Результатом такого становища стала своєрідна форма академічної мобільності китайських студентів, тобто міжнародна мобільність, яка відбувається за власною ініціативою абітурієнтів і підтримується з боку інституцій виключно загальними освітньо-політичними рішеннями, зокрема – визнанням документів про освіту,

отриманих і інших країнах, існуванням інструментів стимулювання їхньої приватної ініціативи та психологічно й правовою підтримкою, яку здійснюють посольство, консульство та національно-культурні установ і організацій, які діють в іноземній країні, а також існування премій китайського уряду для студентів, що навчаються на засадах самофінансування за кордоном, якими нагороджують найбільш успішних здобувачів.

Отже, в КНР, відповідно до міжнародного договору, визнаються дипломи студентів, магістрантів, а також захист дисертаційних досліджень китайськими пошукачами, отримані в результаті навчання в Україні за власною ініціативою. Завдяки цьому випускники освітніх закладів Китаю мають можливість навчатися в магістратурі й, отримавши по її закінченні диплом за відповідним ступенем, повернутися у свою країну для здійснення професійної діяльності, що дозволяє віднести таку форму академічної мобільності до вертикальної, хоча вона і здійснюється іноземними студентами поза межами болонського процесу, без безпосереднього договору між освітніми закладами щодо взаємообміну.

Значну роль у налагодженні цих зв'язків Китай здійснює в межах діяльності Інституту Конфуція (ІК), який діє більше, чим у 500 заведеннях у всьому світі. Його місія аналогічна завданням, покладеним на організації, що виконують агентські функції із забезпечення культурних та академічних зв'язків у світовому просторі інших країн, як, наприклад, DAAD та Гьоте-Інститут в Німеччині, NAFSA в США, Британська рада у Великобританії, NUFFIC у Нідерландах, СІМО у Фінляндії та ін. Крім того, Інститут Конфуція здійснює організаційну й психологічну підтримку студентів, що полегшує процес їх акультурації й адаптації до суб'єктивно нового соціокультурного й освітнього середовища.

Важливим є і те, що зацікавленість китайської спільноти музичним мистецтвом всебічно підтримується сучасною державною політикою культурної відкритості й засвоєння здобутків світового мистецтва. Ця підтримка, зокрема, проявляється у тому, що молодь з дитинства заохочують до позашкільних занять музикою. Так, наявність свідоцтва про закінчення музичної школи надає учням додаткових балів під час вступу до закладів спеціальної вищої освіти. Важливим і

те, що потяг талановитої молоді до академічної міграції стимулюється відповідними законами і фондами, які сплачують кращим студентам стипендію ().

Використання можливостей, які відкриваються перед студентами завдяки навчанню за межами своєї країни, сприяє досягненню універсальної компетентності у своїй професійній галузі, їхній самоактуалізації й підвищенню рівня розвитку соціокультурного середовища суспільства. Тим самим ця форма здобуття освіти набуває транскордонного й транснаціонального характеру, а з цим – і формувального впливу на створення світового музично-освітнього простору.

Варто зазначити, що популярність отримання вищої музичної освіти за межами своєї країни в китайських здобувачів зумовлена стрімким зростанням інтересу суспільства до музичного мистецтва Заходу. Аналізуючи чинники стремління китайських студентів здобувати вокальну освіту саме в українських ЗВО, зазначимо, що цей факт пояснюється, на нашу думку, в першу чергу з тим, що успіхи української музичної, зокрема – вокальної школи, визнані у світовому мистецькому просторі. Важливим є і те, що китайські фахівці, які отримали музичну підготовку в Україні, плідно працюють на Батьківщині в різних сферах музично-мистецької діяльності – виконавській, музично-педагогічній, культурно-просвітницькій. Так, серед кращих випускників вищих музично-освітніх закладів України цього десятиріччя – Лю Бінцян – професор, проректор Ашаньського університету, Ма Вей, Хоу Гаосян, Чжан Сяохоа і Хань Сяоянь – доценти різних університетів, Ма Сюй, який заснував на батьківщині колектив, що складається з оркестру й хору класичного типу й успішно керує його концертною діяльністю; Цзян Хепін є деканом вокального відділення музичного коледжу; Ду Фаньюн, Ло Тін, Лю Сімей та інші співаки досягли визнання як виконавці і успішно концертують або працюють у престижних оперних театрах КНР і всього світу (Мен Ян, 2018). Варто також згадати, що пошукач Ян Сяохан, який отримав звання кандидата педагогічних наук після завершення аспірантури в Південноукраїнському національному педагогічному університеті імені К.Д. Ушинського, був нагороджений у 2020 році державною премією Китайського

уряду як один з найкращих молодих науковців, що здобуває освіту за межами своєї країни на засадах самоорганізації.

Забезпеченню якісної освіти китайських студентів сприяють і дослідження українськими та молодими китайськими науковцями проблем, які виникають на шляху отримання іноземними студентами музично-виконавської та музично-педагогічної освіти. У числі найбільш актуальних проблем, зокрема, вплив національного світовідчуття, естетичних пріоритетів, традицій емоційно-особистого самопрояву китайських студентів, які суттєво впливають на їх художню ментальність, здатність проникати в семантику й емоційно-образний зміст творів різних стилів та його втілення в різних формах музично-освітньої діяльності (Н. Гуральник & Цой Сяо Юй, 2010; Н. Кьон, 2021; Г. Ніколаї, 2020; О. Реброва, 2019 та ін.).

Цінними з цього погляду є і розвідки китайських магістрантів і аспірантів, які навчалися в українських освітніх закладах. Це, зокрема, Ван Чень (2017), Ван Юаньсінь (2019), Вей Лімін (2016), Лоу, Яньхуа (2018), Ма Сюй (2015), Мен Ян (2018), Чжоу Ї (2020), Чжу Цзюньцяо (2016) та ін. В їхніх працях обґрунтовуються й верифікуються авторські методики, присвячені удосконаленню змісту музичної освіти китайських студентів в українських освітніх закладах, здійснюється порівняльний аналіз фольклорного мистецтва двох країн, музичної творчості минулого й сучасності, аналізуються особливості музично-освітніх систем китайського й українського народів, вивчаються специфічні проблеми, які виникають у китайських студентів, зумовлені світоглядними психологічними, художньо-ментальними, етнічними анатомо-фізіологічними особливостями, врахування яких дозволяє значно підвищити якість вокальної освіти китайських студентів, питання полікультурного виховання (Ван Яюєци, 2017; Сі Даофен, 2015; Юйань Шаоцян, 2021; Ян Бо, 2013; Ян Сяохан, 2015 та ін.).

Розглядаються молодими китайськими науковцями і проблеми діалектики інтернаціональної зорієнтованості змісту освіти, мистецької толерантності й поваги до здобутків світової культури, їх поєднанні із завданням збереження національної самосвідомості, відданості своєму національному мистецтву,

тисячолітній вокальній культурі власного народу (Ван Дуангуй, 2019; Чжан Вэй; 2005; Чжоу Лі, 2015).

Забезпеченню якісної освіти китайських студентів сприяє дослідження українськими науковцями проблем, які виникають на шляху отримання майбутніми фахівцями музично-виконавської та музично-педагогічної освіти. Це, зокрема, врахування особливостей їхнього національного світовідчуття, естетичних пріоритетів, традицій емоційно-особистого самопрояву китайських студентів, які суттєво впливають на їх художню ментальність, здатність проникати в семантику й емоційно-образний зміст творів різних стилів та його втілення в різних формах музично-освітньої діяльності.

Цінними з цього погляду є також розвідки китайських магістрантів і аспірантів, які навчаються в українських освітніх закладах, у працях яких обґрунтовуються й верифікуються авторські методики, присвячені удосконаленню змісту музичної освіти китайських студентів в українських освітніх закладах. Значний внесок у вирішення цього питання зробили такі дослідники, як Мен Ян (2018), Тао Жуй (2021), Хе Лі (2020). Цзі Мінвей (2017). Чжоу Ї (2020), Чжоу Лі (2015) та ін., які розглядали особливості саме вокальної підготовки китайських студентів в українських закладах вищої освіти і вносили певні пропозиції щодо удосконалення змісту й форм підготовки останніх до фахової діяльності.

Тим не менше, поза увагою на цей час лишається комплекс питань, які кореспондуються зі змістом і особливостями діяльності майбутніх китайських фахівців у відмінних від українських соціокультурних умовах. Це, наприклад, врахування програмних вимог сучасної китайської школи і галузі музичного виховання, вміння працювати із співаками-солістами без участі й допомоги концертмейстера, що потребує оволодіння вмінням робити полегшений переклад фортепіанного супроводу до вокальних творів, вміння грати без візуального контакту з клавіатурою тощо. В результаті, після повернення додому, китайські випускники у більшості випадків мають отримати додаткову освіту і тільки після цього отримують можливість працевлаштування, що суттєво знижує їхню конкурентоспроможність.

Варто також врахувати, що в китайській системі освіти існують невирішені проблеми й недоліки, до подолання яких мають бути готові майбутні фахівці саме завдяки набуттю орієнтації у світових освітніх тенденціях, отриманню актуальних знань теоретико-методологічного й фахово-практичного спрямування (Ян Бо, 2013). Зазначене, на нашу думку, свідчить про доцільність приділення особливої уваги формуванню в іноземних, зокрема – китайських, студентів тих навичок і особистісних властивостей, яких їм недостає, щоб успішно працювати у своїй державі та в інших країнах. Адже сьогодні досить типовим є запрошення кращих виконавців з різних країн для участі в концертах, оперних виставах із самих різних куточків світового мистецького простору. Ці міркування зумовили значущість удосконаленні системи підготовки іноземних студентів до майбутньої професійної діяльності на засадах прогностичної екстраполяції змісту вокальної освіти й набуття вокально-виконавської майстерності на потреби як національно-своєрідного, так і світового мистецького середовища.

Це пояснює актуальність доповнення вживаного в сучасній науковій літературі поняття «Інтернаціоналізація для мобільності» (IfM) його інваріантом: *«інтернаціоналізація й мобільність для особисто-професійної та національної ефективності»*. Таке уточнення, на наш погляд, підкреслює важливість надання академічній мобільності специфічного вектору – спрямованості на врахування особливостей майбутньої професійної діяльності іноземного студента-випускника і формування його вокально-виконавської майстерності відповідно до вимог як міжнародної вокально-мистецької дійсності, так і до соціального замовлення, очікувань і потреб власного суспільства (Кьон, 2021).

Реалізація означеного вектору уможлиблюється в результаті зорієнтованості певних елементів змісту навчання студентів-іноземців на їх адаптацію до здобуття освіти в існуючих інокультурних умовах, а також на забезпечення зустрічного процесу – наближення його певних елементів до вимог, які постануть в майбутньому за рахунок створення інваріантів освітніх програм, пропонувані іноземним студентам вибірково дисциплін, цілеспрямованої індивідуалізації форм і методів фахової підготовки на заняттях з вокалу тощо.

Важливо, що цей процес передбачає і зростання активності самих здобувачів, які мають сприяти визначенню актуальних для їхньої країни напрямків і проблем у сфері вокально-фахової підготовки й, зокрема, формування вокально-виконавської майстерності на теренах України. Не менш важливо, що вирішення цього питання має стимулювати і самих студентів до самоосвіти й інтеграції отриманих знань з попереднім досвідом та його рефлексивного осмислення з погляду корисності в майбутній фаховій діяльності (О. Зімовін, 2017; Н. Толстова, 2018; Мінь Шаовей, 2017; Чжан Цзінцзін, 2010; Цзян Хепін, 2012; Є. Шуневич, 2004 та ін.).

Зазначимо, що впровадження цих заходів відповідає сучасним освітнім стандартам, які передбачають акцентування уваги на наданні змісту освіти студентоцентрованого підходу й індивідуального вектору навчання, зростанню самостійності й творчої активності майбутніх фахівців шляхом поєднання обов'язкової частини навчального плану студента та його варіативної частини, суттєвим збільшенням обсягу самостійної роботи студентів та її якісною перебудовою а саме – наданням наступності, цілісності цьому процесу й послідовному ускладненню й зростанню творчих компонентів, широкого застосування сучасних інформаційно-комунікативних та інноваційно-технічних засобів.

У свою чергу, впровадження ідей інтернаціоналізації як засобу сприяння набуття здобувачами конкурентоспроможності, фахової мобільності й підвищення національно-зорієнтованої ефективності, потребує від освітнього закладу, в якому навчаються китайські студенти, уточнення стратегії й відповідної зорієнтованості освітнього процесу, підготовки належного ресурсного і методичного забезпечення. З цього погляду ті інституції, які зацікавлені у розширенні міжнародних контактів і в збільшенні контингенту іноземних студентів, мають вирішувати зазначені проблеми.

Важливою характеристикою інтернаціонально зорієнтованого освітнього середовища є забезпечення комфортної, особистісно- й професійно-зорієнтованої психологічної атмосфери, підготовленість педагогічних кадрів, здатних творчо оволодівати суб'єктивно новими для них способами організації навчальної

діяльності іноземних студентів, нестандартними формами навчальної комунікації, здатністю розробляти спеціальне методичне забезпечення, в якому враховуються особливості сприйняття іноземних студентів в інокультурних умовах, застосування сприйнятливих для них форм контролю й оцінки міри успішності їхнього навчання, стан ресурсної готовності певного закладу освіти, зокрема – оснащення сучасними комунікативно-інформаційними засобами (Братко, 2012; Лю Цзя, 2015).

Науковці відзначають, що розв'язання проблеми адаптації перш за все потребує удосконалення освітнього середовища інституцій, в яких навчаються іноземні студенти (У Їфан, 2012; Мен Ян, 2018). Під освітнім середовищем вищого навчального закладу розуміється «...багатосуб'єктне та багатопредметне системне утворення, яке сприяє цілеспрямованому впливу на професійно-особистісний розвиток майбутнього фахівця, забезпечення його готовності до професійної діяльності та/або продовження навчання, успішного виконання соціальних ролей і самореалізації у процесі життєдіяльності» (Бортко, 2015, с. 14-15). На думку вченої, якісні властивості освітнього середовища характеризуються мірою його спроможності «забезпечувати всім суб'єктам освітнього процесу можливість для задоволення освітніх потреб, особистісного розвитку, саморозвитку» (там само). Відтак, стан освітнього середовища закладу, в якому навчаються іноземні, зокрема – китайські студенти, має стати джерелом їхньої освіти й набуття нових різновидів знань і досвіду і в той же час – сприяти можливостям їх самореалізації в майбутній діяльності в інших соціокультурних умовах.

Проблеми забезпечення психологічно комфортного для іноземних студентів освітнього середовища докладно розглядала Б. Ліск (Leask, 2015), ініціюючи у їх вирішенні виділення двох аспектів. Перший з них – формалізований – стосується навчального плану, навчальних програм, силабусу, упорядкованого графіку занять і педагогічної практики, різновидів аудиторних, самостійних і творчих завдань, спрямованих на набуття студентами професійної компетентності, форм контролю якості відповідно кваліфікаційним стандартам. Другий аспект внутрішньої інтернаціоналізації стосується неформалізованого компоненту освітнього процесу, зокрема – різних форм індивідуалізованої психолого-педагогічної підтримки,

стилю педагогічного спілкування і способів комунікації, приділення уваги позанавчальній культурно-розважальній діяльності студентів.

Б. Ліск у цьому процесі вбачає важливість сприяння адаптації як у формальному освітньому процесі, так і у розробленні плану неформальних заходів. У першому випадку важливим є, на думку вченої, чітке й зрозуміле студентам планування, наявність упорядкованого графіку занять і контрольних оцінних заходів, доведення до їхнього відома критеріїв, за якими здійснюється аналіз освітнього процесу та визначається якість підготовленості студентів до майбутньої фахової діяльності в рамках відповідних кваліфікаційних стандартів. Розроблення неформального навчального плану вчена пов'язує із діяльністю різних служб підтримки, організацією додаткових заходів, «...які не оцінюються і не є частиною офіційної навчальної програми, хоча вони можуть підтримувати навчання зсередини» (Leask, 2015, с. 8). Неформальний навчальний план описується так: «Різні служби підтримки та і варіанти, організовані університетом» (там само, с. 8).

Отже, навчання студентів у інокультурних умовах породжує низку проблем, пов'язаних з необхідністю їхньої соціальної, особистісно-психологічної, національно-культурної адаптації, які виступають чинниками суттєвого впливу на якість академічної успішності та особистісно-професійне зростання студентів (Дін Сінь, 2015; Мен Ян, 2018), що вимагає дослідження шляхів і способів підвищення ефективності навчання іноземних студентів, спрямованих на те, щоб навчання в інокультурних умовах здійснювалося за рахунок адаптації іноземних студентів до життєдіяльності й навчання в такому середовищі з максимальною корисністю для їхньої майбутньої діяльності (Довготько, 2013, Сін Чжефу, 2017; Ху Жунсі, 2013).

Процес адаптації має охоплювати різні аспекти життєдіяльності: побутово-соціальний, психологічний, особистісний, комунікативно-мовленнєвий, освітній, виконавсько-творчий. Його показниками виступають психологічне самопочуття студента та якість його просування в процесі здобуття освіти, тобто засвоєння комплексу компетенцій, встановлених українськими державними стандартами, доповнені вимогами щодо надання їх освіти специфічного характеру.

Важливу роль у цьому процесі відіграють сучасні інформаційно-комунікативні технології, дистанційна освіта й інші технологічні інновації. Як зазначають Филип Г. Альтбах, Ліз Рейсберг, Лаура Е. Рамблі, заподіяння можливостей інтернету дозволило «революціонувати» способи передачі знань, що пояснює ту увагу, яка надається в більшості розвинених країн застосування сучасних інформаційно-комунікативних засобів у всіх сферах діяльності ЗВО. Не меншого значення набуло і спілкування онлайн та у соціальних мережах в галузі науково-освітньої діяльності й налагодженні академічної співпраці професорсько-викладацького складу співробітників закладів вищої освіти. Це стосується, наприклад, електронних форм розповсюдження публікацій і журналів, поширення відкритих освітніх ресурсів як джерела вільного доступу до навчальної й методичної документації, інформування студентів, абітурієнтів тощо (Altbach & Reisberg & Rumbley, 2009).

Особливо активізувався процес дистанційної освіти у зв'язку із ковід-епідемією, який зумовив необхідність організації занять онлайн та сприяв винаходу нових методів і способів здійснення освіти. Ці способи забезпечення освітнього процесу дозволяють, на думку таких науковців, як Т. Калуга (2011), Ю. Мережко, О. Петрикова і С. Леонтієва (2017), і сьогодні продовжувати навчання китайських студентів в українських освітніх закладах, підтримувати не тільки освітні, а й творчі зв'язки за рахунок участі в конкурсах і культурних заходах онлайн, за допомогою відеозаписів своїх кращих виступів, які взагалі є ефективним стимулом для студентів до підвищенні рівня своєї виконавської майстерності.

Отже, стратегічне планування, спрямоване на впровадження настанов інтернаціоналізації освітньої системи має стати не одноразовим актом, а постійно поновлюваним процесом системного, інтегративно-комплексного характеру. Застосовані в цьому напрямку заходи мають доповнювати й збагачувати традиційний зміст освіти, сприяти збагаченню методологічного й методико-практичного інструментарію освітніх закладів, підвищували здатність випускників бути конкурентоспроможними у власній країні та в світовому мистецько-педагогічному просторі. Завдяки цьому процес інтернаціоналізації вищої освіти

набуває культурно-гуманітарного наповнення й реалізує концептуальні положення студентоцентрованого підходу, стаючи засобом не тільки підвищення якості освіти, а й підготовки молодшої людини до життя у глобалізованому світі в умовах динамічних цивілізаційних трансформацій (Boichenko, M., & Nikolai, H., & Linenko, A. & Koehn, N., 2020; А. Сбруєва, 2008; Г. Падалка, 2008; О. Реброва, 2013; Рудницька, 1998; Чжоу Лі, 2015 та ін.).

Узагальнюючи, зазначимо, що характерною ознакою сучасних глобалізаційних тенденцій є поглиблення культурних зв'язків між країнами міжнародного простору. У сфері освіти ці тенденції реалізуються через Інтернаціоналізацію змісту вищої освіти й розвиток академічної мобільності студентів і викладачів, певну уніфікацію програмних документів, силабусу, змістових кредитів і критеріїв оцінювання якості освіти.

Сьогодні в Україні рух до інтернаціоналізації освіти активно розвивається в різних напрямках, зокрема – і в галузі мистецької освіти. Найбільш активно користуються музично-освітніми послугами українських музичних академій та педагогічних університетів студенти з КНР. Процес навчання в інокультурному середовищі викладає у суб'єктів освіти певні труднощі психологічного, комунікативного, пізнавального характеру. Інституції, які мають на меті розширення своїх освітніх послуг іноземним студентам і магістрантам, мають більш широко орієнтуватися на їхні потреби і досягати інтернаціоналізації, яка забезпечить їхню мобільність та уможливить застосування в рідній країні, що дозволяє визначити суттєву роль останньої у процесі зростання їхньої особисто-професійної підготовленості й конкурентоспроможності в різних соціокультурних умовах, а також значущість наслідків інтернаціоналізації як чинників сприяння збагаченню мистецького поля у китайському середовищі, тобто для підвищення національної ефективності своєї діяльності. Ці міркування дозволяють конкретизувати сутність поняття «Інтернаціоналізація для мобільності» у більш повному її сенсі як «Інтернаціоналізація і мобільність для особисто-професійної й національної ефективності».

Отже, інтернаціоналізація вищої освіти, відбуваючись через активізацію різних форм міжнародної мобільності студентів і має відповідати вимогам сьогодення – врахуванню національно-ментальних та індивідуально-типологічних характеристик студентів як підґрунтя для будування індивідуальної траєкторії розкриття їх культурного і мистецького потенціалу та всебічної й практико-зорієнтованої підготовки до майбутньої фахової діяльності.

Інтернаціоналізація вищої освіти навчальними установами, зацікавленими у розширенні контингенту іноземних студентів-вокалістів та експорті своїх культурно-освітніх надбань, передбачає:

- створення освітнього середовища, сприятливого для адаптації іноземних студентів до інокультурних умов отримання вокальної освіти та приділення належної уваги до його двох аспектів – формалізованого, пов'язаного з організацією і змістом освітнього процесу і неформалізованого, який стосується стилю спілкування в педагогічному і студентському колективі, сприяння подоланню мовленнєвого бар'єру, організації поза-навчальної мистецько-пізнавальної та культурно-розважальної діяльності;
- цілеспрямоване удосконалення освітнього процесу, спрямоване на збагачення знань і вмінь китайських студентів з врахуванням відмінностей їхньої музичної й вокальної навченості, художнього мислення, музикологічних знань, формування навичок диференційованого й цілісного аналізу творів різних культурно-історичних, національних та індивідуально-композиторських стилів;
- виявлення комплексу типових та індивідуальних чинників недосконалої техніки вокально-академічного інтонування китайських здобувачів та застосування адекватних методів їх перебудови з метою позбавлення виявлених недоліків;
- цілеспрямовану активізацію здатності майбутніх фахівців до самостійної навчальної й художньо-інтерпретаційної діяльності, удосконалення рефлексії й самооцінки власних вокально-виконавських результатів, готовності до пошуково-корекційних дій як застави до самовдосконалення й самореалізації в майбутній фаховій діяльності.

Вирішення наведених вище завдань стає запорукою удосконалення в китайських здобувачів вокально-виконавської майстерності й підвищення їхньої конкурентоспроможності як в міжнародному мистецькому просторі, так і на Батьківщині і тим самим здатності діяти на користь розвитку національної культури, що дозволяє визначити роль феномену інтернаціоналізації для мобільності у досягненні інтернаціоналізації й мобільності для особисто-професійної й національної ефективності.

Формування вокально-виконавської майстерності в китайських студентів у педагогічних університетах зорієнтоване на інтернаціоналізацію, яка буде відповідати очікуванням і потребам іноземних студентів та сприятиме заохоченню нових абітурієнтів до здобуття в них професійної освіти, а також слугуватиме шляхом підвищення міжнародного іміджу цих закладів.

Означена стратегія будування освітнього процесу потребує відповідного науково-методичного забезпечення, створення належних педагогічних умов і застосування ефективної методики формування в китайських здобувачів вокально-виконавської майстерності в інокультурному середовищі і підвищення конкурентоспроможності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору.

1.3. Структура вокально-виконавської майстерності і специфіка її формування в умовах інтернаціоналізації освітнього середовища

Логіка дослідження вимагає визначення структури досліджуваного феномену – виконавської майстерності співака, повнота і взаємозалежність яких має утворювати його як властивість, що реалізується в його здатності до високохудожнього виконання творів камерного та оперного жанру різних епох, стилів і жанрових різновидів.

У обґрунтуванні першого компоненту вокально-виконавської майстерності звернемося до праць сучасних науковців – І. Зязюна, М. Киященка, Н. Ничкало, які зазначають, що для сучасних освітньо-мистецьких систем провідними завданнями є забезпечення «...сучасних потреб інтелектуально-творчої підготовки нових

творців естетичної реальності, здатних виявляти і реалізувати естетичну насиченість і творчий заряд» у своїй професійній діяльності (Зязюн & Ничкало, 2004, с. 129).

Як визначає Ю. Хайфуліна, значення світогляду особистості на сучасному етапі обумовлюється «...високою динамікою трансформації сучасного суперечливого світу, що ставить кожну людину в складні умови соціального життя. Зростаюча напруга, пов'язана із зміною ціннісних орієнтацій, необхідність пошуку і швидкого знаходження рішень, стресові ситуації – все це проблеми людського буття, збереження і розвитку особистості, її внутрішнього світу, світоглядної культури» (Хайфуліна, 2011, с. 4). При цьому, як наголошує науковиця, світогляд не є сукупністю знань про світ, він утворюється в результаті внутрішньої духовної праці, розвитку самосвідомості, являючи собою «...своєрідний синтез видів знань і різноманітних смислів осягнення світу людиною» систему поглядів, які стають тригером активного самовизначення особистості в її пошуковій діяльності й самореалізації (там само, с. 5.).

Отже, світогляд розглядається як форма суспільної самосвідомості, «через яку суб'єкт усвідомлює свою соціальну сутність і оцінює свою духовно-практичну діяльність», які становить інтегральне духовне утворення, спонуку до активних дій і обрання певного способу мислення й життєдіяльності.

Дослідження значущості світогляду для життєдіяльності не тільки окремих індивідів, а й соціальних груп і навіть епох К. Ясперсом привело його до висновку, що його характерні є визначальним у тяжінні суспільства й особистості до гармонійного, оптимістичного, або песимістичного, трагедійного сприйняття буття, що накладає відбиток на всі види діяльності й суспільної практики. (Ясперс, 1994).

Такі вчені, як В. Андрущенко (2008), Т. Захарчук (2008), І. Зязюн (2003), М. Киященко (2002), О. Рудницька (2002), Ван Яюяцзи (2017), Ю. Хайфуліна (2011), Т. Флоренська (1978) та ін., розглядають світогляд як компонент духовної культури в її мистецькому втіленні, що характеризує ціннісно-сміслові орієнтири і властивості особистості, культуру її почуттів, виражену в різних формах мистецької діяльності. На думку В. Кременя, сьогодні все більшого значення

набуває концепція синергійного світобачення, основу якого становлять уявлення щодо організації нелінійних процесів, їх здатні до самоорганізації. Саме синергійне світобачення стає, з цього погляду, новим виміром складних процесів, які будуються на основі прояву суб'єктами діяльності самостійності, здатності до виходу за межі відомого й пошуку і творення нового (Кремень, 2013).

У своїй праці «Світоглядна культура особистості» В. Іванов підкреслює, що світоглядна культура вникає як результат інтелектуального й особистісно-індивідуалізованого досягнення повноти й глибини усвідомлення вселюдського змісту певного феномену завдяки духовній рефлексії, яка не зводиться до функцій свідомості, оскільки духовне життя охоплює всю «конструкцію» людського світопорядку, постаючи як своєрідна «внутрішня дійсність». Науковець характеризує духовний світ особистості як «немовби власний Всесвіт у якому можна моделювати будь-які варіанти світопорядку та свого життя» (Іванов, 1986, с. 124).

Порівнюючи світоглядні орієнтири українського й китайського народів, варто звернутись до праць філософів, які їх характеризують належність до культури Сходу і Заходу через протиставлення філософії активного, раціонального пізнання й ролі перетворювальної діяльності Заходу.

На думку А. Синаха, різниця у світогляді цих цивілізаційних векторів полягає в тому, що «...Схід відштовхується від онтологічної проблематики, в той час як Захід тяжіє до гносеології» (Синах, 2019, с. 95). Виходячи з цього «...Західна традиція у ролі ведучого критерію істини розглядає практику та націленість на результат (позитивізм, філософія прагматизму) (так само, с. 96), а Східна цивілізація «... робить ставку на ірраціоналізм, прояв волі, містичної інтуїції, уяви тощо». Так, одним з провідних положень даосизму є те, що мудрість «...виражається не в гіпотезах і теоріях, не в знанні як такому, а скоріше в усвідомленні істини шляхом духовного самовдосконалення» (Синах, 2019, с. 96). Таким чином, як зазначає науковець, «...антропоцентрична перспектива в пізнанні зміщується в бік інтровертності та трансцендентності мислення» (там само, с. 96).

Менталітет сучасних китайських музикантів з далеких віків і дотепер пов'язується з природоцентристським трактуванням своєї самості, властивим їхньому художньому погляду на світ, відображенню дійсності через призму феномена природи, з відчуттям себе самого як частки природи, що віддзеркалюється в базових філософських і духовних поняттях, визначених Конфуцієм як «споглядальне мислення» або «спрямованість у майбутнє» (цит. за: Стародавньокитайська філософія, 1972).

Визначаючи особливості світоглядно-ціннісних настанов особистості у музично-професійній сфері діяльності, звернемося до поняття художньої цінності, художньої ментальності та її прояву в процесі набуття художньо-ментального досвіду, детально висвітлені в працях М. Кагана (1974), О. Ребрової (2013), О. Рудницької (2002), В. Москаленко (1994), О. Отич (2009) та ін.

Звернення до праць М. Кагана дозволяє уточнити сутність поняття «художня цінність» творів мистецтва, яке автор визначає як обумовлену особливостями її носія, результатом унікальної діяльності, яка доповнює практичне та теоретичне освоєння людиною дійсності її ілюзорним відтворенням, що подвоює реальне буття художньо-образним квазі-буття і вимагає особливого ціннісного ставлення до означеного феномену.

Отже, від того, що визнається ідеалом художньої цінності, самостійним аксіологічним явищем, залежить і ставлення до «...інтегральної якості твору мистецтва, в якому сплавлені, і нерідко суперечливо співвідносяться один з одним, його естетична цінність і моральна, і політична, релігійна, і екзистенційна» і далі: «Загальне правило може бути сформульовано таким чином: чим ширше коло осмислених художником життєвих явищ, тим ширшим є аксіологічний спектр їх образного відтворення у творі мистецтва:» при цьому саме естетична цінність є «неодмінним членом» аксіологічного синтезу, яким є мистецька цінність (Каган, 2013, с.128).

На цьому положенні наголошує і А. Зісь, який пише: «Ясно, що художня картина світу не виникає з якогось одного, окремо взятого образу. Вона формується в індивідуальній та суспільній свідомості як інтеграція на філософському рівні

художніх узагальнень, що існують в різних творах мистецтва будь-якої епохи, в образному строї будь-яких видів мистецтва» (Зісь, с.105).

Отже, характер духовної, естетично-ціннісної свідомості втілюється у художніх ідеях і образах, які, на думку таких науковців, як М. Демір (2016), Лю, Цяньцян (2010), Петрикова, О. П. (2017), відбиваються на особливостях художнього мислення, стилю, а з цим – і його виразу через темперамент, емоційність, пристрасність, вольові властивості авторів творів, втілюючись через характер, типові образні сфери, сталі художньо-естетичні асоціації, що реалізуються як на емоційному, підсвідомому, так і на усвідомленому, мисленнєво-узагальненому рівнях, проявляючись у різноманітті образів – моторному, сентиментальному, бравурному, романтичному тощо.

У галузі музичного мистецтва характер «естетичної реальності» зумовлений особливостями світогляду й світосприйняття, відношенням особистості до дійсності, природи, суспільства як джерела мистецьких переживань і образів. Дані наукових джерел свідчать, що процес оволодіння майстерністю вокального виконавства європейського типу потребує відповідної світоглядної, ментальної, психологічної адаптації, оволодіння різноманітним культурним орієнтиром у сприйнятті, здатності до «художньо-сміслового розкодування» сенсу музичного твору, «закодованого» у нотно-знаковій системі й стремління до адекватно-змістового відтворення музичних феноменів малознайомих студентам стилів і мистецьких напрямів та відповідною фонаційною технікою (Чередниченко, 1991).

Як зазначають науковців, під ментальністю розуміється психологічна, духовна налаштованість особистості, утворена синергією мислення, вірування, темпераменту, характеру. Ці властивості особистості є визначальними для світосприйняття особистості та його відбиття в творах мистецтва, які стають підґрунтям художньо-ментального досвіду, забезпечуючи єдність традицій в лоні певної культури або спільноти, і, тим самим – її продовження на засадах наступності, наслідування й розвитку, відповідно новим соціокультурним умовам (Оганезова-Григоренко, 2009). М. Петров також включає до художньої ментальності особливості індивідуальної свідомості автора твору, вплив на нього

феноменів колективної психології, які відбивається в традиціях і звичаях етносу (Петров, 2004). О. Гуревич визначає ментальність як репрезентант філософських, наукових або естетичних систем, які відбивають «...той рівень суспільної свідомості, на якому думка виступає невідокремленою від емоцій, латентних звичок та прийомів свідомості» (Гуревич, 1993, с. 59).

Таким чином, художня ментальність поєднує у собі природні властивості й задатки та результати їх перетворення через стихійні, повсякденні та педагогічно-керовані впливи на уявлення про оточуючий світ. З цього приводу О. Реброва зазначає, що «...через мистецтво, зокрема музику, ми усвідомлюємо процес психічної еволюції людства», адже художня творчість певного народу або етносу відображає унікальність художнього мислення, уявлень, які формувались впродовж переживання декількох поколінь історичних, культурних подій, природних катаклізмів, тобто усього, що «...знаходило емоційних відгук у духовності народу та відбивалося в мистецтві», впливаючи на позасвідомому рівні на формування принципів художнього світобачення» (Реброва, 2013).

Отже, художню ментальність, вслід за Є. Ребровою, будемо розуміти як індивідуально-психологічну, духовну налаштованість особистості, утворену синергією мислення, вірування, темпераменту, характеру. Її сформованість становить підґрунтя поєднання традицій та інновацій в мистецькій галузі, сприяючи збереженню здобутків на засадах наслідування й подальшого розвитку, відповідно новим соціокультурним замовленням суспільства (Реброва, 2013).

Особливості художньої ментальності співака тісно пов'язані з його світосприйняттям і позначаються на відбитті його особистісного світу у всіх різновидах мистецтва, в процесі набуття вокально-виконавської майстерності в різних формах її прояву – вокально-освітній, пізнавально-мистецькій, формувально-фонаційній, художньо-інтерпретаційній, виконавсько-комунікативній, у оволодіння мистецтвом виконавсько-творчої діяльності.

Індивідуальність художнього світобачення впливає і на досягнення особистістю художньо-образного сенсу музичних творів, яке відбувається, за Ло Чао, на засадах персоніфікації як творчого художньо-технологічного методу

пізнання, яка водночас виступає як шлях до розкриття художнього образу твору і дозволяє, на його думку, «...надавати особистісного сенсу процесу пізнання мистецького твору, його «уособлення» (Ло Чао, 2018). Його підґрунтям є розуміння сутності художнього образу, яка, за Ло Чао, є способом персоніфікації авторської ідеї, укладеної в безліч смислів – психологічно-емоційний, культурологічний, соціально-історичний, художньо-культурний тощо (там само).

Підкреслення значущості художньо-етнічного контексту в мистецькій діяльності знаходимо і в працях О.Рудницької, яка пише: «Кожна нація як етно-соціальна спільнота характеризується єдиним семіотичним полем – системою загальновідомих для всіх її представників знакових засобів, зокрема засобів художньої символіки, що забезпечує взаєморозуміння та взаємодію членів суспільства» (Рудницька, 1988, с. 45–46). З цього погляду сталі традиції, типові уявлення й ідеали формують «...самосвідомість людини, в тому числі, національну самосвідомість, що є найважливішою ознакою культури особистості».

Ці відмінності позначаються і на художньому менталітеті та художньому мисленні митців різних культур. Характеризуючи особливості світогляду китайських студентів, звернемося до характеристики їх етнічних властивостей та багатовікових традицій, відповідно яким світогляд народу формувався на засадах філософії даосизму й конфуціанства, ідей єдності світової гармонії, соціального устрою та внутрішнього, морально-етичного світу особистості, пантеїстичних ідей. На думку Чжан Вей, у Стародавньому Китаї основу підготовки вокалістів становили «філософсько-світоглядні уявлення про взаємозв'язок мистецтва й духовного світу людини, про цілісність і гармонію фізичних, психічних і духовних сил як основу високого рівня вокального виконавства», тому і в основі підготовки вокалістів лежали філософсько-світоглядні уявлення про взаємозв'язок мистецтва й духовного світу людини, цілісність і гармонію фізичних, психічних і духовних сил як основу високого рівня вокального виконавства (Чжан Вей, 2019, с. 21).

Порівнюючи художній менталітет європейського та китайського зразку, Дін Сінь зазначає, що перший з них будується «... на основі діалектично-дієвого способу мислення, в той час, як для китайського світосприйняття типовими є

споглядально-гедоністичне, пантеїстичне світовідчуття та уявлення, медитативний спосіб духовної взаємодії із світом, потреба у досягненні гармонії із середовищем» (Дін Сінь, 2009, с. 93), які проявляються у споглядальному способі сприйняття, що лежать в основі підготовки фахівців вокального мистецтва в системах вищої музичної освіти Китаю.

Активізація можливостей культурного середовища під час підготовки вокалістів, що дозволить здійснювати формування виконавської майстерності з урахуванням культурного контексту, більш повно усвідомити загальне й національно-особливе в способах звукоутворення (голосотворення), манери виконання, естетично доцільних способах емоційного самовираження, створити та представити художньо-переконливу інтерпретацію у виконанні свого репертуару. Особливості художнього менталітету проявляються у стилі образного мислення в музичних творах, викладі та розвитку музичного матеріалу, доборі засобів музичної виразності і потребують від китайських студентів оволодіння відповідними механізмами їхнього прояву. Так, О. Реброва зазначає, що гомофонно-унісонний стиль музичного мислення китайців, обумовлений одноголосною народною музикою, «...увійшов міцно в музичне мислення нації, через те в їх музичній педагогіці спостерігаються труднощі опанування поліфонічним стилем», причому, незважаючи на отриману з дитинства музичну підготовку (Реброва, 2013).

Отже, для китайських студентів актуальним є завданням оволодіння основами вокального мистецтва в його різних історико-культурних, стилістичних, жанрових, інтонаційно-формотворчих проявах, набуття здатності реалізувати себе в умовах полікультурного середовища і задовольняти попит соціуму з врахуванням вимог сьогоденної мистецької дійсності.

Таким чином, стає ясно, що в процесі формування вокально-виконавської майстерності в китайських студентів, на діяльність яких суттєво впливають національні традиції, художня ментальність і досвід музичної освіти, відмінні від українських, існують проблеми, які мають вирішуватися освітніми закладами, що залучилися до процесів Інтернаціоналізації й міжнародної академічної мобільності

й зацікавлені у заохоченні іноземних студентів до навчання в складних для них, інокультурних умовах.

Все це дозволяє стверджувати, що в структурі виконавської майстерності співаків, які діють в умовах інтернаціоналізації освітньо-культурного простору, важливим є *світоглядно-інформаційний компонент*. Його сформованість стає засадою здатності майбутніх співаків до усвідомлення і виконавського втілення художньої цінності творів іншої культурної традиції, набуття уміння його втілити у адекватно-стильовій формі й потребує цілеспрямованого збагачення мистецьких знань в галузі європейської культури, історії мистецтва, стилістики, герменевтики, а також підтримки і збагачення своєї обізнаності в галузі власного національного мистецтва, культурних потреб суспільства і виконання функцій, визначених державними керівними органами.

У обґрунтуванні наступного, *виконавсько-фонаційного компоненту* виконавської майстерності вокалістів ми спираємося на висвітлення цих питань науковцями, які здійснили порівняльний аналіз вокальної техніки, якою користуються в цілому співаки європейської і китайської традицій.

Як зазначають Н. Гуральник та Цой Сяо Юй, суттєвого значення на цьому шляху набувають формування у китайських студентів ідентичних уявлень щодо головних позицій теорії вокального мистецтва; урахування необхідності взаємозбагачення раціонального та емоційного компонентів навчання, психологічна обґрунтованість форм і методів навчання їх співу; забезпечення індивідуального підходу й взаємозв'язку між розвитком здібностей студентів та їхньою вокальною підготовкою (Гуральник & Цой Сяо Юй, 2010).

Значна увага в них приділяється вивченню широкого комплексу взаємопов'язаних вокально-фонаційних навичок і вмінь, серед яких ми, вслід на Н. Кьон (Кьон, 2022) виокремлюємо такі різновиди, як базово-забезпечувальні, відтворювально-інтонаційні та виконавсько-виразні. Цей розподіл є до певної міри умовним, натомість така класифікація, на наш погляд, дозволяє концентрувати увагу на формуванні певних компонентів вокально-виконавської майстерності

майбутніх фахівців у їх взаємозумовленості й спрямованості на досягнення мети виконавської діяльності як засобу духовного, художньо-творчого спілкування.

Першу групу навичок становлять навички й вміння, які впливають на якість вокально-виконавської діяльності завдяки залежності звучання голосу співака від фізичного і психологічного стану особистості. До них відносимо співацьку поставу, володіння навичками вокального дихання, співу на опорі, здатність забезпечувати вивільнений стан всього корпусу і, зокрема, вокального апарату, оволодіння можливостями резонаторів, формуванню яких приділили особливу увагу В. Ємельянов (2010), В. Іванніков (2005), В. Морозов (2002), Нін Вінзе (2021). У свою чергу, їх формування передбачає оволодіння майбутнього фахівця навичками самостереження й самокорекції м'язового стану під час вокально-фонаційних проявів, здатності до самоаналізу слухових вражень і м'язової моторики у взаємозв'язку і динамічному розвитку (Рудін, 2009; Юйань Шаоцян, 2021), розвитку активного рефлексивної свідомості (Білова, 2019; Чжан, Цзінцзін, 2010; Цзюнь Ма, 2011), що дозволяє значно прискорювати утворення міцних, і в той же час гнучких, варіативних навичок інтонування.

Дотичні цим дослідженням і праці в суміжних галузях наукових досліджень – фізіології, фоніатрії, психології, спрямовані на виявлення вимог щодо забезпечення гігієни, збереження і розвитку співацького голосу, упередження захворювань і ефективного формування комплексу умінь і навичок співацької діяльності (Бернштейн, 1991; Ф. Заседателев, 1937; І. Левідов, 1936; О. Леонт'єв, 1978; Л. Рудін, 2009 та ін.). Адже, як влучно зазначає Г. Стасько, «...виховання голосу дуже щільно стикується саме з повсякденною діяльністю організму людини, умінням її використовувати дихальні й звукові ресурси, правильно і якісно забезпечувати роботу голосового апарата» (Стасько, 2017, с. 202).

До другої групи навичок відносимо ті, призначення яких полягає в оволодінні співака природними можливостями вокального апарату й всього організму як «інструменту» і джерела звукоутворення й звуковедіння: адже, на відміну від музикантів-інструменталістів, вокаліст має підготувати свій голос як виконавський «інструмент», тобто удосконалити тембр, розвинути діапазон, навчитись вірно

(чисто) інтонувати мелодію тощо. Оволодіння цими вокально-фонаційними навичками отримало спеціальну назву – «постановка голосу». Комплекс цих навичок стосується якості звукоутворення, звуковедіння, артикуляції, зокрема навичок співу у високій вокальній позиції на всьому діапазоні співацького голосу, володіння технікою згладження перехідних звуків і гомогенно-тембрової фарби, які забезпечують здатність співака до естетично-привабливого, чистого інтонування та вірного відтворення музичного тексту вокального твору. Варто зазначити, що саме краса і виразність звучання голосу здійснює естетико-гедоністичне враження на слухачів та здатне викликати в них емоційний відгук: адже, яке свідчать науковці, голосові прояви природним чином відображають емоційний (а також і фізичний) стани людини (Л. Василенко, 2012; Г. Котляр & В. Морозов, 1976).

Третій різновид навичок стосується здатності вокаліста цілеспрямовано досягати художньо-змістової якості в виконанні твору за рахунок оволодіння різноманітним вокально-виразним засобів та здатності підпорядковувати їх застосування втіленню художньо-образного змісту творів, а з цим – і досягати художньо-сугестивного, натхненно-артистичного впливу на слухачів. До них відносимо, зокрема, володіння широким діапазоном динамічних, артикуляційно-штрихових навичок, прийомів агогіки, філірування звуку та здатністю їх гнучко варіювати, відповідно художньо-стильовим і артикуляційно-особливостям твору й досягати культури фразування, цілісності розвитку твору завдяки логічному зіставленню його часткових та загальної кульмінації.

Впевнене й досконале володіння співака всім комплексом наведених вище навичок, на наш погляд, свідчить про досягнення ним певної якості вокально-виконавської майстерності. Її прояв виражається у здатності концентруватися на донесенні художніх емоцій і смислів до слухачів, досягати синергійно-творчого порозуміння з іншими учасниками виконавського процесу й натхненного виконавства, спрямованого на здійснення художньо-сугестивного, артистичного впливу на слухачів.

У річищі досліджень, присвячених аналізу означених питань – праці в галузі інтерпретології, герменевтики, психології й театральної педагогіки, висвітлені в працях Ван Ченя (2017), Л. Василенко (2012), Н. Гребенюк (1999), О. Єрошенко (2015), Н. Косинської, Л. Майковської (2006), Т. Ткаченко, (2010), О. Стахевича (2002), присвячені проблемам виконавського трактування, звукової культури, формування сценічного артистизму. Значно менше уваги приділено питанням деталізації навичок виразного виконавства та їх ролі у відтворенні характерів і настроїв.

Зважаючи на те, що китайські студенти-початківці, як було зазначено вище, у процесі попереднього навчання співу нерідко набувають, з точки зору європейських традицій, інших навичок звуковидобування, велику увагу викладачі українських університетів мають приділяти переформатуванню в них вокально-фонаційної техніки, зокрема – усунення таких особливостей, як «далеке» звукоутворення, скутий стану вокально-фонаційного апарату тощо. Це потребує великої уваги співака-виконавця, тому не випадково науковці також підкреслюють, що на шляху активізації самостійності майбутніх вокалістів важливу роль відіграє сформованість у них рефлексивної свідомості, здатність до самоаналізу м'язової моторики і слухового самоаналізу в їх динамічному розвитку.

Так, В. Вербек-Свердстрем у своїй праці «Школа розкриття голосу» пише, що «...співак повинен бути господарем свого голосу і вміти свідомо керувати їм — це нове правило професіоналу» (Вербек-Свердстрем, 2009, с. 15). Тому так важливо, на думку автора, забезпечити єдність виховання фізіологічних, м'язовий почуттів співацького апарату і розвитку мислення, досягти того, щоб студент свідомо розумів сутність виконуваних завдань, аналізував роботу м'язів, які приймають участь у співацькому процесі і впевнено міг керувати виконанням їх функцій. Інакше, як зазначає Вербек-Свердстрем, вокаліст стає рабом свого голосу» (там само, с.16).

Отже, визначимо, що сенс рефлексії полягає у здійсненні самоконтролю, самоаналізу й подальшої самокорекції, що передбачає певну креативність співака, його здатність до пошукової діяльності, розвинені творчу уяву, винахідливість :

адже перебудова раніше засвоєних навичок потребує посиленої уваги самого співака, здатності до самоаналізу та готовності до самовдосконалення. Зрозуміло, що цей процес викликає певні труднощі у тих, хто пройшов школу авторитарної вокальної педагогіки і потребує суттєвої перебудови їхнього мислення й стилю самостійної діяльності.

Неоднозначність ситуації полягає в тому, що, дійсно, початковий етап не може обминути період слухового контролю «ззовні» й засвоєння еталонних взірців, а з цим – і етапу навчання на засадах репродуктивного наслідування. Адже у процесі співу реалізація контрольної функції слухового аналізатору становить суттєву проблему у зв'язку із невідповідністю внутрішнього і зовнішнього звукового образу. Натомість вже в цьому процесі має формуватися здатність до критичного осмислення сприйнятого, а також навичок самоаналізу, предметом якого мають стати і свої м'язові почуття, і отримані вокально-звукові результати, а з цим – і посилення активності самостійних спроб, пошуку тих чи інших прийомів, посилення уваги до цілеспрямованого розвитку в студентів так званого «вокального слуху», тобто здатності до самоаналізу. Одним із способів подолання цього фактору стало застосування засобів аудіо та відео-реєстрації вокально-навчального та виконавсько-сценічного видів діяльності студентів.

Засоби подолання подібних прогалин полягають у особливостях організації пізнавальної й рефлексивної діяльності студентів, розвитку креативності, тобто – здатності до самостійного, творчого й нестандартного мислення, зацікавленого ставлення до пошуково-інтелектуальної й практичної діяльності, активізації глибокого осмислення й вдосконалення результатів своєї вокально-виконавської діяльності. Важливою передумовою такого формування є володіння самих викладачів, що працюють у закладах вищої освіти, їх оволодіння науково-педагогічними й методичними знаннями та їх застосуванням у процесі вдосконалення своєї праці. Тому все частіше науковці звертають увагу на те, що процес вокального навчання має бути свідомим: студент має знати критерії й чинники вибору певного репертуару, типові помилки співаків-початківців,

особливості різних методів і механізми їх впливу на стан голосового апарату, прогнозовані результати.

Регулярне й систематичне зосередження уваги співака на вібраційних м'язових та інших відчуттях під час співу, їх фіксації в поєднанні з якістю звуку, а потім — оволодіння впливами на звучання голосу через відчуття «вокально-тілесної схеми» є ефективним шляхом керування процесом навчання співу на сучасному етапі розвитку вокальної науки. Усі ці прийоми спрямовані на активний індивідуальний розвиток кожного студента, а не на старий авторитарний принцип керівництва.

Для методики вокальної освіти це означає посилення уваги до формування у співаків-початківців навичок слухового самоконтролю й самооцінювання, їх спонукання до вироблення власної, варіативної, особисто-індивідуалізованої вокально-фонаційної техніки, побудованої на врахуванні власних анатомічних, психологічних особливостей, своєрідної природи вокальної обдарованості та музичних і загальнохудожніх задатків.

Узагальнення даних, наведений вище, свідчить про важливість активізації в студентів навичок самостійної навчальної діяльності. в процесі формування вокально-фонаційних навичок. Справедливість цієї тези знаходить своє підтвердження у працях таких фахівців, як В. Антонюк (2000), Л. Дмитрієв (2004), О. Менабені (1976), М. Міровська (2018), М. Н. Толстова (2018), В. Юшманов (2006) та ін.

З метою збагачення репродуктивно-наслідувальних методів навчання вокалу і формуванню в студентів навичок самостійної діяльності, в останній період все більше уваги приділяється питанням теоретико-методологічної та вокально-методичної підготовки майбутніх фахівців у галузі музичного, зокрема – вокального мистецтва (Л. Василенко (2012), О. Реброва (2019), Н. Овчаренко & М. Багряну (2018), Г. Ніколаї (2020), Н. Кьон & Чжу Юньжуй (2021), Н. Толстова (2016), Цзинь Нань (2009), Цзян, Хепін (2012) та ін. Завдяки цьому увага спрямовується на посилення самостійності мислення й здатності студентів до орієнтації в сучасній мінливій мистецькій діяльності, засвоєнні наукових здобутків

у психолого-педагогічних, музикологічних, вокально-педагогічних працях, розвідках фахівців з соціології, які досліджують питання культурних потреб і запитів сучасної міжнародної спільноти та їхньої здатності до самостійної науково-пошукової й методичної творчості.

У обґрунтуванні наступного, *інтерпретаційно-полікультурного* компоненту вокально-виконавської майстерності китайських студентів виходимо з визнання того, що формування означених феномену потребує володіння здатністю до самостійної реконструкції співаками вкладеного митцем художньо-образного сенсу спочатку в уявленні щодо цілісного образу вокального твору, а потім і його переконливо-виконавського втілення (Г. Падалка, 2008; С. Шип, 2006; Чень Цзицзянь, 2018). Зрозуміло, що така реконструкція потребує від музиканта глибоких знань у галузі культури, ознайомлення з багатою і різнобарвною історією музичного, й вокального мистецтва та його розвитку в культурно-історичній і національно-стильовій проекції, володіння міцними музично-теоретичними знаннями, потрібними для усвідомлення жанрово-стильових, інтонаційних архітектонічно-структурних особливостей вокальних творів у їх унікальному поєднанні, їх тісного зв'язку із широкою мистецькою ерудованістю, яка дозволяє адекватно сприймати й інтерпретувати художній задум автора твору, втілений в результаті його інтерпретації його вербально-поетичного складника музично-інтонаційними засобами (А. Хуторська, 2009).

Крім того, процес набуття виконавської майстерності майбутніми фахівцями під час навчання пов'язується з необхідністю глибокого осмислення ним напрацьованих впродовж багатьох століть методів вокальної освіти, здатність їх аналізувати, розуміти сутності досягнень, вектору змін та чинники, які зумовили їх появу – культурно-історичні, естетико-орієнтовані, готовність до вироблення власного ставлення щодо корисності/шкідливості окремих прийомів, методів, художніх ідей і здатність інтегрувати найбільш цінні знахідки у власному досвіді, вибудовуючи свій індивідуальний виконавський стиль, здатність до критичної самооцінки та самовдосконалення своєї виконавсько-творчої діяльності.

Науковці акцентують, що належна ерудованість забезпечує особистісну самореалізацію й саморозвиток студентів, а також прояв ними вищого рівня творчої активності, здатності діяти «із врахуванням кожної конкретної ситуації» (І. Зязюн, 2003, с. 29–30). У сфері вокальної освіти йдеться про підготовку студентів до самостійної пізнавальної, інтерпретаційної й виконавсько-сценічної діяльності саме завдяки глибоким знанням, досконалому й творчому володінню методикою фонаційно-корекційної діяльності. Як справедливо зазначає Чень Цзицзянь, «Формування органічного цілісного уявлення про твір передбачає розуміння його архітектоніки як органічної цілісності, що включає в себе низку субординованих і скоординованих між собою підсистем». Спеціальними аспектами аналітичного осмислення в даному відношенні автор вважає усвідомлення особливостей чергування використаних у творі «моментів ладового напруження й розрядження», утворених різними інтонаційно-виразовими способами (Чень Цзицзянь, 2018, с. 275).

Осмислення властивої художньо-досконалим творам унікальності, утвореної його складною структурою й своєрідним поєднанням її різних інтонаційних прошарків і масштабів організації потребує неодноразового повернення до їх аналізу, наголошення на якому відображено у метафорі «герменевтичне коло», введеного Ф.Шлеєрмахером і розвинутого в працях Г. Гадамера який пояснює його сутність як здатність «ціле слід розуміти на підставі окремого, а окреме – на підставі цілого», для чого необхідно постійно переходити від усвідомлення цілого до його частини, а потім знову – від частини до цілого. Отже, «...завдання завжди полягає в тому, щоб, будуючи концентричні кола, розширювати єдність змісту, що ми розуміємо» (Гадамер, с.72).

Значущість оволодіння навичками інтерпретаційно-полікультурного характеру для набуття вокально-виконавської майстерності здобувачів і досягнення ними вокально-виконавської майстерності не викликає сумніву. Але особливо важливим є приділення уваги його формуванню саме у процесі навчання китайських студентів, що пояснюється їхньою, як правило, недостатньою обізнаністю щодо інокультурних художньо-естетичних ціннісних орієнтирів,

жанрово-стилістичних особливостей вокальних творів та виконавських стилів різних епох і художніх напрямів.

З цього погляду надзвичайно важливо, щоб фонаційно-технологічна підготовка співаків усвідомлювалась ними як підґрунтя відтворення емоційно яскравого, художньо-образного сенсу музичних феноменів, як шлях до його артистичного втілення й донесення до слухачів. У вирішенні цього питання варто враховувати напрацьовані в руслі музикознавства уявлення щодо сутності виконавства як важливої й необхідної ланки у тріаді: музичне творіння – його актуалізація (виконання) – сприйняття твору.

М. Каган, характеризуючи ці різновиди музичної діяльності, акцентує на їх специфічності, і в той же час на внутрішній спорідненості, зумовленій єдністю продукту діяльності – музичного твору. Увага науковця також звертається на специфіку музичного мистецтва як процесуально-плинного феномену, способу відображення об'єктивної дійсності за допомогою художньо-звукових образів у їх неповторному вираженні. Ці властивості зумовлюють потребу у постійному відтворенні його звучання, що дозволяє визначити виконавство як повноцінний вид художньої творчості, «поряд із діяльністю композитора, драматурга» (М. Каган, 2013, с. 135), як вторинну, відносно самостійну творчість з презентації твору – продукту первинної художньої діяльності, невідривно пов'язану із здатністю музиканта до художньої інтерпретації (О. Ляшенко, 1978, с. 348).

Питання інтерпретації музичних творів широко розглядали такі науковці, як М. Демір (2016), М. Корноухов (2011), Н. Корихалова (1979), А. Линенко (2006), О. Самойленко (2004), Г. Тараєва (2006), С. Шип (2004) та ін. У їхніх працях доведено, що проникнення в сутність художнього образу твору та його виконавська інтерпретація потребують від майбутніх фахівців не тільки оволодіння сукупністю навичок і умінь, а й самостійності художнього мислення, а також здатності до креативності й творчої винахідливості (Л. Василенко, 2012; Лю Цзя, 2015).

Звертають увагу науковці і на те, що виявлення художньої змістовності твору потребує ерудованості в галузі історико-стильових особливостей твору, глибоких музично-теоретичних знань, основ герменевтики, розвитку

виконавського мислення. Адже саме синтез всіх жанрово-інтонаційних властивостей і виражальних засобів та уяву щодо характеру втілення музично-образного змісту твору, усвідомлення сутності художнього задуму композитора, які стають підґрунтям його особистої інтерпретації та уточнення способів його втілення виконавцем і донесення до слухачів (С. Малкин, 2008; Є. Назайкінський, 2003).

На думку переважної більшості фахівців, принципово важливо досягати гармонічного сполучення вокально-фонаційної, технічної підготовки, виконавсько-художньої майстерності, виховання індивідуальної манери співу й здатності співака створювати унікальний сценічний образ, здатності до сценічного, пластичного, комунікативно спрямованого артистизму.

Саме такий підхід і становить головне завдання в методиках вокальної підготовки молодих співаків. Набуття майбутніми фахівцями самостійності й творчого мислення є важливими з погляду досягнення ними стильової адекватності у виконанні репертуару, яке ґрунтується на здатності до аналітичного сприйняття, самостійного засвоєння й трактування творів, обрання належних способів їх опрацювання й досягнення досконалості у виконавському процесі. Натомість у широкій практиці вирішувати це завдання вдається далеко не завжди. Адже його втілення передбачає достатній рівень музично-теоретичної підготовки, необхідної для розкодування нотного запису як умови його інтонаційно вірного озвучення, вміння здійснювати аналіз вербально-музичного тексту та поза-текстових позначень, осмислювати їх особливості в цілісності й взаємозумовленості з метою виявлення унікальної художньої ідеї, імпліцитно присутньої в зафіксованому нотному запису або в усному тексті фольклорного твору. Саме на цих засадах – обґрунтованого й деталізованого трактування інтонаційно-мовленневих особливостей і виконавсько-виразних засобів динамічного розвитку цілісного твору, формується здатність інтерпретувати його художній сенс, породжувати й утілювати свої уявлення щодо ідеального звучання завдяки набутим навичкам і вмінням виконавського характеру в процесі виконавської практики.

Для студентів з Китаю опанування різними стилями, художніми напрямками й творчістю багатьох композиторів, які ще мало відомі в їхньому культурному просторі, становить певну проблему. Про це свідчить як аналіз виконавського досвіду китайських студентів, так і зміст концертної діяльності знаних співаків з Китаю: коло виконуваних ними творів охоплює достатньо обмежений часовий і стильовий період – від пізнього бароко до творів доби романтизму.

Крім того, до їх репертуару нерідко входить так звана китайська «художня пісня», в якій поєднуються риси традиційного мелосу і гомофонно-поліфонічної фактури з опорою на класичну гармонію (Чжоу Ї, 2020), що також спонукає вокалістів до вироблення так званого «китайського бельканто», тобто – особливого, притаманного китайським співакам вокального стилю, в якому поєднуються елементи народного співу, навичок виконання творів цього типу та базових настанов європейської вокальної школи (Ян Бо, 2014, с.132).

Продовження пошуків у цьому напрямку свідчить про важливість стимулювання в майбутніх фахівців здатності до самостійної інформаційно-пошукової й перетворювально-формульної діяльності, їх здатність до аналізу, узагальнення й інтеграції різноманіття знань у втіленні стилістичного різноманіття вокальних творів, забезпеченого підвищенням рівня полікультурної освіченості, здатності до самостійного інтерпретування й виконання вокального репертуару.

Зазначене свідчить про важливість приділення належної уваги до формування інтерпретаційно-полікультурного компоненту вокально-виконавської майстерності в китайських співаків.

Значущість наступного, *комунікативно-синергійного компоненту* визначається тим, що співак, як і кожен музикант-виконавець, стає, за виразом М. Кагана, транслятором художнього задуму композитора і його донесення до слухачів, в чому і полягає його унікальна роль (Каган, 2013). Саме походження поняття синергії бере початок від грецького *συνεργία* – співпраця, сприяння, допомога, співучасть, співництво та *σύν* – разом, *ἔργον* – справа, праця, робота і відбиває наявність ефекту взаємодії двох або більше факторів, в результаті

взаємодії яких істотно перевершається ефект кожного окремого компонента у вигляді їх простої суми.

Постановка цього питання ставить коло питань стосовно діалектики об'єктивного і суб'єктивного сенсу в художньому образі, міри його індивідуального трактування виконавцем, ролі суб'єктивного компонента в його виконавському втіленні, ролі національно-культурної адекватності трактування співаками, які належать до інших національно-культурних традицій.

Так, Ван Дуаньгуй у своєму дослідженні, присвяченому специфіці навчання студентів та аспірантів Китаю в Україні, визначає, що «...перед музичною наукою стратегічне завдання – виявити механізми розуміння інонаціональної культури не тільки через соціокультурні та філософсько-світоглядні системи, а в першу чергу, через ментальні закони організації музики як способу духовного спілкування людей (Ван Дунгуй, 2019, с.1).

Отже, це питання має стати предметом свідомого ставлення співаків до необхідності глибокого проникнення в задум автора твору, яке реалізується як процес духовного спілкування-співтворчості особистостей з різним досвідом, художніми позиціями, виявлення унікальності їх синтезованого прояву в новому феномені, який несе на собі відбиток минулого й сьогочасного, довготривалого й миттєвого, загального й індивідуального. Особливо значущим для китайських співаків є оволодіння можливістю духовно-творчого діалогу з авторами тих вокальних творів, які відрізняються за художньою ментальністю і потребують особливих зусиль для розуміння сутності художньо-образного змісту вокального твору в єдності його поетичного й музично-інтонаційного складників, здатності до апперцептивного сприйняття нової для них музичної мови, утворення ареалу художніх асоціацій.

Науковці також підкреслюються, що вокальний звук, як і кожен звук людського голосу, є інформативним, що пояснюється глибоко закладеною в людській природі властивості голосу відображати індивідуальні особливості, фізіологічний, психічний, ситуативно-емоційний стан тощо (В. Антонюк, 2000; В. Морозов, 1976). Тому мовленнєві способи комунікації, пов'язані із

формуванням артикуляційного апарату, позначились на функціях співу як мистецтва виконавсько-комунікативного спрямування, способом самовираження й апелювання до інших. Отже, як зазначає Т. Лимарева, основою розвитку вокально-виконавської практики, її змістовності стало «...втілення внутрішнього світу окремої людини у всім багатстві його особистості, а в плані вираження – перенесення фокусу смислового вираження на окремий (сольний) людський голос» (Лимарева, 2009, с.7.) та, додамо, посиленню комунікативної функції співу як способу забезпечення спілкування між автором музики та слухачем. Адже, як було зазначено вище, саме актуалізація виконавцем зафіксованого у вигляді нотного тексту «повідомлення» дозволяє сприймати його реципієнтами. При чому цей процес набуває інформативності й достовірності тільки за умов активності самих слухачів, які мають докладати власних зусиль для того, щоб сприймати озвучений музичний твір у всій його повноті. Таке активне сприйняття забезпечується багатьма чинниками: бажанням сприймати процес виконавства як особисто-значущий, емоційно й інтелектуально-інформаційний феномен, здатність до внутрішнього (нерідко – позасвідомого) спів-виконання – підспівування, вираженого у неусвідомленій іннервації м'яз співочого апарату або навіть у зовнішніх, рухово-ритмових діях, у здатності до апперцепції, яка свідчить про наявність розвиненого музичного мислення, уявлення тощо (Є. Назайкінський, 2003; Лоу Яньхуа & Кьон, 2018).

Підкреслимо також, що, з одного боку, виконавський процес набуває рис художньо-сугестивного впливу, завдяки якому слухач (за Л. Виготським) «заражається емоціями» і втягується у процес співпереживання, сприймання художньо-образного сенсу виконуваного твору в динаміці його розвитку, а з іншого – від сам «підпитується» енергетикою слухачів, знаходячи в ній підтримку своєму натхненню, виконавському артистизму, максимальній самовіддачі. Завдяки цьому виконавський акт набуває сенсу як акт художньої комунікації, духовно-творчого спілкування.

Зазначимо, що і виконання, і сприйняття ґрунтуються на набутому досвіді особистості, набутих нею естетико-художніх засвоєних вражень, принципів

організації музичного мовлення й інтонаційно-мовленнєвої структури творів певних епохи, стилів, жанрів, національних традицій, пізнання і сприйняття особливості яких є умовою змістовності й адекватності створених виконавських образів і їх донесення до реципієнтів. Отже, це свідчить про важливість збагачення кола засвоєних китайськими студентами творів інокультурної традиції, особливостей їх образно-змістової, інтонаційної організації, на яких вибудовується здатність співака до адекватно-змістової виконавської інтерпретації. Так, твори доби Ренесансу, з типовим для них колом вишуканих, куртуазних образів та особливостями інтонаційної мелодико-ритмової структури, принципів модальної гармонії, потребують відповідної підготовки. Це стосується і творів класичного та романтичного стилів, і, особливо – творчості сучасних композиторів, опанування музичною мовою яких і своєрідністю музичного мислення на цей час ще не набули достатньої популярності в китайському суспільстві, що свідчить про гостроту означеної проблеми та винаходу шляхів її вирішення.

Не варто забувати і те, що співак, за рідким виключенням, здійснює свою виконавську діяльність у діалозі із концертмейстером, або за підтримки інструментального ансамблю чи оркестру і диригента, тому якість виконавського процесу не в останню чергу залежить від творчого порозуміння, досягнення цілісного виконавського образу (Економова, 2002). Його досягнення потребує від співака певних особистих властивостей, зокрема – здатності до почуттєво-емоційної, музично-інтонаційної, виконавсько-художньої емпатії, вміння виконувати певні ролі – лідера або відомого в різних виконавсько-комунікативних ситуаціях, чергувати їх за необхідності, досягаючи суголосності в музичному діалозі або полілогу.

Маємо враховувати зростання мобільності не тільки в галузі академічної освіти, а і в сфері вокально-виконавської діяльності – конкурсної, концертної, сценічно-оперної. Її можливість забезпечується завдяки доступності інформації щодо міжнародних музичних заходів і культурних подій, діяльності менеджерів, які організують для співаків, що досягли певного визнання міжнародному просторі, до виступів у різних країнах, організації концертні турне, сумісних шоу із участю

співаків різних країн, до участі в тій чи іншій ролі в оперному спектаклі або як соліст у творах кантатно-ораторіальних жанрів. Варто вказати також на те, що нерідко співак має виступати практично з одної репетиції з оркестром, досягаючи суголосності з диригентами самого різного стилю і диригентських традицій.

Усе це свідчить про важливість вміння знаходити спільну мову, досягати творчого порозуміння із співаками різних національних шкіл, темпераменту, звичок і сумісно досягати виконавської органічності. Отже, це потребує від співака творчої гнучкості, здатності до духовного порозуміння з іншими учасниками культурних подій та оволодіння комунікативно-сценічними навичками. У свою чергу, це передбачає здатність співака до імпровізаційного відгуку на різні виконавсько-поведінкові ситуації, вихід з яких можливий тільки за умов повної довіри до партнера і готовності досягати суголосності у варіюванні виконавсько-сценічних дій, а також володіти здатністю до емоційно-вольової саморегуляції. Вихованню зазначених властивостей приділяли увагу науковці, які досліджували питання артистизму. Це, передусім, фахівці в галузі театральної педагогіки – К. Станіславський (2008) та його послідовники, науковці, які приділили увагу виконавсько-музичного артистизму – І. Єргієв (2016), Ван Чень (2017), С. Гмиріна (2017), Л. Майковська (2006), Ю. Мережко & О. Петрикова & С. Леонтієва (2017); співаки й музиканти-практики, які приділяли увагу питанням сценічної майстерності – М. Микиша (1971), Борис Гмиря (1988), Федір Шаляпін (1959), Дмитро Хворостовський, С. Ростопович та ін.

Так, К. Станіславський писав: «Ви не можете собі уявити, яким злом для творчого процесу є м'язова судома і тілесні затиски. Коли вони виникають у голосовому органі, люди із задатками до співу, починають хрипіти. Коли затиск відбувається в ногах, актор ходить, як паралітик, коли зажим у руках – руки клякнуть, перетворюються на палиці і піднімаються, наче шлагбаум. Зажим може утворитися і в діафрагмі, і в інших м'язах, які беруть участь у процесі дихання, а також порушити правильність цього процесу і викликати задишку» (К. Станіславський, 2008).

Дотичними цим дослідженням є і праці, присвячені оволодінню співаків навичками емоційно-вольової саморегуляції, які стають засобом подолання або упередження негативних впливів напруженого психологічного стану на звучання голосу, технології удосконалення чуттєвої сенситивності, емпатійності та імпровізаційно-комунікативного поведіння, досягнення натхненно-творчого стану, художньої сугестивності і тим донесення художньої, гедоністичної цінності художнього образу до сприйняття слухачів.

Серед поширених технологій – оволодіння техніками самонавіювання, релаксації, сугестії з метою удосконалення емоційно-вольової саморегуляції виконавців (В. Міщанчук, 2015; А. Саннікова, 2016; Г. Стасько, 2010; Сі Даофен, 2015); введення елементів психотехніки з метою набуття співаком здатності до оперування музично-інтонаційними й художньо-асоціативними уявленнями; розвиток музичного мислення й здатності до апперцепції, тобто внутрішньо-симультанного інтонування, яке забезпечує цілісність сприйняття музичного твору (за рахунок зв'язку слухових образів – миттєвого із попереднім та наступним звучанням та встановлення між ними співвідношення на відстані, так званої «інтонаційної арки») (Шип, 2006); підвищенню рівня самостійності майбутніх вокалістів (Толстова, 2015; Цзян Хепін, 2014; Шкуляр, 2017, Чжан Цзінцзін, 2010).

Як зазначають Чжу Юньжуй (2019), В. Юшманов (2016), Ян Сяохан (2017) та ін., у практиці вокальних занять здебільшого превалюють наслідувально-репродуктивні методи викладання та емпіричний пошук ефективних прийомів навчання співу без достатнього наукового обґрунтування. Певну роль відіграють у такому становищі сталі традиції й набутий під час власного навчання досвід орієнтування на наслідувальний спосіб формування навичок вокального інтонування а також в цілому недостатня увага вокальної педагогіки до питань самостійної роботи студентів як інтерпретаторів і виконавців різностильового репертуару. Крім того, існують і об'єктивні чинники такого стану. До них віднесено: феномен «голосової конфронтації», сутність якої полягає в розбіжності між сприйняттям індивідом якості звучання власного голосу внутрішнім слухом і її зовнішніми проявами, що зумовлює обмежені можливості самоконтролю та

самокорекції співаком під час навчання співу; умовно-рефлекторна природа співу; складність вербального пояснення й цілеспрямованого керівництва фонаційно-виконавськими діями співака, впливу на якість процесів звукоутворення.

Зрозуміло, що діалогічний стиль викладання потребує від фахівця як психологічної перебудови, так і оволодіння відповідним стилем мислення, демократично-діалогічною формою спілкування, здатності до проблемної постановки викладання навчального матеріалу, відмови від примусових методів нав'язування свого трактування твору. Такий підхід сприяє формуванню творчого фахівця – музиканта, і саме він має стати пріоритетним в процесі роботи з китайськими студентами, тим забезпечуючи самим як зростання в них як самостійності мислення й творчої винахідливості, так і впевненості у своїх можливостях. Необхідність надання означеним аспектам формування виконавської майстерності в майбутніх фахівців суттєвої уваги свідчить про роль комунікативно-синергійного компонента у процесі навчання вокалу китайських здобувачів.

Отже, необхідними компонентами вокально-виконавської майстерності сучасного співака визначено:

- *світоглядно-інформаційний* компонент, пов'язаний із формуванням у майбутніх фахівців професійної свідомості, цілепокладання, художнього мислення, комплексу знань в галузі художньо-ментального досвіду й своєрідності його відбиття у феноменах музичного й вокального мистецтва;
- *виконавсько-фонаційний* компонент, який стосується володіння співака навичками звукоутворення й звуковедіння, засобами вокально-виконавської виразності, що забезпечують адекватне і якісне втілення художньо-образного змісту творів і його донесення до слухачів;
- *інтерпретаційно-полікультурний* компонент, пов'язаний із здатністю до проникнення в сутнісний характер художньо-стильової, інтонаційно-мовленнєвої специфіки, художнього смаку, критично-оцінного мислення;
- *комунікативно-синергійний* компонент, сформованість якого дозволяє співаку діяти в інокультурних умовах, у взаємодії з представниками різних культурних і мистецьких напрямів, досягаючи творчої суголосності й сумісного

творення цілісного художнього враження у втіленні художнього сенсу творів різних стилів і мистецьких напрямів, впливати на слухачів у різних комунікативно-культурних ситуаціях.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Глобалізаційні процеси, що пронизують сучасний простір, впроваджуються міжнародною спільнотою в галузі освіти через концепт «інтернаціоналізація для мобільності» (IfM). Його реалізація в Китаї забезпечується сьогодні політикою «відкритих дверей», тенденцією до опанування здобутків багатовікової світової цивілізації та їх інтеграції в національно-орієнтований розвиток китайського суспільства, а також державною підтримкою академічної мобільності студентів, зокрема – і в сфері мистецької освіти, регулюванням освіти в галузі музичного мистецтва; різноманітням діючих в країні стилів вокального виконавства і впровадження у зв'язку з цим різних напрямів, форм і методик підготовки співаків у системі вищої музичної освіти.

Відзначено зацікавленість китайських абітурієнтів до навчання в українських освітньо-мистецьких установах, зокрема – у оволодінні вокальним фахом з орієнтацією на європейські інтонаційно-стильові і вокально-педагогічні еталони. Ця інтенція зумовлена визнанням у світовому мистецькому просторі досягнень української вокальної школи й досвіду успішного набуття китайськими випускниками музичних академій та педагогічних університетів вокально-фахової совіти, конкурентоспроможності й можливості сприяти розвитку й збагаченню національної музичної культури.

Система вокальної підготовки в педагогічних університетах України засновується на усталених національно-освітніх стандартах і програмних вимогах, наслідування яким передбачає всебічну методологічну, психолого-педагогічну, музикологічну й методичну підготовку фахівців, формування в них вокально-виконавських навичок, оволодіння здатністю до самостійної інтерпретації вокальних творів та їх підготовки до виконання, а також апробацію програмних результатів навчання в процесі асистентської практики, відповідно специфіці

освоюваних спеціальностей – 025 Музичне мистецтво та 014 Середня освіта (Музичне мистецтво).

Відповідно сучасним вимогам, освітній процес будується на засадах студентоцентрованого вектору та наданні індивідуальної, студентоцентрованої освітньої траєкторії підготовці майбутніх фахівців. Вирішення цих завдань стосовно іноземних, зокрема і китайських, студентів потребує удосконалення змісту й форм організації освітнього процесу, а саме – сприяння їхній соціокультурній адаптації, урахування своєрідності художньо-національного менталітету, специфіки художнього мислення, способів мистецького пізнання, а також набутого на батьківщині, національно зорієнтованого вокально-виконавського досвіду, тобто чинників, які позначаються на досягненні студентами вокально-виконавської майстерності в інокультурних умовах.

Означену тенденцію у вдосконаленні змісту освіти іноземних студентів в українських педагогічних університетах у дослідженні визначено через його варіативне осмислення як *«інтернаціоналізація і мобільність для особисто-професійної й національної ефективності»*, що дає уяву про врахування в процесі їхнього навчання тих завдань, які постають перед випускниками в процесі реалізації вокально-виконавської майстерності в майбутній фаховій діяльності. Дотримання цих настанов сприятиме подальшому зацікавленню іноземних абітурієнтів до навчання в українських закладах вищої освіти та підвищенню міжнародного іміджу українських педагогічних університетів.

У розділі визначено сутність поняття «вокально-виконавська майстерність», під якою розуміється цілісно-особистісна властивість співака, що характеризується єдністю досконалих фонаційно-технологічних і вокально-виразних навичок та здатністю до особистої інтерпретації й натхненно-артистичного втілення художньо-образного сенсу вокальних творів в умовах прилюдного виступу.

Зазначено, що формування вокально-виконавської майстерності передбачає набуття співаком високого рівня фахової ерудованості й потребує належного розвитку загальних, спеціальних музичних і специфічно-вокальних здібностей а

також особистісних, сценічно-творчих і виконавсько-комунікативних властивостей.

Відзначено роль італійської вокальної школи, в якій викристалізувалися художньо-естетичні уявлення щодо вокально-виконавської майстерності співаків та методики формування виконавських навичок європейського типу, а також розглянуто прояв впливу техніки бельканто на становлення національних вокальних шкіл у різних музично-культурних контекстах.

Здійснено порівняльний аналіз вокально-виконавських традицій і організаційно-методичних систем України й Китаю, що дозволило схарактеризувати існуючі між ними спільні й розбіжні ознаки. Виявлено головні проблеми, на яких важливо сконцентрувати науково-педагогічну увагу з метою удосконалення змісту й методів формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності.

Узагальнення досліджень провідних науковців України й Китаю, в яких розглядаються проблеми вокальної освіти майбутніх співаків-солістів та вчителів музичного мистецтва, дозволило визначити структуру означеного феномену в єдності світоглядно-інформаційного, виконавсько-фонаційного, інтерпретаційно-полікультурного, комунікативно-синергійного компонентів.

Підґрунтям успішного формування як виокремлених компонентів, так самого феномену вокально-виконавської майстерності, є набуття співаком всебічної й глибокої фахової ерудованості, розвиток загальних, спеціальних музичних і специфічно-вокальних здібностей, активізація сценічно-творчих і виконавсько-комунікативних проявів, стимулювання художнього мислення і здатності до творчої самореалізації й постійного самовдосконалення.

РОЗДІЛ 2

НАУКОВО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КИТАЙСЬКИХ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

2.1. Наукові підходи й методичні принципи формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору

Вихідною позицією для вирішення проблеми формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів є опора на низку методологічних (загально- і конкретно-наукових) підходів, які становлять стратегічні освітні орієнтири й перманентно розробляються в межах філософії, культурології та педагогічної науки. Оптимальний вибір сукупності методологічних підходів зазвичай визначається атрибутами об'єкта дослідження як педагогічного явища чи процесу, що піддається вивченню, та його предмета, а також корелюються зі змістом базових понять розвідок.

Провідним методологічним підходом для вирішення завдань нашого дослідження вважаємо транскультурний підхід, впроваджений в науковий обіг у галузі антропології й культурології для обґрунтування питань міжкультурної взаємодії і освіти в умовах інтернаціоналізації освітніх процесів ще в 90-і роки минулого століття (М. Байрам, М. Беннет, Ю. Болтен, В. Вельш, К. Гауеншильд, А. Ерл, М. Гімніч, Д. Каспарі, Д. Рейманн, А. Реслер, Р. Слімбах, А. Томас, А. Шіншке та ін.).

Транскультурний підхід в цих працях розглядається не в географічному, а культурному, психологічному, духовному вимірах. Його сутність розуміється як цілеспрямований «...перетин кордонів відмінностей для розуміння реальності Іншого з його точки зору», яка базується на готовності «...креативно переміститися в мультикультурну область, де переплітаються різні історії, мови, досвід і перспективи» (Л. Горбунова, 2014, с. 144–167). Тим самим, на думку вченої,

перетинається «кордон» від особистої ідентичності до взаємності, формується здатність до адекватного сприймання різноманіття емоцій і сенсів набувається здатність до порушення кордонів звичного, повсякденного спілкування й виходу за межі середовища співвітчизників, досягати доброзичливих взаємин з представниками різних національностей і культур.

З цього приводу Л. Горбунова акцентує, що однією із форм транскультуралізму є так звана *трансгресія*, яка розуміється як стремління до подолання меж, встановлених правилами, нормами, законами, традиціями. При цьому саме акти трансгресії в умовах культурного розмаїття забезпечують їх порушення і тим самим приводять до створення нового (Горбунова, 2014, с. 144). Отже, на думку авторки, в загальному сенсі «...транскультуралізм має своє коріння у прагненні людей до визначення спільних інтересів і спільних цінностей» а його роль полягає, на думку науковиці, в тому, що феномен транскультуралізму «...допомагає долати будь-які кордони між ними і створювати спільними зусиллями культуру миру, що набуває глобального масштабу» (Горбунова, 2014, с. 144).

І. Предборська також наголошує, що саме в результаті трансгресії виникає «прикордонна зона» соціокультурного досвіду особистості, у якій «...відбувається становлення її нової ідентичності, у тому числі нового ставлення до Іншого». Однак для забезпечення транскультурних процесів важливо проявляти зацікавленість в іншому, що, у свою чергу, передбачає тимчасову відмову від усталених уявлень, звичок, переконань. Саме такий підхід, на думку авторки, і відкриває шлях для того, щоб виникло «розширене «я», яке стає підґрунтям творення нових феноменів, що «...в кінцевому рахунку, формуються на кордоні між ними» (Предборська, 2013, с.187).

Для мистецької галузі надзвичайно важливим є те, що розвиток транскультурних процесів, породжуючи стрімкій і відчутний прогрес у світових культурних і освітніх процесах, одноразово ставить «...складне завдання адаптування культурної спадщини до цього нового стану та її збереження» (Рікер, 2002, с. 316) як одну з найбільшої значущості для розвитку загальнопланетарної цивілізації. У його вирішенні на погляд науковців, доцільно, розглядати цей процес

як діалектичний рух, у якому водночас поєднуються і стремління до збереження національно-культурної ідентичності, і потреба в її саморуху, тенденція до збагачення й подальшого розвитку за рахунок нових ідей, знань і досягнень світової спільноти.

У розгляді сутності транскультурного підходу ми виходимо з того, що поняття транскультура (transculture) стосується культурного розвитку, який відбувається за межами національних, етнічних, мистецько-професійних культур, що склалися в певних регіонах, країнах, історико-стильових напрямках. Завдяки цьому, як зазначають культурологи, транскультурні процеси дозволяють долати замкнутість певних традицій, мовних та ціннісних детермінацій і тим самими приносять збагаченню культуротворчого простору (А. Тормахова, 2018). Як зазначають Е. Беррі та М. Епштейн (Berry, Epstein, 1999), транскультура надає смислову рухливість і нове поєднання елементів різних культур. Тим самим, на думку цих науковців, транскультурні процеси розширюють і збагачують зміст існуючих культур, оскільки їх елементи тепер не диктуються традицією, а вільно вибираються митцем подібно тому, як художником відбираються різні фарби для їх особливого поєднання і створення уявного образу

Саме цього і намагаються досягти, на наш погляд представники китайського вокального мистецтва, шукаючи шляхи створення «китайського бельканто» і жанру, який отримав назву «художньої пісні», в яких поєднуються і переплавляються національно-традиційні та інноваційні для нього світові здобутки. Національним китайським традиціям, зокрема – і в галузі вокального мистецтва, впродовж довгого часу були не властиві полікультурні й транскультурні тенденції і тому зараз гостро постає питання того, яким чином зберегти його національну ідентичність в умовах глобалізації, посилення впливу світового музичного мистецтва і стремління наблизитись до загальносвітового художнього процесу та досягти того, щоб національне музичне мистецтво стало зрозумілим і актуальним для світової спільноти і в той ж час зберігало свою своєрідність. Пошук такої «золотої середини» в китайському мистецькому середовищі сьогодні є актуальним для вироблення стратегії розвитку музичної культури й освіти. Про це свідчать

праці таких науковців, як Ян Бо (2014), Гу Цзін (2018) та ін., які зазначають, що для китайського мистецького суспільства, попри зацікавленість у засвоєнні здобутків світового вокального мистецтва, важливо не загубити національні духовні цінності, в яких відбиваються світогляд народу, традиційні соціальні й моральні настанови, ставлення до природи, а також розуміння ролі й функцій музичного мистецтва в життєдіяльності особистості, суспільній свідомості і національній культурі.

З цього погляду значущим є уточнення феномену культури, яку відомий німецький філософ В. Вельш (Welsch, 1999, р. 201), вслід за Гердером характеризує, по-перше, феномен культури є завжди національним, відмінним від інших національних культур; по-друге, він становить феномен гомогенного порядку, тобто такий, який припускає варіанти прояву тільки в певних варіаціях, які існують в певних межах.

Ми розуміємо цей вислів як ствердження того, що варіювання культурних явищ має не торкатися їх системоутворювальних, визначальних, потенційно-впізнаних властивостей і припускає збагачення й доповнення за рахунок зміни відносно менш значущих елементів. Таким феноменом, на наш погляд, є відносно новий жанр в китайському мистецтві, а саме – так звана «китайська художня пісня», тобто вокальний твір, створений композитором, в якому поєднуються особливості національно-традиційної мелодики з розвиненим фортепіанним супроводом, побудованим на традиціях класичної гармонії, багатозвучної фактури, почасти – і з елементами поліфонізації.

Наслідком транскультурних процесів, які вплинули на розвиток вокального мистецтва Китаю, вважаємо і процес створення «китайського бельканто». Його своєрідність породжена стремлінням китайських співаків досягти якості звучання голосу, властивого італійському бельканто, за рахунок пристосування специфічної, дещо відмінної анатомічної будови вокального апарату і набуття вміння варіювати елементів фонаційно-національної техніки будування звуку таким чином, щоб досягти бажаної якості звучання та здатності до утілення художньо-образного змісту інокультурних вокально-камерних і оперних творів.

Отже транскультурний підхід сприяє спонуканню студентів-іноземців до глибокого сприйняття досвіду іншої культури, незнайомих музичних вражень і тим самим – до усвідомлення сенсу художньої ідеї мистецьких феноменів Заходу. З цього погляду важливим є визнання того, що транскультурна взаємодія передбачає глибоку обізнаність, яка стосується спроможності музиканта проникати в сутність інокультурного мистецького твору, «вживатися» в його ауру, незважаючи на відмінності художньої ментальності, характеру національного мистецтва і здатності співпереживати внутрішньому світу, тонкощам емоцій, почуттів і мистецьких явлень автора.

Зазначене свідчить про важливість дотримання принципу *занурення в історико-культурне й вокально-стильове середовище*. Без такої глибокої, постійної і зацікавленої участі в пізнанні особливостей іншого типу культури, як зазначають науковці, неможливе засвоєння принципово нових знань та набуття виконавських навичок, які дозволяють втілювати художній сенс інокультурних творів у процесі вокально-виконавської діяльності. Крім того, в практичній сфері для особистості, яка відрізняється етноцентризмом у своїх переконаннях і уявленнях, типовим є помилкова оцінка явищ, які є незвичними для неї, не відповідають усталеним уявленням, засвоєному досвіду і тим самим провокують до негативних суджень щодо незрозумілих відмінностей як «недорозвинених» або «ущербних» проявів іншої культурної системи. Так, за нашими спостереженнями, деякі музиканти вважають дотримання пентатонічної системи в музичній культурі Сходу проявом архаїчності музичної мови. Ще один приклад – несприйняття надміру металевого відтінку звучання голосу в частки китайських студентів, яке може викликати роздратованість у слухачів, а подекуди й у їхніх викладачів. Насамперед такий характер звучання пояснюється усталеними в національних співацьких традиціях еталонами саме такої якості; розуміння цього факту сприяє прояву толерантності в оцінці такого тембрового забарвлення і усвідомлення того, що в Китаї такий тембр буде сприйматися позитивно, тому спонукання студента до пошуку прийнятних для нього способів надання голосу інших, більш м'яких фарб, має бути достатньо обережним.

Отже, з основних завдань сучасної освіти, що відбуваються в транскультурному просторі, є створення умов для виховання в іноземних студентів потреби в прийнятті й пізнанні художньої й духовної цінності різних культур, засвоєння нових для них художніх цінностей, форм музичного мислення, технічних і виконавських навичок без втрати пошани до власного національного мистецтва, здатність проявляти емпатію в міжособистісному спілкуванні, психологічну готовність до встановлення творчих взаємин, що свідчить про реалізацію принципу занурення в історико-культурне й вокально-стильове середовище майбутніх фахівців, які користуються можливостями отримання освіти в інокультурній країні.

Не менш важливим вважаємо і дотримання в цьому процесі *принципу соціокультурної й мистецько-стильової толерантності*. Його значущість для набуття китайськими студентами вокально-виконавської майстерності зумовлена декількома чинниками. Передусім – це сприяння соціокультурній і специфічно-освітній адаптації іноземних здобувачів, про що йшлося вище, а це означає і побудову особистісно-толерантних взаємин викладача зі студентами. Толерантність викладача полягає у забезпеченні позитивного, натхненно-мистецького психологічного клімату, доброзичливому стилі спілкування і взаємодії з ним, прояву власної зацікавленості до виявлення культурних розбіжностей, які проявляються в освітньому процесі, розуміння і здатність сприяти подоланню труднощів, які проявляються у навчальному процесі, сприйняттю студентами різноманіття національних культур і традицій (Шехавцова, 2022, с. 180), а толерантність студента передбачає його відкритість новим знанням, здатність з довірою ставитися до незвичних вимог і порад викладача, готовність до «відкритого» творчого спілкування й обговорення художніх, психологічних або формуально-технологічних питань, які є для нього суб'єктивно складними або незрозумілими.

Обґрунтовуючи способи реалізації принципу толерантності, звернемося до запропонованої І. Бехом акумулятивно-ціннісної стратегії її формування. І. Бех підкреслює, що для удосконалення толерантності важливим є чуттєве вживання в іншу культуру; забезпечення міжкультурного розвивального нарощування (а не

взаємообміну) знань; врахування ціннісної творчості як надання суб'єктом значущості міжкультурній події; здатності до засвоєння культурних цінностей як відкритої системи проблем і виявлення ціннісної структури культури та «...її сутнісної основи-клітинки (надання сакральності світу, що забезпечує єдність світу природи та світу людини)» (Бех, 2013, с. 2).

Отже, принцип соціокультурної й мистецько-стильової толерантності має реалізуватися через встановлення особистісних контактів між суб'єктами вокально-освітнього процесу, у даному випадку – через залучення до міжкультурного творчого спілкування українських і китайських студентів, їх сумісної участі в інтернаціональних культурних заходах, виконавстві у складі вокальних ансамблів, що також потребує певної модифікації організаційних форм і змісту навчального процесу.

Необхідним для вирішення завдань дослідження також вважаємо *аксіологічний* підхід як важливий інструментом формування світоглядного складника вокально-виконавської майстерності студентів з Китаю. Адже дослідження аксіологічних проблем з необхідністю спрямовує увагу фахівців до питань художньо-естетичної свідомості людини, її світоглядних орієнтирів, особистісних художніх цінностей.

У контексті нашого дослідження привертає увагу думка О. Комаровської про те, що задля їх утворення «людині необхідно увійти в об'єктивний художньо-інтонаційний простір, бути вмотивованою і здатною його персоналізувати (проживати розмаїття його інтонацій) ... на правах рівноправного суб'єкта» (Комаровська 2018, 262).

Н. Овчаренко зазначає, що настанови аксіологічного підходу сприяють, зокрема, й усвідомленню цінності музичного мистецтва, виявленню її естетично-смыслового впливу на особистість і тим самим спрямовують зусилля науково-мистецької і педагогічної думки на аналіз, визначення й класифікацію вокально-педагогічних цінностей, які пропагує фахівець музичного мистецтва та формує їх у своїх вихованців (Овчаренко, 2019, с. 16).

Отже, важливим аспектом аксіологічного підходу є його спрямованість на оволодіння духовними цінностями, які закладені в художніх образах, у нашому випадку сприяючи засвоєнню іноземними студентами образної сфери вокальних творів різних епох і стилів у різноманітності полікультурного простору музичного мистецтва. Застосування аксіологічного підходу спрямовує художньо-пізнавальну діяльність майбутніх фахівців на усвідомлення об'єктивних ціннісних орієнтирів світового вокального мистецтва і тим самим сприяє їх перетворенню в умовах інтернаціоналізації міжнародного освітнього простору на особистісні переконання, на формування вокально-художнього образу світу як привласненої цінності, яку китайські добувачі мають транслювати у подальшій професійній діяльності засобами вокально-виконавської майстерності.

Узагальнення результатів значної кількості досліджень у сфері вокальної педагогіки (В. Антонюк, 2000; Н. Гребенюк, 2000; Н. Овчаренко, 2016; Т. Ткаченко, 2010; О. Стахевич, 2002 та ін.) дозволяє стверджувати, що динамічний і продуктивний розвиток художньо-ціннісних уявлень студентів-співаків з необхідністю має спиратися на зростання в них самостійного й критичного мислення, сформовану потребу в постійному оновленні й збагаченні своїх мистецьких, вокально-методичних знань, здатності до активного творчого пошуку й експериментування, що є необхідним не тільки для опанування співаком вокальної техніки і розвитку вокально-виконавських здібностей, а і його художнього мислення, творчого уявлення, здатності до генерування власних ідей тощо.

Враховання багатоаспектності проблеми удосконалення художньо-ціннісних орієнтацій майбутніх фахівців зумовило звернення до головних положень антропологічної педагогіки, яка вивчає дотичні до питань формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів, а особливо до її культурологічного та вокально-технологічного складників, проблеми. Це, зокрема, прояв культурних універсалій в існуванні конкретного етносу або спільноти, особливості програм і механізмів їхнього біологічного й культурного розвитку, специфіка різних видів сприйняття, здатність до апперцепції, активність

особистості у певному середовищі, спорідненість гри і художньої діяльності як змісту життя тощо.

Відзначимо також міждисциплінарну місію педагогічної антропології. З одного боку, вона занурює психологічну теорію у соціокультурний контекст, а з іншого – пошукує проявів «культурних універсалій» конкретного етносу в глибинних структурах психіки, що вкорінені у символічному прошарку культури, і крім культурології кореспондуються з семіотикою і герменевтикою, тим самим стаючи фундаментом педагогічних теорій і напрямів. При цьому антропологічний погляд на зміст освітнього процесу дозволяє акцентувати, що цей процес є не простою трансляцією знань, умінь, і навичок, а забезпеченням врівноваженого розвитку фізичної, інтелектуальної, емоційно-вольової, духовної, моральної, ціннісної сфер особистості.

У цьому зв'язку можна визначити групи особистісних властивостей, на які слід уважати у процесі формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів, а саме:

- властивості, що пов'язані з їхнім мотиваційно-ціннісним ставленням до виконавської та викладацької діяльності, які виявляються в зацікавленості опануванням технологій формування вокально-виконавської майстерності, прояву ініціативи щодо самовдосконалення та активного застосування у власній фаховій діяльності;
- особистісно-креативні властивості, які стосуються емоційно-вольової сфери та проявляються в екстравертності, у здатності до психологічної розкнутості, в яскравості музично-творчих проявів, імпровізаційності як у спілкуванні, так і у вокальному виконавстві, у педагогічній сугестивності, відвазі й наполегливості у невизначених ситуаціях творчого пошуку, в здатності до емоційно-вольової саморегуляції в екстремальних умовах прилюдного виступу тощо;
- творчо-компетентнісні властивості, які виражаються в операціональній готовності до вокально-виконавської та викладацької діяльності, ґрунтуються на розвинених музично-творчих здібностях і визначають

активність творчої уяви, її креативність, сформованість творчо-рефлексивної свідомості, що дозволяє реалізовувати власну вокально-виконавську майстерність на акмеологічному рівні.

Отже, у річищі аксіологічного підходу й педагогічної антропології можемо стверджувати, що формування вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів повинно спиратись на закони розвитку людини та культури, а розроблення відповідних освітніх технологій потребує його реалізації на засадах *принципу врахування індивідуально-особистісних та анатомічних і психофізичних властивостей майбутнього фахівця*.

У дослідженні проблеми формування вокально-виконавської майстерності неможливо оминати *герменевтичний* підхід, функціональність якого дозволяє усвідомити аксіологічні орієнтири під час формування світоглядно-полікультурного компонента, виявити особливості інтерпретації музичних творів, занурюючись у відповідну історичну, культурологічну й жанрово-стилістичну специфіку підчас формування інтерпретаційно-художнього компонента вокально-виконавської майстерності китайських студентів. Узагальнюючи думку одеських науковців (Левицька, 2008; Линенко, 2018; Шип, 2004; Nikolai & Lynenko & Koehn, 2020), можемо стверджувати, що без використання герменевтичного підходу щодо процесу інтерпретації творів музичного мистецтва в її різноманітних іпостасях (художньо-педагогічної, музикознавчої, вокально-виконавської тощо) неможливо актуалізувати широке коло полікультурних контекстів, витлумачити символічні значення засобів вокально-музичної виразності в полікультурній площині, зокрема – з позиції інтернаціоналізації міжнародного мистецького простору в процесі вищої вокально-виконавської освіти.

У межах герменевтичного підходу вокально-виконавську майстерність китайських студентів слід розглянути з огляду на думку О. Рудницької (2002) щодо єдності зовнішньої (формальної) та внутрішньої (сислової) структур окремого мистецького твору, причому перша репрезентується засобами художньої виразності, а друга містить смисл висловлювання, закодованого означеними засобами. Отже, з позицій герменевтики розуміння й толкування нотних і

вербальних текстів вокальних творів (їх зовнішньої, формальної структури), проникнення в їх глибинну семантику (внутрішню структуру смислів) досягається саме через інтерпретацію символічних значень цих творів.

На думку В. К. Суханцевої (2000) проблема смислотворення завжди пов'язана з музичною знаковістю і структурою мови (семіотикою) та інтерпретацією музичного твору як тексту (герменевтикою), тобто чітко розмежовує семіотичний та герменевтичний підходи. Наголосимо, що перший корелюється з теорією знаку, символу, завдяки якому відбувається комунікація між творами мистецтва та суб'єктом, а другий – із загальною теорією інтерпретації та теорією розуміння. Саме тому Н. Овчаренко пропонує поєднати обидва підходи завдяки упровадженню семіотично-герменевтичного аналізу музичних творів, спрямованого «на розуміння та інтерпретацію художніх смислів вокальної музики завдяки введенню їх в історичний контекст; а також, на фоні герменевтичного контексту, на системне дослідження мови музичного мистецтва» (Овчаренко, 2010, с. 66).

У цьому контексті вважаємо, що алгоритм підготовки китайських студентів до вокально-виконавської інтерпретації музичних творів може стати послідовне усвідомлення смислів наявних у них художніх образів, розкриття їх завдяки застосуванню відповідних елементів вокальної та акторської техніки, пошуки власних асоціативних зв'язки задля переконливості означеної інтерпретації. Отже, герменевтичний підхід до проблеми вокально-виконавської майстерності китайських студентів, у поєднанні з елементами семіотичного підходу спрямовує наше експериментальне дослідження на формування у них здатності до декодування змісту музичного твору, а також його зовнішньої та внутрішньої форм задля цілісному відтворенню його образності в ході реконструкції творчого композиторського задуму, збільшення й поповнення смислів вокальних образів у власній інтерпретації.

Наголосимо, що герменевтичний підхід, як тлумачення художнього змісту музичних творів уособлює стратегію прояву артистизму у нерозривному зв'язку з процесом втілення замислу композитора й досягнення цілісності у його реалізації

у виконавському процесі, потребує здатності до синергійної суголосності. Саме на цих засадах, як зазначають науковці, у виконавця формується здатність «до інтерпретації та вокально-фонаційного втілення задуму і його донесення до слухачів у творчо-синергійному процесі» (Ван Чень, 2017, с. 37).

Вирішення проблем вокально-виконавської інтерпретації музичних творів китайськими студентами стає можливим на шляхах застосування такого концепту герменевтичного підходу як «герменевтичне коло». Нагадаємо, ефективність використання можливостей герменевтики залежить від бачення його сутності, яка, за Гадамером (1991), згідно з критерієм вірного розуміння полягає у взаємозгоді окремого і цілого. Важливим моментом стає виявлення зв'язку між традицією і сучасністю та необхідністю правдивого входження у герменевтичне коло, а не прагнення його знищення на шляху до універсалії смислів.

Це дозволяє визначити роль *принципу наслідування концепту герменевтичного кола*. Адже саме здійснення процесу пізнання художньої сутності вокального твору за герменевтичним колом, на думку Чжу Юньжуй, стимулює студентів до постійного поглиблення у розумінні художньої ідеї конкретного твору, дозволяє уточнювати свої уявлення щодо засобів її відтворення в процесі вокально-виконавської діяльності та в умовах педагогічної практики (Чжу Юньжуй, 2021). Насамкінець зауважимо, що в процесі формування здатності до вокально-виконавської інтерпретації входження в герменевтичне коло дозволяє китайським студентам покликатися до множинності варіантів взаємозв'язку між інтерпретатором вокального твору та його текстом.

Перспективним науковим підходом щодо вирішення проблем нашого дослідження вважаємо також *технологічний*, який у загальному вигляді регламентує організацію освітнього процесу відповідно до соціального замовлення згідно з метою, змістом, освітніми орієнтирами й вимогами до фахівця. Зауважимо, що дослідження проблеми формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів з необхідністю включає питання технічної досконалості у володінні як голосовим апаратом, так і акторським арсеналом. Технологічна смність вокально-виконавського процесу

помножується доцільністю технологізації (розроблення і впровадження ефективних технологій) вокальної підготовки здобувачів, тому евристична значущість технологічного підходу в наших розвідках не викликає сумнівів. Зауважимо і його практичну значущість, яка полягає в тому, що технологізація освітнього процесу дозволяє досягати прогнозованого результату.

В теорії педагогіки завжди існували дві протилежні концепції освіти – авторитарна та демократична, усталена, стереотипна і диференційована, варіативна. Відомо, що в мистецькій (особливо музичній) освіті панувала тенденція індивідуалізації навчального процесу, а вивчення технічних наук здійснювалось на засадах його планування й чіткої організації у колективних формах. Саме тому «технологізація» мистецької освіти видавалася неефективною. Проте переваги технологічного підходу змусили науковців до пошуків освітніх технологій, які б, з одного боку, алгоритмізували дії викладачів і здобувачів, а з другого – залишали простір для творчого розвитку особистості. Так, Л. Паньків вважає, що «...у мистецькій освіті розробка педагогічних технологій має інноваційний характер, оскільки повинна забезпечити результативність формування духовного світу особистості, її творчого потенціалу» (Паньків, 201, с. 155).

Аналіз широкого кола дисертаційних досліджень засвідчив актуалізацію технологічного підходу в науковому просторі мистецької освіти. У першу чергу слід виокремити розвідки Лоу Яньхуа, в яких використання технологічного підходу дозволило авторці «забезпечити алгоритмізацію формування вокально-орфоепічних навичок, постійний моніторинг і корекцію процесу набуття артикуляційної техніки, здатність її гнучкого й варіативного застосування в різноманітних інтонаційно-виконавських контекстах» (Лоу Яньхуа, 2019, с. 10). На думку Ван Чень, застосування технологічного підходу дозволяє досягати міцного володіння студентом вокально-технічними навичками, емоційно-вольовою саморегуляцією, «здійснювати моніторинг та самоаналіз своєї діяльності, що в цілому створює передумови для успішного вдосконалення і прояву виконавського артистизму» (Ван Чень, 2017, с. 100).

Порівняльно-зіставний аналіз наукових праць засвідчив, що технологічний підхід у вокальній педагогіці часто асоціюється з проблемами вокальної техніки. Проте слід звернути увагу на дисертаційне дослідження Чжу Юньжуя (2022), в якому технологічний підхід стає важливим знаряддям щодо вирішення проблем формування художньо-пізнавальної компетентності майбутніх викладачів вокалу. У контексті нашого дослідження розглянемо запропоновані науковцем вимоги щодо технологізації процесу формування художньо-пізнавальної компетентності майбутніх викладачів вокалу завдяки застосуванню інноваційно-освітніх технологій.

Перша вимога полягає в деталізованому проєктуванні завдань, певного музичного матеріалу, етапів і механізмів «привласнення» здобувачами інноваційного змісту вокально-фахової підготовки. Друга вимога зобов'язує визначати очікувані результати особистісно-фахового й вокально-діяльнісного характеру, яких потрібно гарантовано досягати за допомогою ретельно відібраного комплексу інноваційних технологій. Третьою вимогою стає алгоритмізація вокально-педагогічних та навчальних дій, які спрямовані на розвиток у здобувачів «здатності до пізнавальної аналітико-синтетичної, художньо-інтерпретаційної, формувально-виконавської, вокально-педагогічної та науково-методичної діяльності» (Чжу Юньжуй, 2022, с. 85).

Наступна вимога стосується моніторингу вокально-освітнього процесу й діагностування результатів впровадження до нього інноваційних технологій. Останнє положення вбачає відтворюваність пропонованих інноваційних технологій, що забезпечується «розробленням відповідних методичних рекомендацій та орієнтовним навчальним матеріалом, спрямованим на сприяння застосування в широкій практиці обґрунтованих особистісно-розвивальних технологій, інформаційно-комунікативних, цифрових, дистанційних та інших технічних засобів» (Чжу Юньжуй, 2022, с. 86).

Можемо констатувати, що адаптація цих вимог до потреб формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів дозволить повною мірою використати методологічний потенціал технологічного підходу, особливо

стосовно вокально-технологічного складника досліджуваного феномена, реалізації якого має сприяти впровадження принципів *системної організації фонаційно-формульовального процесу*.

Значущість забезпечення принципу системності є важливим засобом досягнення всебічного, послідовного й алгоритмованого формування вокально не тільки вокально-фонаційних навичок, а і їх зорієнтованості на досягнення художнього рівня виконавства завдяки усвідомленню їх ролі у створенні художнього образу, здатності до продуманого й ситуативно-варіативного застосування в реальному виконавському процесі. З цього погляду системність має стосуватися цілеспрямування інтонаційних вправ, що упереджують і підготовлюють процес виконавсько-технічного освоєння тексту художнього твору, матеріалу. Крім того, на цих засадах досягається діалектична єдність стабільності й інваріантності у процесі формування вокально-артикуляційної техніки, що дозволяє розглядати в межах нашого дослідження а також і проблеми орфоєпії з орієнтацією на принцип системної організації процесу удосконалення вокально-орфоєпічних навичок співаків (Лоу Яньхуа, 2019).

Важливість активізації рефлексивної й критеріально-самооцінної діяльності здобувачів зумовлена тим, що в процесі алгоритмованого формування фонаційних навичок важливим є цілеспрямований добір вірних відчуття і м'язово-рухових дій. Як довів у своїх працях М. Бернштейн, чим менше буде помилкових і стихійно-випадкових дій, тим скоріше будуть утворені умовні рефлекси, а за цим – і міцні та якісні навички (Бернштейн, 1991). Зрозуміло, що відбір доцільних рухових дій може здійснювати тільки сам співак, тому так важливо формувати у кожного них здатність керуватися певними критеріями якісного звучання, слідкувати за наявністю/відсутністю втоми, зручністю інтонування, тобто володіти навичками рефлексії й здатністю до самоаналізу й самооцінювання ходу й результатів своєї вокально-формульованої діяльності, які виступають заставою здатності майбутнього фахівця до постійного самовдосконалення. Означене свідчить про важливість вирішення завдань нашого дослідження на засадах реалізації *принципу*

активізації критеріально-самооцінної й самовдосконалювальної діяльності здобувачів.

Актуалізація феномену інтерпретації як взаємодії/спілкування суб'єктів (композитор – вокаліст-виконавець, викладач вокалу – здобувач, вокаліст виконавець – слухачка аудиторія) зумовлює також необхідність врахування сутності й специфіки різновидів віртуально-духовного та реально-формуального й вокально-виконавського різновидів спілкування суб'єктів, дотичних даному процесу. Отже, дослідження проблеми формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації міжнародного простору вищої освіти з необхідністю потребує включення до своєї методології *комунікативного підходу*.

Зазначимо, що, в залежності от контексту розвідок і вподобань науковців, використовується кілька понять щодо визначення характеру комунікації: інтеркультурна, міжкультурна, полікультурна, мультикультурна, транскультурна тощо. Так, проблемі формування полікультурної компетентності присвячено наукові розвідки П. Кендзьора (2017). О. Кондратьєвої (2017), О. Котенко (2011), І. Лощенової (2004). М. Моцар (2018), Н. Білова (2018) та ін.

Наголосимо, що поняття інтеркультурної/міжкультурної комунікації набуло поширення в таких галузях науки, як філософія, культурологія, соціологія, педагогіка тощо). У річищі лінгвістики згідно з визначенням Ф. Бацевича воно трактується як процес вербального та невербального спілкування між людьми, які є представниками різних лінгвокультурних спільнот та характеризуються різним рівнем сформованості міжкультурної компетентності (Бацевич, 2004). Ван Бінбінь стверджує, що «концепт транскультурності передбачає відкритість й інтерферентність (розсіювання) символічних значень однієї культури в полях інших, а концепт мультикультурності – ціннісну рівність і самодостатність різних культур» (Ван Бінбінь 2022, с. 61)

До комунікативного підходу, обґрунтовуючи умови ефективної організації музично-освітнього процесу, апелюють такі науковці, як Ван Яцзюн (2018), Василевська-Скупа (2014), Є. Проворова (2008), Се Фан (2017), Сьогодні

актуалізується, зокрема, проблема художньої комунікації, на вирішення якої, спрямовується застосування комунікативного підходу. Пошук методик формування художньо-комунікативних умінь здійснюється в межах підготовки майбутніх учителів музики і хореографії (Волкова, 2016), удосконалення в них художньо-комунікативної культури (Зайцева, 2017); питання збагачення художньо-комунікативного досвіду в галузі вокальної освіти в педагогічних університетах з врахуванням методологічного потенціалу комунікативного підходу здійснив Мен Сіан (2018).

Результати аналізу широкого кола наукових джерел засвідчили, що успішність транскультурної комунікації в умовах отримання освіти в інокультурному середовищі передбачає налагодження здатності до змістового діалогу між викладачами і китайськими здобувачами, а також поміж студентами різних країн, вихованих у певних національних традиціях, а звідси – і удосконалення низки якостей, зокрема, бажання і вміння висловлюватися і вислуховувати думки Іншого, неупередженості, вміння вирішувати конфліктні ситуації тощо.

Варто також зазначити, що важливим підґрунтям досягнення транскультурної активності в процесі здобуття освіти є стан оволодіння студента мовою спілкування, як необхідної умови розуміння не тільки конкретного смислу мовлення, а і його емоційно-особистісного сенсу, ціннісної конотації висловлювань. Для іноземця-співака це означає можливість ясно усвідомлювати сутність зауважень і порад, які надає юному співаку педагог, уможливорює успішне співробітництво в процесі творчої інтернаціональної взаємодії.

Цінним для нашого дослідження вважаємо і зауваження щодо того, що процес транскультурної комунікації має передбачати «...вихід учнів за межі традиційної навчальної аудиторної роботи», формально-освітнього спілкування, який спонукає до безпосереднього емоційного занурення у соціокультурне середовище. Досвід взаємодії й спілкування такого типу, як цілком справедливо наголошує О. Горбунова, відкриває нові можливості «...для формування комплексу

особистісних позицій, соціальної чутливості та інтелектуальних навичок», яких важко досягти під час формального спілкування (Горбунова, 2014).

Важливим для майбутніх співаків є набуття таких властивостей також з погляду того, що в сучасному мистецькому просторі, зокрема – в галузі оперного мистецтва, типовим є запрошення виконавців-солістів до участі в оперному спектаклі, склад якої є інтернаціональним, що потребує від кожного учасника як художньо-виконавської, так і мовленнєвої гнучкості, здатності до порозуміння, важливого для досягненні суголосності дій і досягнення цілісності складного оперного спектаклю.

Отже, комунікативний підхід спрямовує наше дослідження на важливий аспект формування вокально-виконавської майстерності студентів в університетах України, а саме – забезпечення комунікативної ефективності студентів у контексті інтернаціоналізації міжнародного освітнього простору та досягнення в її результаті синергійного ефекту.

Поняття синергійності (від грецьк. *συνεργία* – співпраця, співдружність) акцентує увагу на вирішенні складних проблем сумарних (спільних) дій. У даному випадку йдеться про винахід і реалізацію художньої ідеї творів різних стилів за рахунок досягнення суголосності у виробленні виконавської стратегії та її реалізації в єдності симультанного уявлення і його сукцесивної, процесуально організованої реалізації через застосування комплексу засобів художньої виразності всіма учасниками вокально-освітнього й виконавського процесу. Це стосується як викладачів і студентів, так і концертмейстера – як рівноправного учасника виконавської творчості.

Так, І. Єргієвим було обґрунтовано поняття «виконавська синергія» як синтез руху духа, розуму, тіла та інструмента (у нашому випадку інструментом стає голос, який наповнений духовністю, керується розумом і є тілесною функцією), досягнення якої науковець вважає головним системоутворювальним чинником артистичного універсуму. До їх складників Єргієв відносить виконавську синергію як переживання, «потік» художньої свідомості, виражену в почуття, емоціях, афектах, станах і втілену завдяки бажанню/волі виконавців у «звукоінтонаційному

потоці та зовнішній динаміці поведінки як органічному духовному цілому» (Єргієв 2016, с. 22).

Цінними з цього погляду є і спостереження Є. Нікітської (2000), Е. Економової (2003), Хуан Цзя (2015), які досліджували роль концертмейстера як учасника виконавсько-творчого процесу, який має досягати інтонаційної синергії з вокалістом.

Узагальнення цих даних дозволило визначити *принцип діалогічно-творчої й синергійної спрямованості вокально-освітньої, позанавчальної та виконавської діяльності* китайських студентів як важливий принцип реалізації настанов комунікативного підходу в процесі вирішення завдань дослідження. У нашому дослідженні реалізація принципу діалогічності відбувається по лінії «Схід – Захід» на рівні взаємного доповнення виконавських і педагогічних традицій китайської і європейської вокальних шкіл та на рівні взаємодії й інтеркультурної комунікації учасників освітнього процесу.

Отже, формування вокально-виконавської майстерності здобувачів з КНР під час навчання в інокультурному середовищі потребує комплексного застосування наукових підходів. Реалізація транскультурного підходу в процесі формування в китайських студентів означеного феномену має сприяти їхній соціокультурній і мистецькій адаптації, засвоєнню суб'єктивно нових художніх традицій і музично-стильових феноменів, розширенню їхнього творчого горизонту в різних формах і жанрах вокально-виконавської діяльності. Опора на провідні ідеї аксіологічного й герменевтичного підходів має поглиблювати виявлення художнього сенсу й виконавської інтерпретація вокальних творів, удосконалення ціннісно-стильових орієнтирів, сприяти розвитку музичної чутливості й емоційного інтелекту. Взаємозв'язок технологічного й комунікативного підходів забезпечує студентоцентровано-індивідуальну траєкторію формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів з врахуванням їхніх індивідуально-особистісних, анатомічних і психофізіологічних властивостей.

Провідними для реалізації означених підходів обрано:

– принцип занурення в історико-культурне й вокально-стильове середовище;

- принцип соціокультурної й мистецько-стильової толерантності;
- принцип врахування індивідуально-особистісних та анатомічних і психофізичних властивостей майбутнього фахівця;
- принцип наслідування концепу герменевтичного кола;
- принцип системної організації фонаційно-формульовального процесу;
- принцип активізації критеріально-самооцінної й самовдосконалювальної діяльності здобувачів;
- принцип діалогічно-творчої й синергійної спрямованості вокально-освітньої, позанавчальної та виконавської діяльності.

Їх комплексна і взаємопов'язана реалізація має спрямовуватися на досягнення фонаційно-досконалого, змістово-стилістичного й творчо-натхненного втілення майбутніми фахівцями сенсу вокальних творів у процесі сценічно-виконавської діяльності. Досягнення ефективності формульовального процесу потребує забезпечення належних педагогічних умов та використання відповідних методів і технологій педагогічного впливу.

2.2. Педагогічні умови й методи формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації мистецько-освітнього простору

У визначенні педагогічних умов формування в китайських здобувачів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації мистецько-освітнього простору виходимо із філософського трактування означеного феномену як такого, що, за Ільчевим, підкреслює детермінованість певних явищ і подій факторами, необхідність яких зумовлена існуванням конкретного явища (Ільчев, 1983, с. 707). Не менш важливим є усвідомлення того, що педагогічні умови, за Гермаком, лише створюють можливість бажаних позитивних зрушень, але не виникають поза цілеспрямованими зусиллями людини, стаючи комплексом «... спеціально спроектованих генеральних чинників впливу на зовнішні та внутрішні

обставини навчально-виховного процесу і особистісні параметри всіх його учасників» (Гермак, 2017, с. 13),

У педагогічному сенсі умови розглядають як «...сукупність спеціально організованих обставин і засобів; складову педагогічного супроводу, оптимальну систему розвивальних заходів і фасилітативних впливів», забезпечення яких дозволяє вирішувати завдання освітнього, розвивального або виховного спрямування (Ван Бінбін, 2021, с. 79). Нам імпонує також визначення педагогічних умов в галузі мистецької освіти як таких, що являють собою цілеспрямовано створені обставини, які уможливають ефективність процесу оволодіння певними видами діяльності у процесі навчання (Падалка, 2008).

У дослідженнях, пов'язаних з вирішенням проблем у галузі вокальної освіти, забезпечення педагогічних умов розглядають як обставини, необхідні для підвищення ефективності освітнього процесу в його різноманітних аспектах: у формуванні комплексу знань, умінь і навичок майбутнього фахівця (Г. Стасько, 2010; О. Стріхар, 2002; Л. Тоцька, 2004; Лоу Яньхуа, 2018), набутті готовності до самостійності й самовдосконалення (Н. Толстова, 2015; Цзян Хепін, 2009; Цюй, Сяо Юй, 2011), професійно-художнього досвіду (Н. Косинська, 2018; О. Оганезова-Григоренко, 2009; О. Олексюк & М.Ткач, 2004; Чжан, Яньфен, 2012); здатності до емоційно-вольової саморегуляції (В. Климчук, 2005; В. Міщанчук, 2015; Чжу Цянь, 2019; Чжан Цзінцзін, 2010); удосконалення виконавського артистизму (Ван Чень, 2017; Л. Майковська, 2006; І. Єргієв, 2014; В. Москаленко, 1999; Дж. Морено, 1999; І. Силантьєва, 2008).

Ван Бінбін визначає педагогічні умови як «...сукупність спеціально організованих обставин і засобів; складову педагогічного супроводу, оптимальну систему розвивальних заходів і фасилітативних впливів», котрі сприяють вирішенню поставлених фахівцем завдань (Ван Бінбін, 2021, с. 79).

Узагальнюючи вищезначене, педагогічні умови в межах нашого дослідження визначимо як такі, що являють собою сукупність організованих спеціальним чином обставин і засобів педагогічного впливу, спрямованих на удосконалення змісту й процесу формування вокально-виконавської майстерності

китайських студентів впродовж навчання в інокультурному середовищі і пов'язані з мірою успішності соціокультурної адаптації здобувачів, глибоким усвідомленням ними художньої цінності відмінних від звичних їм феноменів музичного мистецтва, з будівництвом освітнього процесу з врахуванням професійних інтересів майбутніх фахівців та забезпеченні їхньої здатності до подальшого самостійного самовдосконалення своєї вокально-виконавської майстерності.

Зазначене дозволяє віднести до педагогічних умов успішного вирішення завдань дослідження, тобто – сприятливих для формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності під час навчання в українських закладах вищої музично-педагогічної освіти наступне:

- стимулювання зацікавленості в опануванні ціннісно-смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції;
- забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності іноземних здобувачів;
- стимулювання інтенції до творчого застосування набутої вокально-виконавської майстерності у вирішенні актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань.

Розглянемо більш докладно, в чому полягає сутність першої педагогічної умови. Перш за все зазначимо, що стимулювання в китайських студентів зацікавленості в опануванні ціннісно-смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції кореспондується із першим, світоглядно-інформаційним компонентом досліджуваного феномену. У обґрунтуванні цієї педагогічної умови доцільно звернутися до наукового доробку Н. Овчаренко, яка розглядає поняття культурних цінностей взагалі та визначає їх, як «...витвори людського розуму, духу і творчої діяльності, зафіксовані в реальних здобутках і продуктах науки, мистецтва, моралі тощо» (Овчаренко, 2016, с. 40). Не менш важливим в межах дослідження є позиція вченої, згідно з якою, культурні цінності можуть отримати особистісну значущість за наявності стійкого інтересу або потреби в цінностях, значущих у контексті підготовки майбутніх фахівців до вокально-педагогічної діяльності.

Водночас дослідниця надає визначального значення категорії «смысл» як у навчальній, так і у фаховій діяльності майбутніх вчителів музики і зауважує на тому, що ця категорія є «... предметом досягнення студентами у спілкуванні з вокальним мистецтвом», а також «...має особистісне світоглядне та ціннісне значення для майбутнього педагога музичного мистецтва» (Овчаренко, 2016, с. 40).

На переконання О. Рудницької, опанування музичним мистецтвом «охоплює рівні емоційно-смыслового пошуку смыслу, усвідомлення власних особливостей, індивідуальне ставлення до твору та його інтерпретацію». Не менш важливим дослідниця вважає також бачення особистістю себе «...у світлі концептуальних авторських ідей» завдяки чому, на думку авторки, «...зникають межі між образним змістом твору і внутрішнім «Я» особистості, виникають найінтимніші почуття, нові орієнтири вирішення поставлених проблем», які вважаються необхідними для забезпечення ефективності освіти в галузі мистецтва (Рудницька, 2005).

Н. Косінська, розглядаючи ці питання в контексті гуманізації освіти в цілому і в мистецькій галузі зокрема, актуалізує розгляд саме ціннісно-смыслової парадигми музичного мистецтва в якості підґрунтя для підвищення «гуманістичної функції змісту вокальної підготовки» та забезпечення ретрансляції культурного досвіду і цінностей соціуму (Косінська, 2001, с. 88). Отже, саме ціннісно-смысловий вимір вокального мистецтва стає підґрунтям для реалізації його комунікативної функції в інтеркультурній проєкції.

Лінь Янь (2021), розглядаючи вокальну підготовку майбутнього вчителя музики у єдності трьох складників: вокально-виконавського, ціннісно-змістового, та знаково-комунікативного, також акцентує, що саме останній, ціннісно-змістовий складник у контексті підготовки китайських студентів відіграє провідну роль. Тому створення «пізнавального культурно-інформаційного середовища», на його думку, стимулює формування в студентів позитивного ставлення до вокального навчання взагалі та зокрема – до різних жанрово-стильових проявів вокального мистецтва (Лі Янь, 2021, с. 89). Саме у такому середовищі, як наголошує науковець, формується аксіологічне ставлення студентів-вокалістів «...до найкращих музичних здобутків людства», формується «... цілісне уявлення про надбання

вокальної культури в історичному контексті», а також погляд на мистецькі явища як на «...цілісну картину культурно-історичного розвитку суспільства» (Лі Янь, 2021, с. 89). Це дозволяє, на думку вченого, студентам-іноземцям краще відчувати відмінності та спільні характерні риси кращих здобутків світового вокального мистецтва в кожному окремому його жанрі й стилі, а, з іншого боку, – формувати відчуття цінності та унікальності власного вокального мистецтва, що є надзвичайно важливим при навчанні китайських здобувачів у інших країнах (Лі Янь, 2021, с. 89).

Отже, доцільним було визначено забезпечення вищезначеної педагогічної умови на першому етапі формувального експерименту. Провідну роль на цьому етапі, на нашу думку, має відігравати реалізація настанов аксіологічного підходу як такого, що актуалізує світоглядний потенціал вокальної підготовки китайських студентів в інокультурному середовищі та сприяє усвідомленню ними художньої специфіки й змістовності мистецтва Заходу. Адже саме стимулювання зацікавленості китайських студентів в опануванні ціннісно-смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції забезпечує розширення в них художнього світогляду, активізує здатність до особистісно-ціннісного ставлення до вокального мистецтва різних жанрів і стилів, сприяє розвитку художньо-творчої толерантності та, як зазначає В. Соболев «.. здатності до розуміння культурно-ментального підґрунтя вокального мистецтва різних народів» (Соболев, 2015, с. 33). Тому можна впевнено стверджувати, що художньо-творча толерантність майбутнього вчителя музики знаходиться у залежності від художньої ментальності студента.

Впровадження цієї педагогічної умови має передбачати низку заходів, які сприятимуть здатності китайських студентів проявляти чутливість і художню емпатію до особливостей інокультурної вокальної творчості, проникнення в світ переживань активно-дієвого характеру, здатність до творчого спілкування у процесі занять із викладачем та порозуміння з концертмейстером, що зумовлює доцільність реалізації обґрунтованих у попередньому розділі дослідження принципів занурення в історико-культурне й вокально-стильове середовище та

стимуляції в китайських здобувачів здатності до соціокультурної й мистецько-стильової толерантності.

Передумовою вирішення цього завдання має стати успішна адаптація студентів, яка передбачає відповідну спрямованість даного етапу формувального експерименту на адаптацію іноземних студентів до нових освітніх умов та психологічна готовність до збагачення художньо-світоглядних уявлень, успішність яких уможлиблюється тільки за умов власної активності здобувачі. При цьому адаптація має, на наш погляд, стосуватися як особистісно-соціальної площини самопочуття, мовленнєвно-комунікативної площини, формування настанови на толерантне ставлення до нових мистецьких феноменів, так і стимуляцію пізнавальної активності майбутніх фахівців.

Значущість сформованість мотивації до художньо-естетичного спілкування з мистецтвом відзначає Чжу Цзюньцяо, який наголошує, що сформованість ціннісно-естетичних орієнтирів потребує від особистості наявності стійкого бажання удосконалювати свою вокальну культуру та емоційної вмотивованості й передбачає сформованість стійкого інтересу до музичного мистецтва та емоційне відчуття художньо-естетичної цінності світових шедеврів вокального мистецтва (Чжу Цзюньцяо, 2019, с. 94).

На шляху вирішення зазначених завдань важливим стає здійснення цілеспрямованого педагогічного супроводу в процесі адаптації китайських студентів до нового соціокультурного середовища, яке, зокрема, має полягати у створенні спокійного й творчого психологічного клімату, фасилітативному стилі ведіння заняття, при якому викладач виступає доброзичливим наставником і порадиником, що розуміє ті труднощі, з якими стикається іноземний співак, оволодіваючи новими способами звукоутворення й художнього мислення. Позитивну роль має відігравати і епізодичне включення китайських творів до навчального репертуару, що сприятиме створенню «зони художньо-виконавського комфорту» співака та його відчуття прояву пошани до власного національного мистецтва з боку викладачів.

Не менш важливо полегшити входження китайських студентів у студентський колектив, чому мають сприяти організація спільних навчальних і творчих завдань, наприклад – спів у інтернаціональному ансамблі, сумісна розробка презентацій на тематику, пов'язану з вокальним мистецтвом, різних країн і народів, виконання національно-зорієнтованих творів під час культурно-дозвіллевих заходів тощо. Отже, реалізація комплексу означених організаційних заходів має сприяти вирішенню завдань цього етапу формувального експерименту і успішній реалізації першої педагогічної умови – *стимулюванню зацікавленості китайських студентів у опануванні ціннісно-смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції*.

Друга педагогічна умова, сформульована нами, як *забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності іноземних здобувачів*, має стати, з нашого погляду, наскрізною для процесу формування як вокально-технологічного, так й інтерпретаційно-поліхудожнього компонентів вокально-фахової майстерності китайських студентів.

Постановка цього завдання наразі визначається як один із важливих векторів розвитку сучасної української системи вищої освіти, який, згідно з Законом України «Про внесення змін до деяких законів України щодо вдосконалення освітньої діяльності у сфері вищої освіти» № 392-IX, містить три головних аспекти: по-перше, «заохочення здобувачів вищої освіти до ролі автономних і відповідальних суб'єктів освітнього процесу»; по-друге, «створення освітнього середовища, орієнтованого на задоволення потреб та інтересів здобувачів вищої освіти», що втілюється засобами «...надання можливостей для формування індивідуальної освітньої траєкторії», по-третє, керування принципами взаємоповаги та партнерської взаємодії під час побудови освітнього процесу.

Поняття індивідуальної освітньої траєкторії потрактовано в даному документі як «персональний шлях реалізації особистісного потенціалу здобувача освіти», який, згідно положенням Закону, має забезпечувати його реалізацію

стосовно кожного здобувача вищої освіти «... з урахуванням його здібностей, інтересів, потреб, мотивації, можливостей і досвіду» (Закон України Про освіту).

Як зазначалося вище, китайські студенти на попередньому етапі музичної і, зокрема, вокальної освіти досягають надзвичайно різних результатів стосовно рівня у своїй музично-теоретичній підготовці, що зумовлено відсутністю сталих традицій в китайській музичній системі, а звідси – й в галузі професійної освіти опанування таких елементів музичної мови, як її ладо-тональна й гармонічна система європейського зразку, поліфонічне багатоголосся. На вокально-виконавській діяльності це позначається, зокрема, у неготовності співаків інтонаційно-точно й виразно відобразити у виконанні мелодії тонкощі гармонічного супроводу, повноцінно враховувати особливості фактури й розподіляти увагу між сольною партією й акомпанементом тощо.

Недосконаліми є і знання китайських здобувачів у галузі історії музичного, зокрема – і вокального, мистецтва, що проявляється у певній обмеженості знайомого їм репертуару та заважає досягненню у виконанні його значної частки стильової адекватності. Враховуючи те, що початком виховання виконавських навичок є наявність певних слухових уявлень і досвіду усвідомлення їх диференційованого й оцінного сприйняття, важливим є як розширення меж обізнаності, так і виховання культури сприйняття. У свою чергу, його виховання потребує удосконалення в співаків аналітично-слухового компоненту, розвиненого музичного мислення і самостійності суджень.

Вирізняються китайські студентів і за якісними характеристиками своєї вокально-виконавської майстерності. Їх різноманіття пояснюється специфікою набутих ними на попередніх етапах навчання співу технік – народної або академічно-зорієнтованої, а також напрацьованою індивідуально-виконавською манерою. При цьому в академічній техніці також спостерігається розбіжність між характером звучання голосу за умов переваги в репертуарі співака творів сучасних китайських композиторів, зокрема – популярного на часі жанру китайської художньої пісні, в якій, попри наближення до класичної манери, залишаються такі особливості, як «під'їзд» до звуку, додавання «прикрас» до мелодії тощо.

Нагадаємо, що ця особливість інтонування музичного тексту спричинена необхідністю уточнювати смислове значення ієрогліфів за рахунок зміни звуковисотної спрямованості мелодії. Отже, якщо так званий «ініціаль», тобто звук, який «відкриває склад», на відміну від «фіналя», звуку, який «закриває склад», має вимовлятися, а звідси – і співатися з тенденцією до підвищення інтонації, то у співі цей процес інтонування європейським слухачем об'єктивно сприймається як так званий «під'їзд», «ковзання» (І. Зозуля & Ян Ке, 2019).

Зрозуміло, що для академічного співу такий підхід до атаки звуку, початку інтонування мотиву, фрази, є неприйнятним. Згадаємо настанови таких методистів, як В. Антонюк, Л. Тоцька та ін., які звертали спеціальну увагу на те, що, незважаючи на вид атаки – м'який або твердий, початок інтонування завжди має бути, впевненим і точним (Антонюк, 2000; Тоцька, 2004). Тому китайський співак, який звик до іншого типу звукоутворення, має перебудовувати свою свідомість і удосконалювати навичку фіксованого утворення звуку з першого моменту його появи.

Відбивається на особливостях вокального інтонування і устрій китайської мови. Так, науковці зазначають, що двофазна структура слів-ієрогліфів та специфіка мовлення короткими реченнями відбиваються на характерних інтонаціях музичних творів китайських композиторів. О. Реброва відносить до них «домінування коротких фраз», а також типову виконавську манеру китайських студентів у виконанні європейської музики, до яких вчена відносить недосконалість інтонування мелодії, зокрема – «...відсутність відчуття інтонаційного співвідношення сильних та слабких звуків» (Реброва, 2013, с. 17).

Звернемо увагу на те, що механізм перебудови вже набутих навичок потребує свідомого оволодіння технологічними й психофізіологічними засадами протікання вокально-формувань процесів, емоційно-психологічної готовності до складної праці й удосконалення таких особистісних властивостей, як розвинена рефлексивна свідомість, здатність до самопостереження, самоаналізу, певна гнучкість мислення, а також відповідальність і цілеспрямованість, котрі в

сукупності забезпечують успішність набуття співаком здатності пристосовувати фонаційні дії до розмаїття контекстних виконавських ситуацій.

Типовим недоліком у вокальних навичках китайських здобувачів є і відносно плаский і різкуватий за тембром звук, звичний для «китайського вуха» і неприйнятний в техніці італійського бельканто і, зокрема, під час виконання класичного вокального репертуару. Спостерігається в значній частині китайських студентів, особливо – тенорів і баритонів, також тенденція до форсування звуку, тобто – звукоутворення з надмірною напругою голосового апарату. При чому у співаків, налаштованих на таке звучання, як правило, форсування звуку нерідко поєднується з такими недоліками голосотворення, як «качання» голосу, тобто сильне, естетично несприятливе вібрато, а також із незглаженістю регістрових переходів і крикливим, «стиснутим» звучанням голосу в його верхньому діапазоні. Недосконалим, як правило, є і володіння китайських здобувачів артикуляційною технікою, якою вони користуються під час виконання репертуару, на різних мовах Заходу – італійській, німецькій, українській тощо.

Вибудовуючи індивідуалізовані прийоми формування в китайських студентів вокальних навичок та їх позбавлення від виявлених недоліків, важливо необхідно враховувати, що у навчанні співаків надзвичайно важливу роль відіграють їхні етнічні анатомо-фізіологічні характеристики, які мають певне значення для оволодіння навичками співу. Це, зокрема, слабо розвинуті лицеві м'язи, що відповідають за рухливість нижньої щелепи, дещо інша будова піднебіння і структура ротової порожнини в цілому, а також тенденція до «далекого» звукоутворення й нового призвуку та відносна в'ялість губного апарату, зумовлена особливостями мовленнєвої практики і фонетичними особливостями китайської вимови (Юйянь Шаоцян, 2020).

Крім того, варто спиратися і на ті особливості китайської вокально-методичної системи, які дозволяють досягати успіхів у вдосконаленні цінних навичок, яким приділяється, на наш погляд, недостатня увага в українській вокально-педагогічній практиці, а саме – здатності філірувати звук, вільно переходити з регістра в регістр у мелодіях, які відрізняються стрибкоподібним

характером, приділення уваги включенню всього організму як джерела інтонування тощо.

Зазначене не означає, що всі студенти з КНР досконало володіють цими навичками, але в тій чи іншій мірі вони їм властиві і, головне, цілком зрозумілі.

Обґрунтовуючи питання створення експериментальної методики формування вокально-виконавської майстерності в китайських магістрантів, ми враховували також дані, отримані в процесі спостереження за якістю вокальної навченості китайських здобувачів в українських закладах вищої мистецької освіти і досвід власного викладання вокалу для магістрантів Пекінського університету, в процесі якого було розроблено і апробовано певні методи й технології формування в них вокально-фонаційних навичок, наближених до італійського бельканто і підготовки до виконання творів європейських композиторів.

Спираючись на отриману інформацію, а також на праці провідних методистів у галузі академічного вокалу, ми дійшли висновку, що, працюючи в цьому напрямку, не слід перебудовувати ті вміння і навички, які дозволяють співаку досягати бажаних результатів, навіть, якщо вони відрізняються від типової техніки їх формування. Це стосується наприклад, фонаційного дихання, яке у частки китайських студентів формується на як діафрагментально-ключичне, а як діафрагментально-черевне. Особливо це важливо в роботі з низькими чоловічими голосами – драматичними баритонами й басами.

Варто враховувати і традиції, які склалися в надрах Китайської (та її найбільш відомого різновиду – Пекінської) опери, а саме уважне ставлення до питань індивідуалізації виконавця. Фахівці у цій галузі звертають увагу на те, що важливими настановами у педагогічному процесі слугували традиції народного імпровізованого театрального дійства, у своєму національно-досконалому втіленні в Пекінській опері, традиція виконання якої, а з цим – методика спеціальної підготовки виконавців зберіглася дотепер. Для нас важливо, що в комплексі вмінь, якими мають володіти артисти цього жанру, мають суміщатися майстерність не тільки драматичних акторів, акробатів, танцюристів, жонглерів і опанування навичками бойових мистецтв, а також вміння співати й володіти майстерністю

вокальної імпровізації. На жаль, в галузі академічного вокалу формування цих навичок не знайшло свого втілення, хоча здатність до вокальної імпровізації, як зазначають науковці, була притаманна вокальній практиці Заходу в період становлення бельканто (Стахевич, 2013; Лукер & Сусідко, 2004).

Відтак, стає ясно, що індивідуальний підхід широко декларується в китайській системі вокального виховання, однак його мета має дещо інше, чим в європейській педагогіці, «спеціальне» призначення, а саме – розвиток творчої ініціативи й винахідливості в межах створення характеру, сценічного образу традиційного для цього жанру персонажу. Так, наприклад, Шен (生) – це головна чоловіча роль у пекінській опері, характер героя мужній, від красивий і молодий. навчений акробатиці, часто співає високим, пронизливим голосом. Інший персонаж – Чоу (丑) – чоловік-клоун, який має поєднувати здатність виконувати комічну роль, володіти акробатикою мати сильний голос.

Як бачимо, такий підхід до виховання співака-актора відрізняється від європейсько-орієнтованого, відповідно якому важливим у підготовці співака – виконавця камерних творів або артиста оперного театру є розкриття різних граней його виконавсько-артистичного дарування, всебічний розвиток артистичних якостей, які дозволяють вокалісту виконувати як ліричні, так і героїчні й жартівливі твори, дотримуючись відповідної манери інтонування, сценічного поводження, міміки, жестикуляції і майстерності варіювати відтінки переживань різнохарактерних героїв у виконуваних вокальних творах.

Отже, вирішення наведених вище завдань, пов'язаних з формуванням вокально-виконавської майстерності китайських співаків саме в галузі академічного вокального мистецтва потребує індивідуалізації навчального процесу, в якому вирішальну роль мають відігравати ті прийоми й методи, які допоможуть конкретному співаку досягти багатогранності у втіленні художнього сенсу різнохарактерних творів, подолати властиві йому особисто недоліки і розкрити потенціальні можливості його вокально-виконавського апарату. Зазначене підкреслює важливість принципу врахування індивідуально-особистісних та

анатомічних і психофізичних властивостей майбутнього фахівця, обґрунтованого у попередньому розділі дослідження.

Оптимізму в цьому процесі надає те, що, як зазначає Ван Дуаньгуй, китайські співаки відрізняються унікальною інтуїтивною гнучкістю до сприйняття і перебудови своєї вокальної техніки та засвоєння національно-ментальних співочих стилів (Ван Дуаньгуй, 2019).

Тем не менше, на наш погляд, вирішальну роль у складному процесі формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору відіграють методики, які застосовуються на засадах системної організації вокально-освітнього процесу, в якій передбачено удосконалення всіх аспектів підготовки майбутніх фахівців, зорієнтованих на майбутню фахову діяльність. У свою чергу, це означає важливість організації вокально-освітнього процесу за засадах технологічного підходу, «технологізація» якого забезпечує, зокрема, алгоритмоване й гарантоване формування вокально-виконавських навичок, поступовість їх ускладнення та добір відповідного технічного й художнього музичного матеріалу, здійснення моніторингу й корекції поточних результатів, що в цілому свідчить про важливість дотримання принципу *системної організації фонаційно-формувального процесу*.

Акцентуємо, що значущість дотримання принципу системності є важливим і того погляду, що переважна кількість китайських студентів має в своєму репертуарі надто складні для них твори і бажає й надалі навчатися саме на шедеврах світового вокального мистецтва, виконання яких потребує високої майстерності, віртуозності, художньої зрілості. З цього погляду надзвичайно важливо сформувати у китайських магістрантів здатність критично ставитися до результатів своєї виконавської діяльності та всебічно обґрунтованої самооцінки як підґрунтя свідомого ставлення до необхідності поступового, деталізованого удосконалення базових навичок та розвитку художніх уявлень і мислення як передумови включення до навчального репертуару того чи іншого твору, що свідчить про важливість впровадження *принципу активізації критеріально-самооцінної діяльності китайських магістрантів*.

У обґрунтуванні наступної педагогічної умови формування вокально-виконавської майстерності, визначеної як стимулювання інтенції до творчого застосування набутої вокально-виконавської майстерності у вирішенні актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань ми виходили з того, що в національно-виховних традиціях китайського народу укорінене шанобливе ставлення до Вчителя, безперечне виконання всіх порад і зауважень, тому для них діалогічна манера спілкування є досить незвичною. Додамо, що такий тип спілкування викликає утрудненість і в зв'язку із недосконалим володінням більшістю китайських здобувачів мовою спілкування. Це становище потребує докладання спеціальних педагогічних зусиль для того, щоб спонукати кожного із студентів висловлювати власні думки щодо трактування художньої ідеї твору, якості його втілення різними співаками, важливості стимулювати їх до висловлення власних пропозицій і тим самим сприяти формуванню здатності самостійно розробляти індивідуалізовану виконавську концепцію репертуару.

Звернення до праць сучасних китайських науковців дозволяє акцентувати на значущості розробки й застосування креативних технологій формування творчої індивідуальності китайських студентів, їх спонукання до креативної діяльності як стимулу до творчого самовираження; «запровадження різноманітних форм індивідуально-творчої роботи студентів», які дозволяють ефективно сформувати їх творчу індивідуальність (Чжоу Лянлян, 2021, с. 16). У галузі вокальної освіти доцільним є впровадження методу самостійних і творчих завдань в таких формах, як самостійне розучування й підготовка до виконання відносно нескладних вокальних творів, інтерпретація вокального репертуару різних стилів, розроблення виконавського «емоційно-суб'єктивного плану» виконуваних творів (за В. Ражніковим), написання рецензій на виступи (або на відео-записи) співаків різного рівня виконавської майстерності, на майстеркласи, викладені в Інтернеті або проведені викладачами освітнього закладу тощо. Особливу увагу варто надавати і формуванню такої навички, як створення спрощеного акомпанементу до вокальних творів, важливість якої зумовлена тим, що, на відміну від прийнятих правил в українських закладах освіти, китайський студент (а також викладач), як

правило, працює без допомоги концертмейстера і йому досить складно одноразово грати і співати, якщо інструментальній супровід у творі відрізняється розвиненою, складною фактурою.

Не можна не враховувати і наявність у значної частки співаків так званого «сценічного бар'єру» (А. Саннікова, 2015), який заважає прояву виконавсько-творчих потенцій співака і суттєво знижує рівень його майстерності в умовах прилюдного виконавства. Тому науковці, зокрема, Матвєєва, О. В. (2006), Ван Чень (2017), Д. Юник (2011), В. Міщанчук (2015) та ін., приділяють спеціальну увагу способам удосконалення емоційно-вольових якостей виконавців, подоланню ними невпевненості в собі, страху сцени. У працях фахівців з вокалу зазначається, що особливо відчутним є негативний вплив сценічного бар'єру для молодих виконавців-співаків: адже від їх психологічного стану залежить не тільки ступінь виразності й переконливості розкриття художнього образу творів, а й саме звучання голосу: почуття підвищеної тривожності та скутість м'яз здійснюють руйнівний вплив на вже напрацьовані фонаційні навички і тим самим посилюють незадоволення співака своїми діями та зміцнюють в них почуття невпевненості у своїх можливостях. Цієї ж думки дотримують й китайські фахівці. Так, Бін Бін у своїх дослідженнях визначає, що, відповідно китайським традиціям, звучання голосу контролюється «серцем» (тобто, в нашому розумінні – емоціями), спираючись при цьому на можливості організму, які, в свою чергу, стимулюють емоційну свідомість (Бін Бін, 2021, с. 81).

Доцільними способами подолання негативних психологічних станів, з нашого погляду, мають стати застосування технологій, запозичених з галузей театральної й хореографічної педагогіки, які забезпечують формування навичок сценічного поведіння й імпровізованого спілкування. Їх адаптація до специфіки вокально-виконавської майстерності має забезпечувати успішний вплив тренінгів на позбавлення психологічних і м'язових затисків та оволодіння навичками діалогічно-спонтанного, емоційно-різноманітного спілкування й сценічного поведіння (Ван Чень, 2018; О. Гладченко, & Г. Реброва, 2021).

У рис. 2.1. представлено методичну модель формувального процесу.

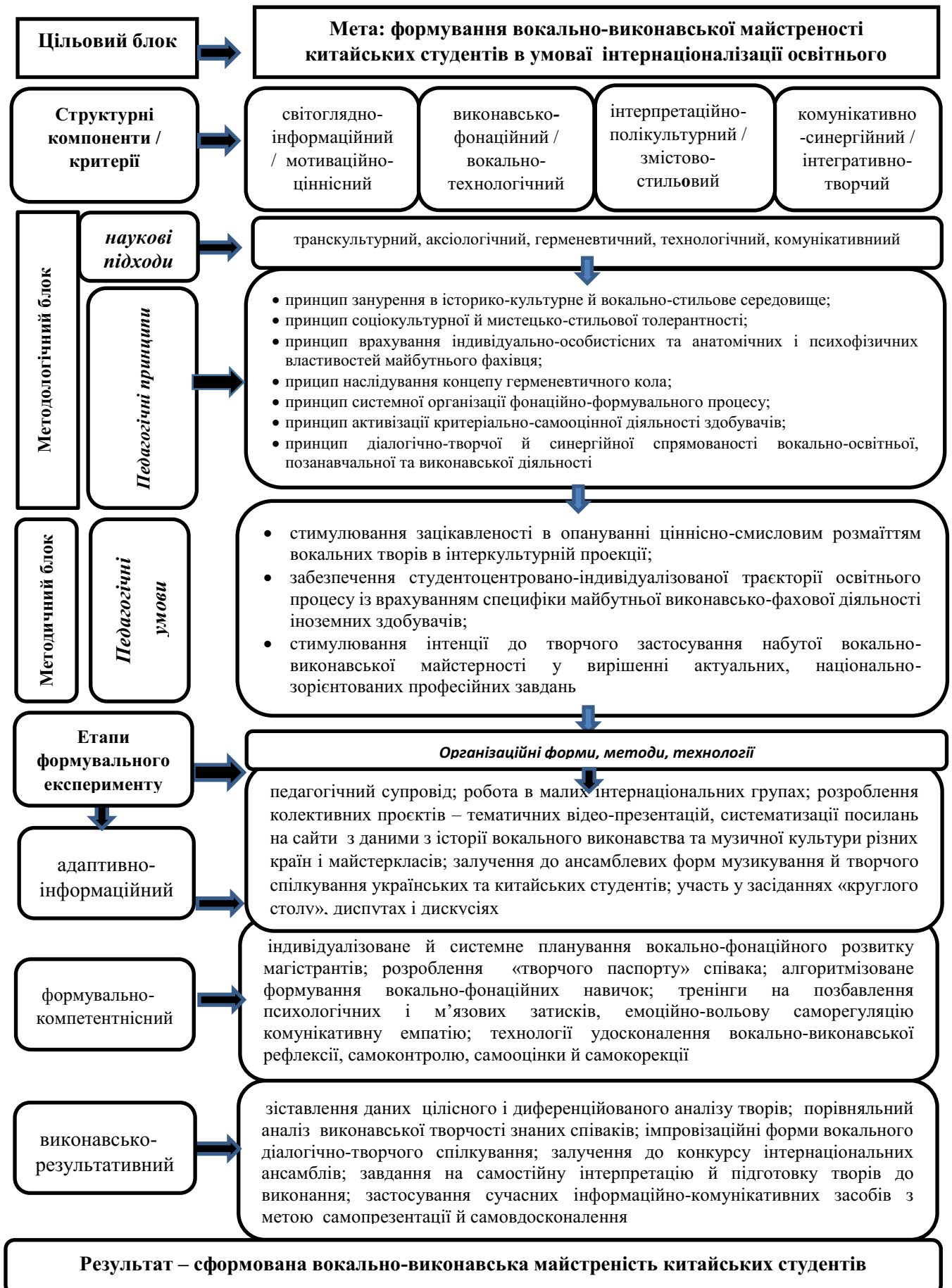


Рис. 2.1. Методична модель формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору

Узагальнюючи, відзначимо, що формування вокально-виконавської майстерності у китайських співаків потребує організації освітнього процесу на засадах впровадження таких педагогічних умов: стимулювання зацікавленості в опануванні ціннісно-смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції; забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності іноземних здобувачів; стимулювання інтенції до творчого застосування набутої вокально-виконавської майстерності у вирішенні актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань. Їх реалізація має сприяти формуванню вокально-виконавської майстерності у китайських співаків.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Врахування сутності і форм інтернаціоналізації освітнього процесу, а також потреб і очікувань здобувачів з КНР дозволило побудувати теоретико-методичну модель формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в інокультурних умовах, яка полягає в обранні наукових підходів, а саме: провідного – транскультурного, а також аксіологічного, герменевтичного, технологічного й комунікативного, у представленні принципів реалізації їх настановних ідей, а саме:

- занурення в історико-культурне й вокально-стильове середовище;
- соціокультурної й мистецько-стильової толерантності;
- врахування індивідуально-особистісних та анатомічних і психофізичних властивостей майбутнього фахівця;
- наслідування концепу герменевтичного кола;
- системної організації фонаційно-формувального процесу;
- активізації критеріально-самооцінної й самовдосконалювальної діяльності здобувачів;
- діалогічно-творчої й синергійної спрямованості вокально-освітньої,
- позанавчальної та виконавської діяльності.

У розділі обґрунтовано педагогічні умови формування досліджуваного феномену, які полягають у стимулюванні в здобувачів зацікавленості в опануванні ціннісно-смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції; забезпеченні студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності іноземних здобувачів; стимулюванні в них інтенції до творчого застосування набутої вокально-виконавської майстерності у вирішенні актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань.

Реалізація першої педагогічної умови уможлиблюється завдяки забезпеченню педагогічного супроводу адаптації іноземних студентів, впровадженню в освітній процес комплексу організаційних форм, методів і технологій, зокрема, організації роботи в малих інтернаціональних групах; сумісного розроблення китайськими і українськими здобувачами колективних проєктів; залучення до ансамблевих форм музикування й творчого спілкування українських та китайських студентів; участь останніх у засіданнях «круглого столу», диспутах і дискусіях. З метою реалізації другої педагогічної умови доцільним вважаємо здійснення індивідуалізованого планування вокально-фонаційного розвитку магістрантів; алгоритмізоване формування в них вокально-фонаційних навичок; застосування технології удосконалення вокально-виконавської рефлексії, самоконтролю, самооцінки й самокорекції, тренінги на позбавлення психологічних і м'язових затисків, емоційно-вольову саморегуляцію. На третьому етапі провідну роль мають відігравати залучення китайських здобувачів до тренінгів на зовнішні способи прояву артистизму і сценічно-комунікативної емпатії в імпровізаційних формах спілкування; завдання на удосконалення вокально-виконавської рефлексії, навичок самоконтролю й самокорекції, які забезпечать здатність студентів до фахового самовдосконалення й підвищення своєї конкурентоспроможності та уможливлять їхню успішну діяльність в різних соціокультурних умовах і здатність враховувати соціокультурне замовлення власного суспільства.

РОЗДІЛ 3

ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ДОСЛІДНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ КИТАЙСЬКИХ СТУДЕНТІВ В УМОВАХ ІНТЕРНАЦІОНАЛІЗАЦІЇ МИСТЕЦЬКО- ОСВІТНЬОГО ПРОСТОРУ

3.1. Визначення рівнів сформованості у китайських студентів вокально-виконавської майстерності

Перевірка висунутих у теоретичній частині дослідження припущень здійснювалася впродовж 2019 – 2022 років на базі факультету музичної та хореографічної освіти Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К.Д. Ушинського. Загальний масив випробуваних охоплював масив, який складався з 81 студента. В експериментальній роботі взяли участь 10 викладачів кафедри теорії музики і вокалу факультету музичної та хореографічної освіти університету Ушинського.

Досвідна робота включала в себе попередній – аналітичний і три основних, формувальних етапи: адаптивно-мотиваційний, формувально-компетентнісний, виконавсько-результативний.

На попередньому етапі нам було важливо виявити загальний стан вокальної підготовки здобувачів з Китаю та узагальнити спостереження щодо типових недоліків, які їм були властиві, виявити динаміку їх подолання на шляху опанування вокально-виконавською майстерністю академічного співу. З цією метою вивчалася документація кафедри, аналізувалися дані академічних звітів з вокально-фахових дисциплін китайських студентів 1 – 4 курсів. Крім того, відвідувалися заняття викладачів з вокалу з метою більш деталізованого спостереження за ставленням китайських студентів до навчання, узагальнення уявлень щодо стилю спілкування учасників вокально-освітнього процесу і методики навчання китайських здобувачів співу. Увага приділялася і спостереженню за якістю фонаційної та художньо-

сценічної готовності до виконання репертуару європейських композиторів, яке респонденти демонстрували під час складання академічних звітів.

У результаті було встановлено наступне: переважній частці китайських здобувачів були властиві такі недоліки: відносно плаский і різкий за тембром звук, звичний для «китайського вуха» і неприйнятний в техніці італійського бельканто та у виконанні класичного вокального репертуару; форсування звуку, тобто звукоутворення з надмірною напругою голосового апарату, яке спостерігалось в значної частки китайських студентів, особливо – у тенорів; налаштованість на форсування звуку часто супроводжувалося «качанням» голосу, тобто сильним, естетично несприятливим вібрато, незглаженістю регістрових переходів і крикливим, «стиснутим» звучанням голосу в його верхньому діапазоні.

Типовим було також недосконале володіння китайських здобувачів артикуляційною технікою, якою вони користувалися під час виконання репертуару на різних європейських мовах – італійській, німецькій, українській тощо. Недостатньо адекватно відтворювався більшістю китайських співаків стиль творів епохи бароко, класицизму, романтизму: виконання цих творів було одноплановим за звуком і характером емоцій. Крім того, значна частка студентів відчувала утруднення під час спілкуванні з викладачем, що заважало враховувати його поради, а також демонструвала підвищену тривожність перед виступом і під час прилюдного виконання творів.

Відзначимо також, що порівняння якості навченості співу китайських студентів різних курсів продемонструвало позитивну динаміку щодо їх поступового позбавлення зазначених вище недоліків. Натомість, на наш погляд, цей процес відбувався достатньо повільно. Крім того, позитивна динаміка стосувалася в більшості випадків оволодіння студентів фонаційною технікою; значно менші успіхи вони демонстрували у досягненні художньо-стильової адекватності виконуваного репертуару, прояву сценічного артистизму і здатності до самостійної вокально-навчальної діяльності.

Аналіз документації кафедри також дозволив встановити, що багато хто з китайських студентів на початку навчання на факультеті мав у своєму репертуарі

надто складні для них твори та бажав і надалі навчатися саме на шедеврах світового вокального мистецтва, виконання яких потребує високої майстерності, віртуозності, художньої зрілості. Це свідчило про неготовність таких здобувачів критично ставитися до результатів власної виконавської діяльності та об'єктивно оцінювати свої актуальні можливості, тобто – про низький рівень рефлексивної свідомості.

Отже, на цьому етапі ми встановили, що китайські студенти мають достатній потенціал для набуття вокально-виконавської майстерності, натомість результативність вокально-освітнього процесу в її досягненні є недостатньою.

З метою перевірки міри ефективності обґрунтованої вище методики формування вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору, було обрано 28 студентів магістратури, які пройшли детальне діагностування за спеціально розробленою методикою. Надалі одна частка з них – 14 магістрантів – впродовж одного навчального року оволодівала вокально-виконавською майстерністю за експериментальною методикою, а інша частка – також 14 здобувачів – навчалася за звичайною програмою.

Після проведення констатувального експерименту й визначення рівня сформованості в китайських магістрантів вокально-виконавської майстерності, їх було розподілено за двома групами: експериментальною (далі ЕГ) та контрольною (далі КГ) за паритетним принципом, тобто таким чином, щоб в них брала участь однакова кількість респондентів за даними, виявленими в процесі діагностики.

Наприкінці навчального року здійснювався прикінцевий діагностичний зріз, за даними якого визначалася динаміка змін у рівнях сформованості в респондентів вокально-виконавської майстерності, відбувалися узагальнення та інтерпретація отриманих результатів. Порівняльний аналіз даних, отриманих на початку та наприкінці формування експерименту, дозволив дійти висновку щодо міри ефективності комплексу впроваджених організаційних заходів, методів і технологій формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору, а саме – здобуття фахової освіти в українському закладі освіти, тобто в інокультурному середовищі.

З метою проведення констатувальної діагностики було визначено критерії й показники рівнів сформованості в китайських студентів вокально-виконавської майстерності та визначено якісну характеристику кожного із рівнів її прояву респондентами.

У обґрунтуванні критерію оцінювання рівнів сформованості в китайських студентів світоглядно-інформаційного компоненту досліджуваного феномену ми враховували, що світоглядна функція мистецтва, проявляючись у формі духовно-предметного освоєння навколишньої дійсності й засобу самопізнання, виступає для особистості культурним орієнтиром, який зумовлює ціннісну спрямованість її діяльності і відбивається на змісті й характері її творчої активності й всього суспільства в цілому. У свою чергу, особливості ціннісного ставлення до них суттєво впливають на художньо-пізнавальну активність особистості й збагачення інформаційного поля й полікультурних уявлень в галузі вокального мистецтва, важливих для формування вокально-виконавської майстерності майбутніх фахівців. Це дозволило для оцінювання рівнів сформованості даного компоненту обрати мотиваційно-ціннісний критерій з показниками: ступінь зорієнтованості в культурно-ментальних основах вокального мистецтва; наявність ціннісного ставлення до стилістично-різномірних творів вокального мистецтва; ступінь умотивованості в розширенні художнього світогляду й збагаченні уявлень щодо полікультурних цінностей вокального мистецтва.

З метою оцінювання рівнів сформованості другого, виконавсько-фонаційного компоненту досліджуваного феномену, було обрано вокально-технологічний критерій. Першим показником було визначено ступінь володіння здобувачів ґрунтовними фонаційно-виконавськими навичками, які становлять, на думку багатьох науковців і практиків, підґрунтя вокальної навченості. Це, зокрема, володіння різними способами фонаційного дихання, навичками звукоутворення й співу у високій вокальній позиції, розвинутим і темброво вирівняним діапазоном, навичками філірування звуку, вокальної орфоєпії, зокрема – під час виконання іншомовних творів, культурною фразування.

У визначенні другого показника ми виходили з того, що важливою ознакою якості фонаційно-виконавської техніки співака є міра володіння навичками інтонаційно точного й виразного інтонування в різних музично-стильових контекстах, поза володінням яким неможливо вважати спів художнім феноменом.

Третім показником було обрано міру сформованості в співака навичок самовдосконалення, які набуваються в процесі оволодіння основами рефлексивно-корекційної діяльності. Адже саме ці навички становлять підґрунтя усвідомлення співаком якості власного виконавства, виявлення існуючих недоліків, а з цим – і оволодіння способами їх усунення.

Обираючи критерій виявлення рівня сформованості в китайських студентів вокально-виконавської майстерності за інтерпретаційно-поліхудожнім компонентом, ми враховували, що здатність до інтерпретації нерозривно пов'язана із знаннями здобувачів у галузі історії вокального мистецтва, музикології, інтерпретології, герменевтики, з їх повнотою, глибиною і системністю, а також із здатністю до самостійного осмислення й трактування художнього задуму автора твору, усвідомлення причинно-наслідувальних зв'язків між володінням засобами вокального виконавства і його результатом – цілісним художньо-стильовим враженням, спрямованим на сприйняття слухачами. Ці міркування спонукали до обрання критерієм оцінювання міри сформованості досліджуваного компоненту змістово-стильовий критерій. Його перший показник мав свідчити про міру прояву поліхудожньо-аналітичної компетентності здобувачів, яка відображається у якості знань і практичних вмінь, що сприяють усвідомленню респондентами художнього сенсу вокальних творів різних історичних та національних стилів. Другим показником цього критерію було визначено ступінь володіння навичками самостійної інтерпретації вокальних творів. Орієнтація на означений показник дозволяє вивити міру здатності співака до адекватного й осмисленого трактування художньо-образного змісту вокальних творів як цілісного мистецького феномену, його пізнання як форми і способу духовно-творчого спілкування з його автором.

Ступінь сформованості у здобувачів навичок варіювання засобів виконавської виразності відповідно вимогам стильової адекватності вокального

твору було обрано третім показником. Підставою слугувало те, що ця навичка є надзвичайно важливою з врахуванням змін, які постійно відбуваються в історико-культурному процесі і ставлять нові вимоги щодо виконання творів різних стилів і національних традицій. Таким навичками є, зокрема, вміння варіювати прийоми динамічної, артикуляційної виразності, застосувати певний тип звуковедення, вібрації, філірування звуку і фразування у виконанні творів різних стилів, здійснювати художньо обґрунтовані темпові, агогічні зрушення тощо.

У визначенні рівнів сформованості комунікативно-синергійного компоненту вокально-виконавської майстерності китайських студентів враховувалося, що саме завдяки утворенню органічної єдності комплексу мистецьких уявлень, набутих знань, вокально-фонаційних умінь і досвіду інтерпретації освоюваного репертуару досягається інтегративно-цілісний результат – опанування здобувача майстерністю вокально-виконавської діяльності, здатністю до спілкування-порозуміння з партнерами виконавського процесу, творчого спілкування із слухачами. З огляду на зазначене, для оцінювання міри сформованості даного компоненту було обрано інтегративно-творчий критерій, який мав характеризувати здатність здобувачів до реалізації своєї виконавської майстерності в різноманітних формах прилюдного виконавства. Його першим показником було визначено міру сформованості особистісних властивостей співака, які слугують підґрунтям виконавсько-творчої діяльності, тобто значущих для успішної прилюдної виконавсько-сценічної, натхненної й стресово-напруженої діяльності.

Другим показником даного критерію слугувала міра володіння магістрантів навичками творчої художньо-виконавської комунікації в умовах навчання та художньо-сценічного музикування. Третім показником оцінювання даного критерію визначено міру художньо-сугестивної впливовості вокального виконання співаком твору на сприйняття слухачів.

Перелік критеріїв і показників рівнів сформованості всіх компоненту виконавської майстерності в китайських студентів подано в Таблиці 3.1.

Таблиця 3.1.

Критерії й показники рівнів сформованості вокально-виконавської майстерності китайських студентів

| Компоненти | Критерії | Показники |
|--------------------------------|------------------------|---|
| світоглядно-інформаційний | мотиваційно-ціннісний | ступінь зорієнтованості в культурно-ментальних основах вокального мистецтва |
| | | наявність ціннісного ставлення до стилістично-різномірних творів вокального мистецтва |
| | | ступінь умотивованості в розширенні художнього світогляду й збагаченні уявлень щодо полікультурних цінностей вокального мистецтва |
| виконавсько-фонаційний, | вокально-технологічний | ступінь володіння здобувачів ґрунтовними фонаційно-виконавськими навичками |
| | | міра володіння навичками інтонаційно точного й виразного інтонування в різних музично-стильових контекстах |
| | | міра сформованості в співака навичок самовдосконалення |
| інтерпретаційно-полікультурний | змістово-стильовий | міра прояву поліхудожньо-аналітичної компетентності здобувачів |
| | | ступінь володіння навичками самостійної інтерпретації вокальних творів |
| | | ступінь сформованості навичок варіювання засобів виконавської виразності відповідно вимогам стильової адекватності вокального твору |
| комунікативно-синергійний | інтегративно-творчий | ступінь сформованості особистісних властивостей співака, які слугують підґрунтям виконавсько-творчої діяльності |
| | | міра володіння навичками творчої художньо-виконавської комунікації в умовах навчання та художньо-сценічного музикування |
| | | міра художньо-сугестивної впливовості вокального виконання співаком твору на сприйняття слухачів |

Наводимо приклади запитань анкети (повний текст анкети наведено в Додатку Б).

1. Які європейські музичні стилі Ви вважаєте найбільш близькими за художньо-образним змістом китайському музичному мистецтву?

2. Як Ви вважаєте, можна поділити фольклор різних народів на більш і менш досконалий? Так, ні, не знаю тощо.

Якщо відповіді студентів свідчили про наявність інтересу й сформованість ціннісних суджень щодо творчості композиторів, співаків, що відносяться до різних культур, мистецьких традицій і їх виконавської манери, вони отримували 4 бали. Якщо відповіді студентів свідчили про частковий інтерес і наявність ціннісних суджень щодо творчості композиторів, співаків, що відносяться до різних культур, мистецьких традицій і їх виконавської манери, вони отримували 3 бали. Респонденти, які надали позитивну відповідь тільки на запитання, які стосувалися стилістично обмеженого комплексу мистецьких явищ, вони отримували 2 бали. Відповіді, які свідчили про наявність позитивної оцінки виключно власних національних феноменів, дорівнювали 1 балу.

З метою виявлення ступеня умотивованості здобувачів щодо розширення художнього світогляду на засадах збагачення уявлень щодо полікультурних цінностей вокального мистецтва (третій показник даного критерію) також застосувались анкетування й усне опитування: останнє дозволяло уточнити точку хору кожного респондента на поставлені в анкеті запитання. У їх числі були:

1. Я вважаю, що уявлення щодо художнього світогляду різних країн і народів: має удосконалювати кожен діяч мистецтва; бажано удосконалювати діячам мистецтва; можуть, за наявності зацікавленості, діячі мистецтва; не обов'язкове.
2. Я вважаю, що уявлення щодо художнього світогляду авторів вокальних творів: є цінним для втілення їх художньо-образного сенсу; є бажаним для втілення їх художньо-образного сенсу; є позитивним у втіленні їх художньо-образного сенсу; не обов'язкове для втілення їх художньо-образного сенсу тощо (Додаток В).

Максимально позитивні відповіді на 90-100% запитань анкети за першою і другою позиціями оцінювалися в 4 бали. Позитивні відповіді (перша і друга позиція) на 75-89% запитань анкети дорівнювали 3 балам. Студенти, позитивні

відповіді яких складали від 50 до 74%, отримували 2 бали. Якщо їх кількість становила менше 50%, оцінка дорівнювала 1 бал.

У Додатку Г представлено результати діагностики китайських студентів за першим, мотиваційно-ціннісним критерієм (Таблиця Г/1).

Порівняння даних на трьох показниках засвідчило, що результати, продемонстровані студентами за першим показником, засвідчили незадовільний стан їхньої зорієнтованості в культурно-ментальних основах вокального мистецтва. Так, на низькому та задовільному рівнях їх кількість в сукупності склала 82,1%, в той час, як за другим показником і третім показниками аналогічна кількість склала 78,6% респондентів.

Відносно вищі результати було отримані за другим показником, який свідчив про наявність ціннісного ставлення до стилістично-різномірних творів вокального мистецтва, що свідчило про потенційну можливість суттєвого підвищення якості світоглядно-інформаційного складника формування вокально-виконавської майстерності майбутніх фахівців. Так, хоча тут вищим балом не було оцінено ні одного респондента, натомість 1 бал отримала менша кількість – 42,9%, а 3 бали – 21,7%, тобто більше, чим за першим показником. Найбільш високі результати було отримано за третім показником, який свідчив про умотивованість студентів щодо розширення художнього світогляду та кола полікультурних цінностей вокального мистецтва. Так, 1 бал отримало 32,2% здобувачів, а основний масив – 45,4% було оцінено у 2 бали. 3 бали отримала така ж кількість респондентів, як і за попереднім показником. Отже, в цілому за даним критерієм переважна кількість студентів отримала 1 бал (40,5%) та 2 бали (39,3%); у 3 бали було оцінено 19,0% магістрантів, 4 бали отримали тільки 1,2 % з них.

Визначення рівнів сформованості вокально-виконавської майстерності магістрантів з Китаю за вокально-технологічним критерієм здійснювалося за такими показниками, як ступінь володіння ґрунтовними фонаційно-вокальними навичками; міра володіння навичками інтонаційно точного й виразного інтонування в різних музично-стильових контекстах; міра сформованості в співака навичок самовдосконалення. Методами діагностування слугували: спостереження,

тестування виконавських навичок студентів у процесі прослухування й оцінювання якості їхнього співу незалежними експертами.

Оцінювання рівня можливостей респондентів за першим показником відбувалося під час виконання респондентами раніше вивченого репертуару. Увага експертів зверталася: на об'єм діапазону голосу, яким співак вільно володів; відсутність/наявність недоліків у звукоутворенні («далеке» утворення звуку, носовий призвук, надто напружене звучання у високій теситурі); досягнення рівного, темброво-гомогенного звучання голосу на всьому діапазоні; володіння технікою інтонування на перехідних звуках; міра сформованості навичок вокальної артикуляції у виконанні репертуару на іноземній для них мові – італійській, українській тощо. Оцінювання відбувалося за 4-бальною шкалою і відповідало якісним характеристикам: відмінно – 4 бали, добре – 3 бали, задовільно – 2 бали незадовільно 1 бал.

З метою оцінювання здатності співака до якісного інтонування в різних музично-стильових контекстах, враховувались результати спостереження за виконанням спеціально підготовленого респондентами репертуару під час попереднього випробовування. Відзначались точність і грамотність інтонування мелодійно-інтонаційних зворотів у творах різного стилю, при чому особлива увага зверталась на якість виконання півтонових хроматичних послідовностей, дисонуючих інтервалів, культуру фразування, вміння філірувати звук, виконувати мелізми, складні інтервальні послідовності, відхилення, модуляції тощо.

Здатність співака до самовдосконалення фонаційно-виконавських навичок перевірялась на засадах виконаного ним аналізу відеозапису виконаного ним у попередньому випробовуванні раніше вивченого репертуару. Студент мав оцінити якість свого виступу, визначити недоліки, які, на його погляд, були властиві цьому виконанню, а також визначити, яким чином ці похибки можуть бути частково або повністю усунуті. На їх удосконаленні відводився термін у 2 дні, після чого респондент ще раз виконував той же твір, демонструючи результати своїх самостійних дій з удосконалення певного фрагменту твору. Якщо оцінювання було адекватним, а друге виконання давало уяву про вірність обраних способів усунення

недоліку, респондент отримав 4 бали. Якщо дослідований визначав переважну кількість своїх недоліків та йому вдавалося досягати позитивних зрушень, від оцінювався у 3 бали. Респонденти, які визначали тільки частку своїх помилок, а у другому прослуховуванні позитивні зрушення були мало помітними, оцінювалися у 2 бали. Якщо студент вагався у визначенні своїх недоліків і не міг самостійно досягти більш високої якості, він отримав 1 бал.

Отримані дані подано в Додатку Г (Таблиця Г/2). З них видно, що результати, отримані за другим критерієм, дещо вищі, чим за попереднім. Найбільш високі результати студенти продемонстрували за першим показником (ступінь володіння ґрунтовними фонаційно-вокальними навичками): вищий рівень був притаманний 7,1% з них, ще 10,7% було оцінено достатніми балами, переважна частка з них отримала 2 бали – 46,5%, найнижчим балом було оцінено відносно менше респондентів за даним критерієм – 35,7%. Низькі оцінки за першим показником отримали китайські здобувачі, які відрізнялися значною скутістю вокального апарату, відсутністю сформованої співацької постави; або, навпаки – млявим станом і відсутністю навичок співу на опорі. До того ж, більшість китайських співаків-початківців мала у своєму репертуарі надто складні для них твори, тому не дивно, що вони досить швидко відчували втому голосу.

Гірші результати китайські студенти показали щодо міри володіння навичками інтонування в різних музично-стильових контекстах: 42,9% респондентів було оцінено у 1 бал, ще 32,1% отримали 2 бали. Характерними недоліками за цим показником у китайських здобувачів було виконання творів, в мелодії яких потребувалось інтонування півтонів, тритонів і характерних інтервалів, інтонаційних зворотів з альтерованими ладовими ступенями і, особливо, з хроматичними послідовностями. Низькі дані було виявлено і за третім показником, який характеризував міру сформованості навичок фонаційно-технічного самовдосконалення. Тут задовільним (2) та найнижчим (1) балами було оцінено 42,9% та 39,2% респондентів, а вищий бал отримав тільки один студент, що склало 3,6%.

Натомість за загальним рівнем сформованості даного критерію оцінки були найкращими у зіставленні з оцінками, отриманими студентами за іншими критеріями, що свідчить про надання цьому аспекту вокальної підготовки більшої уваги на попередньому етапі їхнього навчання співу.

Діагностування за третім, змістово-стильовим критерієм, відбувалося за показниками: міра прояву поліхудожньо-аналітичної компетентності здобувачів; ступінь володіння навичками самостійної інтерпретації вокальних творів; міра володіння засобами варіювання виконавської виразності відповідно вимогам стильової адекватності.

Дані за першим показником отримувалися методами анкетування і виконання творчого завдання на створення есе, тобто характеристики твору, який планувався здобувачеві для наступного опанування. На засадах тестування вивчалась міра музичної ерудованості магістрантів, у основу якого було покладено тести, розроблені Н. Кьон, адаптовані відповідно завданням дослідження (Див. Додаток Д). Зміст завдань тестування передбачав виявлення знань в галузі історії музики, музичної теорії, музичної психології., знання в галузі вокально-виконавського мистецтва»:

У їх числі були такі запитання:

1. *Метою музикознавчого аналізу твору є:* а) усвідомлення особливостей його унікальної форми; б) усвідомлення особливостей його художньо-образного змісту; в) усвідомлення причинно-наслідувальних зв'язків між структурою твору та особливостями його художньої ідеї.

2. *У історії вокального мистецтва значу роль відіграли:* а) відкриття приватних оперних театрів; б) виникнення оперного жанру; в) традиції виконавства кастратів тощо.

У аналізі створених здобувачами есе увага зверталась на те, які аспекти художньо-образного, інтонаційно-текстового характеру висвітлював у своєму есе студент. Якщо респондент приділяв увагу всім компонентами його характеристики: стилю, жанру, структурі, особливостям мелодії й інструментального супроводу і адекватно визначав їх роль у створенні цілісного художнього образу твору та

завдання, які постануть перед ним у процесі опанування твору, він отримував 4 бали. Якщо студент характеризував більшу частку важливих особливостей твору і пов'язував їх з майбутніми завданнями, які він має вирішувати в процесі роботи над його виконанням, він отримував 3 бали. Неповна характеристика особливостей твору, який аналізувався, а також недостатня спрямованість на усвідомлення завдань, які постають у процесі його підготовки до виконання, оцінювалася в 2 бали. Якщо респондент надавав загальну характеристику твору і не приділяв увагу аналізу його важливих особливостей, не визначав завдання, які потрібно вирішувати майбутньому виконавцю, він отримував 1 пункт. За сумою виконаних завдань кожен респондент міг отримати від 2 до 8 пунктів. Якщо сума балів дорівнювала 7-8, його результати оцінювалися у 4 бали; якщо сума пунктів становила 5-6 – він отримував 3 бали. Результат у 3-4 пункти оцінювався у 2 бали; більш низький результат – у 1 бал.

Дані за другим показником було отримано через запропоноване здобувачам творче завдання, в якому магістранти мали визначити сутність художньо-образного змісту, схарактеризувати характер героя вокального твору, його почуття й емоції, продемонструвати розуміння динаміки змін в емоційному напруженні впродовж розгортання музичного твору, визначити засоби виконавської виразності, які дозволяють втілити визначені настрої тощо. Незалежними експертами за 4-бальною шкалою оцінювались: прояв особистого ставлення студента до твору, адекватність характеристики його художньо-образного змісту, застосування власних, нетривіальних асоціацій, метафор і порівнянь, адекватність визначених респондентом засобів виконавської виразності.

Здатність до варіювання засобів виконавської виразності з метою досягнення стильової адекватності у виконуваному творі (третій показник) перевірялась на засадах розучування впродовж 1 академічного часу і виконання трьох фрагментів популярних у співаків творів у стилі бароко (перший період з твору Г.Ф. Генделя «Dignare», куплет з пісні В.А. Моцарта «Очікування весни», твору німецького романтика Р. Шумана «Весняна ніч»). Студенти мали змогу ознайомитися з перекладом тексту, однак, з метою заняття проблеми опанування тексту на

іноземній мові, ці фрагменти респонденти мали розучити і виконати у вокалізації на певний, зручний для них склад. Таким чином головними ознаками стилю ставали грамотність виконання тексту, а також ознаки виконавського стилю, як якість штрихової артикуляції, наявність/відсутність вібрації, темпові зрушення, зокрема – засоби агогіки, способи виявлення кульмінації, особливості фразування. Якість стилістичної відповідності зусиль реципієнтів оцінювалась незалежними експертами, якими виступали викладачі університету.

Отримані дані діагностування за змістово-стильовим критерієм представлено в Додатку Г (*Таблиця Г/3*).

Як бачимо, отримані результати були більш низькими у порівнянні з даними, отриманими за попередніми компонентами музично-виконавської майстерності китайських здобувачів: це свідчить про те, що цьому аспекті їхньої підготовки приділялося під час попереднього етапу здобуття вокальної освіти недостатньо уваги. Характерно, що низькі результати було виявлено за всіма показниками даного компоненту. Так, за ні за одним показником не було оцінено вищим балом ні одного магістранта. За першим показником, що свідчив про міру прояву в респондентів поліхудожньо-аналітичної компетентності, у 3 бали було оцінено 14,2%; у 2 і 1 бал було оцінено переважну частку досліджуваних: по 42,9%. Близькі за значенням результати магістранти продемонстрували і за другим показником: 17,8% з них отримали 3 бали, 39,2% і 42,9% 2 і 1 бал відповідно. За третім показником – «міра володіння засобами варіювання виконавської виразності відповідно вимогам стильової адекватності»: у 2 бали було оцінено 14,2% респондентів, по 42,9% отримали здобувачі, що отримали 2 і 1 бали. Зазначене свідчило, що китайським студентам на цьому етапі фахової підготовки недостає музичної ерудиції, музично-теоретичних знань, а з цим – і здатності до диференційованого й цілісного аналізу вокальних творів та їх інтерпретації, побудованої на власному розумінні художньо-образного сенсу творів й орієнтації у стильовому розмаїтті вокальної творчості. Крім того, відзначимо, що виконання творів почасти не відповідало вимогам стилістичної достовірності, при чому чинниками таких недоліків ставали як недостатня орієнтація китайських

здобувачів у стилєвих особливостях творів, так і концентрація уваги на виконанні вокально-технічних завдань, що пояснюється в значній мірі тим, що значна частка їх виконувала непомірно складаний для них вокальний репертуар. Закономірним було і те, що в них спостерігалось надмірне, «непродуктивне» хвилювання, що також негативно впливало на втілення художньо-образного сенсу вокальних творів у психологічно напруженій ситуації тестового випробовування.

Збір інформації для виявлення міри сформованості вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів за інтегративно-творчим критерієм, за першим показником – ступінь сформованості особистісно-психологічних властивостей співака як актора виконавсько-творчої діяльності відбувався на засадах анкетування, в основу якого було покладено методика О. Саннікової та А. Саннікової (Саннікова, Саннікова, 2014), представлену в Додатку Є. Зміст запитань анкети спрямовувався на отримання від респондентів даних, які б свідчили про наявність/відсутність сценічних бар'єрів, страху перед виступом, виявлення міри психологічної напруженості виконавців у зв'язку із публічним виконанням програми. Результати анкетування доповнювалися даними, отриманими методом спостереження за станом і поведінкою здобувачів перед відповідальними виступами, мірою їх знервованості, яка, зазвичай, проявляється у таких зовнішніх ознаках, як почервоніле обличчя, емоційна нестабільність, неконтрольовані рухи, інколи – прояв почуття пригніченості тощо. За цими даними респондентів було віднесено до однієї з чотирьох груп, на засадах виявлення належності до них за притаманними ознаками певного психологічного стану і міри готовності до прилюдної вокально-виконавської діяльності.

Група респондентів, яких було віднесено до найбільш низького рівня готовності до сценічно-виконавської діяльності й оцінено у 1 бал, отримала максимально 4 бали з 12 можливих за результатами анкетування; їх характеризували нездатність до саморегуляції психічних станів; відчуття труднощів у здійсненні самоконтролю за виконавсько-співочими діями, концентрація уваги під час виступу на сцені на своєму стані, а не за меті художньо-виразного виконання твору; в ситуаціях з високою мірою невизначеності студенти

цієї групи проявляли знервованість, в разі помилок губилися й були нездатні їх виправити, не ставилися до виступу як способу спілкування із своїми партнерами по ансамблю та з аудиторією. Як правило, сценічне виконання цих студентів було суттєво гіршим, ніж під час репетиції: вони часто помилялися, забували текст, відчували розгубленість і гостро переживали, свої невдачі, інколи впадали у відчай, демонстрували негативне ставлення до критичних зауважень, шукали виправдання своїм недолікам у обставинах, намагалися звинуватити в них інших і не націлювалися на тривалу й наполегливу роботу над їх подоланням.

Другу групу випробовуваних було оцінено у 2 бали. Кількість позитивно оцінених відповідей на анкету дорівнювала від 5 до 7 запитань. Ці респонденти також характеризувались високим рівнем тривожності, емоційної та фізичної напруженості, нерішучістю і невпевненістю в собі, нестійкістю емоційного стану, підвищеною збудливістю й дратівливістю, робили несподівані помилки під час виконання. Під час виступу вони також концентрувалися на своїх почуттях, майже забуваючи про сценічний образ, були нездатні застосовували прийоми емоційної саморегуляції, стійку увагу. Критичну оцінку ці респонденти сприймали неохоче, але усвідомлювали, що причини недоліків мають об'єктивну основу, тому їх можливо позбавитися завдяки наполегливій і цілеспрямованій праці.

Третя група досліджуваних, яка оцінювалась у 3 бали, надала від 8 до 10 позитивних відповідей на запитання анкети; ці магістранти характеризувалися достатнім рівнем готовності до сценічного виступу; їм були властиві прагнення виступати на сцені, а поведінка перед виступом відрізнялася незначною напруженістю, яку вони намагалися подолати за рахунок самонавіювання, самоконтролю, стремління зберегти оптимістичний настрій.

Четверта група здобувачів надала від 11 до 12 позитивно оцінених відповідей і була оцінена вищим балом – 4. Їм були властиві високе прагнення до сценічно-виконавської діяльності, упевненості в собі, оптимістичність, сконцентрованість уваги на досягненні контакту із слухачами, донесенні до них художньо-образного змісту виконуваного репертуару; ці магістранти досягали натхнення, яскравості у співі, поводили себе природно і невимушено, демонстрували високий рівень

самоконтролю. Випадкові помилки у цих здобувачів не викликали серйозних переживань, вони намагалися зробити об'єктивний самоаналіз і сприймали критичну оцінку як визначення шляху до подальшого вдосконалення.

Міра здатності китайських здобувачів до творчої художньо-виконавської комунікації (другий показник критерію), виявлялася методами включеного спостереження й оцінювання незалежними експертами. У цьому процесі головним став прийом провокаційно-варіативного внесення несподіваних змін у виконання своєї партії концертмейстером або одним із учасників виконання ансамблевого твору, який не брав участь у формувальному експерименті. Перед виступом, враховуючи незвичність завдання, респондента попереджали про можливі варіації у виконавській концепції його партнера та важливість реагувати й досягати суголосності у сумісних ансамблево-виконавських діях. Зміні підлягали три виразних засоби: темпові, агогічні відхилення; виконання фермато – більш довге, чим завжди; варіювання динаміки. Оцінювалась здатність респондента швидко і адекватно реагувати на ці зміни, «підстроюючись» до дій «лідера». Кожна вдала дія оцінювалась в 1 бал. Таким чином, респондент міг набрати від 1 (практична відсутність вдалих дій) до 4 балів (успішно виконані всі завдання).

Дані за третім показником, який характеризував міру художньо-сугестивної впливовості виконаного співаком твору на сприйняття слухачів, оцінювалось під час квазі-концертного виконання здобувачами раніше вивчених творів. Методами оцінювання слугували реєстрація міри концентрації уваги слухачів, довгота і звучність аплодисментів, які мали місце після кожного виступу, а також опитування присутніх викладачів і студентів, які мали ранжувати учасників експерименту за ознаками «яскравість художнього враження». Узагальнення цих даних дозволяло розподілити досліджуваних за чотирма групами і оцінити їх зусилля відповідним чином – від 1 до 4 балів.

Результати діагностування бачимо в Додатку Г (*Таблиця Г/4*). З наведених даних видно, що за цим критерієм респондентами було отримано також невисокі результати. Так, 4 бали отримав тільки один студент за другим показником. Також виразними були дані, які здобувачі продемонстрували щодо отримання самого

низького балу – 1: за всіма показниками таких досліджуваних було виявлено найбільше у порівнянні з іншими критеріями: 57,2%, 46,4% та 53,6% за означеними показниками відповідно. Отже, отримані дані свідчили як про суттєві недоліки у формуванні комунікативно-синергійного компоненту виконавської майстерності студентів, так і те, що найбільш складним для них завданням було досягнення сценічного артистизму і здатності доносити до слухачів художньо-образний сенс вокальних творів.

Узагальнення даних, отриманих за всіма критеріями оцінювання рівнів сформованості в китайських студентів вокально-виконавської майстерності дозволило виявити загальні рівні сформованості досліджуваного феномену та надати їм якісні характеристики. Ці дані наведено в Таблиці 3.2.

Таблиця 3.2

**Рівні сформованості вокально-виконавської майстерності
китайських студентів (констатувальний зріз)**

| критерії / рівні | мотиваційно- ціннісний | виконавсько- фонаційний | змістово- стильовий | інтегративно- творчий | \bar{x} |
|-------------------------------|---------------------------|----------------------------|------------------------|--------------------------|-----------|
| Виконавсько- артистичний | 1,2 | 6,0 | 0,0 | 1,2 | 2,1 |
| Художньо- виразний | 19,0 | 14,3 | 15,4 | 8,3 | 14,3 |
| Фрагментарно- недосконалий | 39,3 | 40,4 | 41,7 | 38,1 | 39,6 |
| Виконавсько- початковий | 40,5 | 39,3 | 42,9 | 52,4 | 44,0 |

Як бачимо, на виконавсько-артистичному рівні було виявлено тільки 2,1% респондентів. Вони відрізнялися відносно повнотою світоглядно-мистецьких уявлень, свідомим ставленням до мистецтва і художньої самоцінності різноманіття музичних культур, володіли фонаційно-вокальними навичками, заданістю до чистого й виразного інтонування, артикуляції вербальних текстів у іншомовних творах, особисто-адекватно сприймали їх художньо-образний зміст, орієнтувалися в даних психофізіології й психології, навчання співу, знаннями в галузі теорії музики, історії музичного та вокально-виконавського мистецтва, дотичними

вокально-виконавській діяльності, проявляли достатню ерудованість щодо стилістики вокальних творів, демонстрували здатність до емоційно-вольової саморегуляції, суголосність в діях із концертмейстером, натхненність і здатність впливати на сприйняття слухачів. Також ці студенти вміли виявляти свої недоліки, визначати способи й методи виправлення помічених недоліків.

Виконавсько-виразний рівень був притаманний 14,3% респондентам, які характеризувалися таким чином: їх світоглядно-мистецькі уявлення, а також ставлення до різноманіття музичних культур були дещо обмеженими; володіння фаховими знаннями в різних галузях були неповними; вони продемонстрували достатню якість володіння фонаційними навичками, натомість їм були притаманні певні недоліки у інтонуванні, артикуляції вербальних текстів у іншомовних творах; художньо-образний зміст вокальних творів вони втілювали, в цілому, адекватно, але не демонстрували своє індивідуальне бачення. Їх прилюдні виступи в цілому подобалися слухачам, але співакам не доставало натхнення й сценічно-творчої свободи. Під час самоаналізу виступів їх оцінка була, в цілому вірною, натомість визначення вокально-виконавських недоліків та методів їх виправлення характеризувалась недостатньою повнотою.

Значно більшу групу – 39,6% від загальної кількості досліджуваних, склали респонденти, яким був притаманний фрагментарно-недосконалий рівень сформованості вокально-виконавської майстерності, що проявлялося таким чином: їх світоглядно-мистецькі уявлення знання в інших галузях фахової освіти були обмеженими і розрізненими; вокально-технічні навички цих респондентів характеризувалися суттєвими недоліками; недостатньо повним і адекватним було сприйняття групою означених студентів художньо-образного змісту вокальних творів, здатність до порозуміння із концертмейстером була притаманна їм тільки частково, тому цілком природно що їх прилюдні виступи слухачами оцінювались, переважно, критично. У виявленні своїх вокально-виконавських недоліків та визначення способів їх виправлення ці респонденти відрізнялися невпевненістю у своїх спостереженнях і висновках.

На виконавсько-початковому рівні сформованості вокально-виконавської майстерності було виявлено ще більшу кількість респондентів – 44,0%. Ці респонденти поверхово ставилися до питань, які стосувалися їхніх світоглядно-мистецьких уявлень, знань у всіх галузях фахової освіти; їхні вокальні навички характеризувалися суттєвими недоліками, під час занять вони швидко втомлювалися й відчували перенапругу голосового апарату; студенти цієї групи не були здатні самостійно інтерпретувати художньо-образний зміст вокальних творів, усвідомлювати власні проблеми й недоліки, відчували невпевненість і психологічну перенапругу, страх перед прилюдними виступами, що передавалося і слухачам; у завданнях на самоаналіз ці респонденти відрізнялися неадекватністю своїх оцінок, шукали виправдування у різних обставинах, не були здатні визначити методи їх виправлення.

Надалі контингент здобувачів був розподілений на дві рівноцінні за рівнями сформованості вокально-виконавської майстерності групи, з яких одна з них (далі – ЕГ), впродовж навчального року навчалась за експериментальною методикою, а друга група (далі – КГ) за звичайною.

Відповідно до результатів діагностичного зрізу було уточнено зміст формувального експерименту, сутність і процес якого відображено у наступному розділі дослідження.

3.2. Експериментальна методика формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору та аналіз і інтерпретація даних констатувального й прикінцевого етапів експериментального дослідження

З метою впровадження експериментальної методики формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності враховувалися дані теоретичної частини дослідження й результати констатувального експерименту з виявлення рівнів сформованості в респондентів досліджуваного конструкту і

типових недоліків, на усунення яких має спрямовуватися їх навчання в умовах інокультурного середовища, яким для них є український заклад освіти.

Приступаючи до впровадження експериментальної методики формування вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів, ми також враховували набутий в 2015 – 2019 роки досвід викладання вокалу в Пекінському університеті, в процесі якого було апробовано окремі методи й технології формування вокально-виконавської майстерності в 15 магістрантів, які навчалися академічного вокалу,

Формувальний експеримент здійснювався за трьома етапами: адаптивно-мотиваційним, формувально-компетентнісним, виконавсько-результативним. На кожному із цих етапів впроваджувалися обґрунтовані вище педагогічні умови та реалізовувалися парадигмальні ідеї наукових підходів і наукових принципів формування вокально-виконавської майстерності респондентів у єдності її компонентів: світоглядно-інформаційного, виконавсько-фонаційного, інтерпретаційно-полікультурного, комунікативно-синергійного.

Перший, адаптивно-мотиваційний етап формувального експерименту спрямовувався на реалізацію першої педагогічної умови – *стимулювання зацікавленості в опануванні ціннісно-смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції*.

Сприяння вирішенню цих завдань забезпечувалося створенням комфортного психологічного стану, зокрема – дотриманням доброзичливого, довірливого тону спілкування, прояву викладачами розуміння існуючих у іноземних студентів проблем і труднощів, які стосуються перебудови вже напрацьованих навичок вокального виконавства. На перших етапах особлива увага приділялася також підтримці китайських студентів у вирішенні навчально-організаційних питань, подоланню мовленнєвого бар'єру, налагодженню ділових і творчих стосунків із українськими студентами.

На цьому тлі вирішувалися вокально-освітні завдання – удосконалення здатності студентів до сприйняття й виконання творів різних стилів і тим самим – сприяння їхній умотивованості щодо збагачення художньо-ментального досвіду. Цікавими для здобувачів стали такі форми збагачення їхнього музичного досвіду,

як ознайомлення з національним фольклорним мистецтвом студентів, які навчалися на факультеті, а також із іншими різновидами його прояву в багатонаціональному культурному середовищі міста й країни. Одним із таких заходів стало проведення на факультеті музичного й хореографічного мистецтва фестивалю народної пісні, в якому брали участь студенти різних національностей. Відзначимо, що Одеса – це багатонаціональне місто, тому в числі студентів були представники болгарської, молдавської, гагаузької, грецької та інших національностей. Крім того, на факультеті навчалися студенти інших країн – не тільки з Китаю, а і з Еквадору, Туреччини, Казахстану тощо. Тим самим учасники пісенного фестивалю (серед яких були і китайські здобувачі), мали змогу почути пісенний фольклор різних народів у виконанні носіїв цієї культури, тобто в автентичному звучанні, що викликало в них інтерес до незвичних мистецьких явищ. Їх сприйняття та наступне обговорення отриманих вражень під час «круглого столу» збагачувало інтонаційно-стильовий досвід респондентів, уявлення щодо різноманіття національних стилів і тим самим сприяло вихованню толерантного ставлення до інокультурних феноменів вокального мистецтва.

Особливе враження на китайських магістрантів здійснили твори, виконані українськими, болгарськими і турецькими студентами. Так, Л.Ю. звернула увагу на милозвучність, яскраву емоційність, ліризм і мелодійність українських пісень, які виконувалися студентами, а саме – «Місяць на небі», «Дивлюсь я на небо», «Взяв би я бандуру», та ін. Т.Ц. дуже сподобалися жартівливі українські пісні «Гандзя», «Ой під вишнею, під черешнею» та ін. Л. Х. відзначив незвичні для нього ритмові малюнки болгарської народної пісні «Българско хоро «Джангурица», яка складалася з асиметричних розмірів: 5,8; 7/4 та 9/8, а також звернув увагу на мелізми, які відрізнялися від типових прикрас, які зустрічаються у китайських народних піснях, а саме – морденто і тріолі із збільшеними секундами. Ч.І. привернула увагу до оригінальності звучання турецької народної пісні і зацікавилася незвичним строем з надзвичайно вузькими інтервалами (в даному випадку, як пояснив О.С., вони дорівнювали 1/9 тону, тобто кожен тон поділяється на 9 інтервалів, які називаються «кома» і показав малюнок, який ілюстрував такий

розподіл). Приклад наведено в Додатку Ж. Ці візуальні дані були цікаві китайським студентам з огляду на те, що в них наочно представлено зіставлення тону й дуже близьких відстаней, незвичних для «європейського вуха» і, тим більше, для китайських здобувачів. Отже, ці враження стимулювали пізнавальний інтерес слухачів до різноманіття музичних систем у світовій музичній історії.

У свою чергу, виконання учасниками експерименту китайських народних пісень викликало жвавий інтерес студентів інших національностей та привело до обговорення таких тем, як їх спільні і відмінні риси. Так, Ч.М., порівнюючи специфічні риси українського та китайського фольклору, визначила, що між ними спільними є емоційність, ліричність, часте звертання до образів природи, зокрема – порівняння характеру природних явищ із почуттями й емоціями. Цікавою була українським студентам також викладена М.І. інформація щодо найпростішої системи запису китайських фольклорних мелодій римськими цифрами, яка нерідко застосовується і до сьогодні в китайських школах (приклад такого запису також подано в Додатку Ж).

Таке поглиблення взаємного інтересу студентів до особливостей пісенного мистецтва, специфіки художньо-образного змісту, жарів і традицій, музичного мовлення, яке відбивало особливості художнього менталітету, народних традицій різних країн світу, сприяло збагаченню уявлень щодо різноманіття культурно-ментальних основ вокального мистецтва, зміцненню умотивованості до розширення художнього світогляду й позитивного ставлення до інокультурних цінностей вокального мистецтва, усвідомлення того, що порівняння різних культур має виключно позитивно-якісний, а не кількісно-оцінний вимір.

Наступним кроком стало розширення знань здобувачів щодо особливостей світосприйняття й художньої ментальності українського етносу, його відбиття в народно-пісенній творчості й обробках народних мелодій українськими композиторами. З цією метою було проведено цикл засідань «круглого столу», на якому переглядалися відеозаписи кращих українських співаків – виконавців народних пісень, зокрема – Б. Гмирі, М. Солов'яненка, М. Кондратюка, М. Огренича, Бели Руденко та ін. Тим самим в них збагачувалося і знання

українського вокального мистецтва, що дозволяло викладачам обираючи, відповідно програмним вимогам, народно-пісенний репертуар, врахувати бажання самих студентів.

Продовженням цієї роботи стало поєднання китайських і українських студентів у інтернаціональній ансамблі на дисципліні з ансамблевого музикування. При цьому до репертуару входили як твори з класичного вокального мистецтва, так і українські та китайські «художні пісні». Це сприяло налагодженню між студентами спілкування і творчого порозуміння, збагаченню в них знань щодо особливостей виконання репертуару їхніх народів.

Враховуючи те, що результати констатувальної діагностики засвідчили низький рівень обізнаності респондентів у багатьох визначних явищах в світовій історико-культурній проекції, ми вважали за необхідне зацікавити їх різноманітним невідомим (або мало відомим) перлин у галузі вокального мистецтва різних стилів і жанрів, тим самим сприяючи розширенню часових й просторових меж їхньої музичної ерудиції. Вирішення цих завдань пов'язувалося із вивченням дисциплін: «Герменевтичний практикум з мистецтва», «Практикум виконавсько-педагогічної інтерпретації вокально-хорових творів», а також із змістом спеціальних завдань на заняттях з курсу вокально-виконавської майстерності. Крім того, враховувалося, що викладання музично-історичних дисциплін навчальним планом для здобувачів магістерського рівня не передбачено. Тому китайським студентам, які увійшли до експериментальної групи, було запропоновано поєднатися у малі творчі групи сумісно з українськими здобувачами для розроблення презентацій з історії художніх стилів музичного мистецтва й представити їх на сумісних зборах. Головне місце в тематиці цих презентацій приділялося вокальному мистецтву, що мало сприяти збагаченню в респондентів уявлень щодо різноманіття способів утілення однотипових емоцій і настроїв у різні часи, в різних культурах.

У руслі цих занять розглядалися твори широкого стильового обрію, під час ознайомлення з якими увага китайських студентів концентрувалася на поглибленому аналізі їх особливостей у художньо-змістовій, вокально-

технологічній та інтеркультурній проєкції, на особливостях вокально-виконавського стилю і його зумовленості культурними й мистецькими ідеалами суспільства. З цією метою пропонувалося порівнювати твори на довічні людські теми, а саме; щасливе кохання, розчарування, туга, драматичні переживання тощо.

Так, респонденти порівнювали такі твори, як середній розділ мадригалу К.Монтеверді «Lamento della ninfa» («Плач Німфи»), романс Р. Шумана «Я не сержусь», Арію Каніо з опери «Паяци», дует Одарки й Карася з опери Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм», арію Катерини з опери Дм. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» та ін., відзначаючи, що східні почуття виражені різними музичними засобами і мають різну ступінь емоційно-драматичного напруження, втілення різноманіття яких становить важливе завдання для виконавця-співака.

Значну увагу було приділено також усвідомленню респондентами особливостей виконавської школи італійського бельканто і тенденцій в її розвитку у процесі становлення різних національних шкіл. З цією метою респондентам пропонувалися такі завдання, як прослухування творів у виконанні носів певної вокальної школи і виявлення ознаки її прояву; створення характеристики особливостей індивідуальної виконавської манери співаків, які вважаються кращими представниками вокальної школи таких країн, як Італія, Німеччина, Україна та ін. До її числа входили Монсерат Кабальє, Лучано Паваротті, Фішер Діскау, Йонас Кауфман, Елізабет Шварцкопф, Борис Гмиря, Анатолій Солов'яненко, Єлизавета Чавдар та ін.

З метою удосконалення в китайських здобувачів ціннісного ставлення до стилістично-різноманітних творів вокального мистецтва, їм пропонувалося взяти участь також в рольовій грі – виконати роль журі, яке мало оцінити і ранжувати за якістю виконання виступів учасників уявного кастингу або вокального конкурсу. Отже, респонденти отримували список творів, виконуваних їх уявними учасниками, нотний матеріал та посилання на їх виконання у відеозапису в YouTube. Таке завдання сприяло їх уважному ставленню до кожного твору та виконавця, а також спонукало до освоєння системи оцінювання за певними критеріями. В процесі обговорення завдання було виявлено, що респонденти не володіють механізмами

критеріального оцінювання, тому цьому питанню було приділено окрему увагу на засіданнях «круглого столу».

Врахування того, що адекватність оцінювання передбачає формування в майбутніх фахівців еталонних уявлень, стремління до яких має спрямовувати їхню навчальну діяльність і процес формування вокально-виконавської майстерності, зумовило необхідність формування в респондентів вміння обґрунтовувати й застосовувати на практиці критерії й показники визначення якості їх оцінювання, тобто актуалізувати їхні методологічні знання, здобуті на заняттях, з врахуванням конкретного практичного завдання. З цією метою учасникам формувального експерименту було запропоновано ознайомитися з працями, в яких розглядаються аналогічні питання, критично їх осмислити і висунути власні пропозиції. У числі рекомендованих праць було дослідження як українських, так і китайських науковців, зокрема – Г. Ніколаї, Н. Овчаренко, Г. Падалки, О. Ребрової, Лю Цзянь та ін. У процесі їх обговорення із студентами було встановлено, що обрання критеріїв має віддзеркалювати якість вокально-фонаційних навичок, переконливість особистісно-індивідуального трактування художнього образу засобами вокально-виконавської виразності, наявність артистизму й сценічно-виконавської культури. Головним висновком, якого дійшли здобувачі, стало усвідомлення важливості досягати єдності між художнім стилем, до якого належить певний твір, і застосуванням співаком у процесі втілення його художньо-образного змісту адекватних виконавських навичок, тобто досягнення стильової адекватності.

Крім того, респонденти зазначили, що в створенні співаками художніх образів значущу роль відіграють як чистота й вірність інтонування музичного тексту, так і найменші деталі виконавської виразності – здатність варіювати динаміку, філірувати звук, володіти елементами віртуозного співу, культурою фразування, вірною вимовою текстів тощо. Тим самим в них зміцнювалось усвідомлення того, що у формуванні вокальних навичок важливо досягати довершеності й варіативності їх застосування як важливих засад адекватно-стильового й змістового втілення художнього образу вокального твору.

Удосконалення вокальної техніки майбутніх фахівців склало зміст другого, *формульовано-компетентнісного* етапу експерименту, на якому реалізувалася педагогічна умова – забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності іноземних здобувачів.

З метою побудови індивідуалізованої й логічної послідовності ускладнення вокальних навичок та, відповідно цьому – плануванню навчального репертуару, викладачі-експериментатори розробляли так званий «творчий паспорт» китайських здобувачів-магістрантів (приклад подано в Додатку 3). До нього заносилися, зокрема, результати діагностування, власні спостереження викладачів, отримані ними під час перших занять щодо особистісних властивостей, музичних і вокальних здібностей їхніх вихованців, їхніх смакових преференцій, головні недоліки у технічних та художньо-виконавських навичках. На цих засадах визначалися пріоритетні завдання з формування вокальних навичок магістранта й спрямований на їх вирішення індивідуальний і цілеспрямований добір вокально-фонаційних вправ, інтонаційно-технологічного матеріалу, планувався репертуар, інтонаційні й художні особливості й складнощі якого мали бути забезпечені сформованими вокальними навичками, визначалися конкретні методи й технології, якими викладач передбачав досягати оптимальних результатів у вирішенні поставлених завдань.

Важливим аспектом забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу майбутніх фахівців стало врахування специфіки їхньої майбутньої діяльності – сценічно-виконавського або вокально-педагогічного спрямування, засадою якого стала орієнтація на програмні результати навчання, передбачені відповідними освітньо-професійними програмами та навчальними планами за спеціальностями 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) і 025 Музичне мистецтво.

Нагадаємо, що при цьому кожен із магістрантів мав оволодіти достатньо високим рівнем виконавської майстерності і спиратися на здобуту підготовку в своїй майбутній фаховій діяльності, відповідно специфіці її завдань. Різниця у

змісті навчальних завдань полягала, по-перше, в напрямку їхньої методологічної й методичної освіти, рівні складності вокального репертуару, пов'язаною з прикінцевою метою набуття вокально-виконавської майстерності студентів, які здобувають освіту на спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво), її характеру, зорієнтованого на виконання у процесі викладання уроків музики в школі або в сольній концертно-сценічній діяльності – для студентів, які навчаються за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Так, для студентів першої групи значну частку інструктивного матеріалу на заняттях з виконавської майстерності складала поспівки, які доцільно використовувати і в процесі навчання співу учнів різного віку. Крім того, до їхнього репертуару входили народні пісні й твори, доступні для сприйняття і виконання школярами, а також суттєва увага приділялась формуванню в них навичок співу під власний акомпанемент і вмінню виконувати його, не дивлячись на клавіатуру, відповідно реаліям шкільної дійсності й необхідності не втрачати під час гри на інструменті зоровий контакт з класом.

У процесі занять із студентами другої групи – майбутніми співаками-солістами, увага акцентувалась на максимальному розширенні стилістичних обріїв їхнього репертуару, досягненні високого рівня досконалості й віртуозності у виконанні творів підвищеної складності за їх художньо-змістовими, інтонаційними і фонаційно-виконавськими характеристиками, а також удосконаленню виконавського артистизму, здатності до емоційно-вольової саморегуляції в умовах сценічної діяльності та здійсненню художньо-сугестивного впливу на слухачів. Тим самим реалізувався принцип індивідуалізації набуття здобувачами вокально-виконавської майстерності.

З метою сприяння адаптації китайських магістрантів та підвищення в них активності як суб'єктів набуття вокально-виконавської майстерності й рефлексивної самосвідомості, їх залучали до процесу планування власного репертуару. З цією метою кожен із здобувачів отримував завдання на самоаналіз відеозапису виконаних ним раніше творів і адекватно-критичну самооцінку. Спонукали респондентів і до висловлення своїх думок і пропозицій щодо конкретних завдань, навичок і вмінь, над удосконаленням яких, на їх погляд,

важливо працювати. Завдяки цьому, за нашими спостереженнями, у респондентів удосконалювалися цілеспрямованість, свідоме ставлення до змісту навчання, підвищувалася власна активність і самостійність в процесі набуття вокально-виконавської майстерності.

Другим питанням, висвітленню якого ми надавали суттєве значення, було виявлення китайськими магістрантами відмінностей між організацією вокально-навчального процесу на попередніх етапах навчання та в умовах отримання освіти в українському педагогічному університеті. До головних відмінностей і особливостей організації вокальних занять здобувачами було віднесено, в першу чергу, відсутність в китайських закладах концертмейстера на уроках вокалу, що було визнано як фактор, що утруднює роботу викладача у декількох аспектах. Ц.Д. помітила, що це становище, по-перше, потребує «роздвоєння уваги» викладача на виконання акомпанементу і спостереження за станом і діями співака-вихованця; по-друге, як правило, викладач вокалу в китайських освітніх закладах не володіє в достатній мірі мистецтвом фортепіанного виконавства і тому якість інструментального супроводу не в повній мірі відповідає вимогам художньої досконалості. Звичайно, це негативно відбивається на усвідомленні співаками художньо-виразних функцій інструментального супроводу, його внеску у втілення художньо-образного змісту творів та знижує ефективність роботи із студентами над стильовою адекватністю їх виконання.

У результаті уточнення типових і звичних для китайських студентів завдань було також встановлено, що на їхніх вокальних заняттях переважав авторитарний, репродуктивно-наслідувальний метод роботи, при чому, як під час формування фонаційно-технічних навичок, так і в процесі роботи над виконавським образом та інтерпретацією вокальних творів. Не приділялось достатньо уваги і формуванню в них навичок самостійної роботи.

Зачіпалися в бесідах такого типу і питання суто національних традицій, які впливають на режим дня китайських здобувачів та звичну для них організацію освітнього процесу. Це, зокрема – розклад занять та матеріальна оснащеність навчального процесу. Так, Ч.С. зазначила, що суттєві відмінності у традиціях

китайського населення – це обов'язковий відпочинок після обіду. Ця звичка відбивається, зокрема, і на особливостях організації китайських закладів мистецької освіти, тому для здобувачів з Піднебесної є цілком нормально починати заняття з вокалу о восьмій ранку, або пізно ввечері, а середина дня для китайських студентів є найменш продуктивною для занять. (Нагадаємо, що для європейських співаків є традиційним погляд на те, що починати заняття співом доцільно не раніше 10-ї години і співати впродовж всього дня).

Для налаштування процесу безпосереднього формування вокально-виконавської майстерності важливо було уточнити уявлення як викладачів-вокалістів, так і китайських студентів щодо відмінностей вокальної техніки європейської і китайської зорієнтованості, з метою чого було проведено групове заняття, на якому респонденти не тільки розглядалися методи роботи над фонаційними навичками, а й здійснювали самоаналіз та перехресний (тобто взаємний почерговий) аналіз якості володіння навичками диханням, використання резонаторів, артикуляції іноземних текстів, застосування візуальних методів роботи над їх удосконаленням тощо.

З метою збагачення в китайських студентів знань щодо особливостей звукоутворення та удосконалення їхніх аналітично-слухових уявлень, було здійснено порівняльний аналіз китайської та європейських технік інтонування й виявлення найбільш складних завдань, які мають бути вирішені у процесі їх навчання співу в українському закладі вищої освіти. З цією метою також організовувався перегляд відкритих занять і майстер-класів знаних фахівців світового рівня (Рената Скотт, Дмитро Хворостовський, Тамара Синявська та ін.), а також фахівців з Китаю: Вень Дундун, Ляо Чаньюн, Цзоу Веньцін та ін.

На цих засадах відбулася серія диспутів, у яких увагу було приділено таким питанням, як особливості звукоутворення в різних виконавських стилях, техніка вокального дихання й різноманітні методики його удосконалення; проблеми вокально-фонаційної артикуляції текстів у вокальних творах на різних мовах. Респонденти одностайно стверджували, що в Китаї у процесі навчання вокалу формуванню техніки приділяється значна увага, натомість відзначили, що між

методами роботи над його удосконаленням в китайській і європейській вокальній педагогіці існують певні розбіжності.

Для здійснення більш глибокого порівняльного аналізу їх було запропоновано звернутися до методичних праць з цього питання як китайських, так і зарубіжних авторів. Серед розглянутих магістрантами праць науковців з Китаю були дослідження Люй Цзяін (2019), Шень Сян і Цзяо Бэньчу (1996), Хуана Сіанюя (2012), Юй Югана (2015), Яо Жунжуна (2009), в яких було засвідчено, що за китайською методикою, опорою дихання співака має слугувати нижня частина живота, брати дихання рекомендується досить швидко, а якість дихання має бути не дуже глибокою, що пояснювалося переважно короткими фразами, властивими китайській мові. При цьому цей різновид фонаційного дихання нерідко застосовується в роботі як з чоловічими, так і з жіночими голосами.

Як зазначали китайські здобувачі, такий спосіб дихання був вироблений в процесі багатьох століть під час навчання виконанню народних пісень: у поєднанні з характерною особливістю техніки китайського народного співу – високим положенням гортані голосів всіх типів та застосуванням співаками переважно головного та носового резонаторів, звучання як чоловічих, так і жіночих голосів набувало усталених у суспільстві ідеалів дзвінкого звучання голосу, набуття «металевої» сили і різкого, почасти пронизливого тембру.

Цікавою була й інформація щодо пошукової діяльності китайських науковців у цьому напрямку. Зокрема для розгляду було представлено дослідження Нін Вейцзе, яка обґрунтувала і здійснила експериментальне впровадження в процесі навчання вокальному диханню елементи техніки «тайцзицюань», одного з найвідоміших стилів боротьби – «ушу».

Важливими студенти вважали передусім висновки вченої, які стосувалися, по-перше необхідності оволодіння знаннями з анатомії й фізіології дихання, по – друге – формування в співаків свідомого ставлення до процесу й очікуваного результату в звучанні голосу на засадах застосування естетично привабливих асоціацій, по-третє – їх поєднання з практичними вправами на оволодіння технікою тайцзицюань. Так, рекомендуючи досягати тонкого, рівномірного, повільного та

тривалого дихання, вчена звертає увагу на те, щоб кожен вдих і видих в уяві співака має бути схожий на весняний шовкопряд, який пряде шовк постійно і безперервно, та вироблення здатності поєднувати його з плавним напруженням та розслабленням відповідних м'язів (Нін Вейцзе, 2012).

Крім того, увага зверталася на те, що ефективність пропонованої методики полягає в особливому принципі оволодіння різними типами виконання рухів, яка проходить три стадії та приводить до здатності їх поєднувати. Перша стадія характеризується вимогами робити все повільно, спокійно, друга стадія стосується вимог робити всі рухи швидко, але не поспішаючи; третя стадія має привести до здатності робити рухи швидко, але м'яко, вільно і досягати вміння чергувати їх за необхідності.

У розгляді цього питання на заняттях з методики викладання вокалу, а також у процесі занять магістрантів у класі з виконавської майстерності, в них формувалось уявлення про те, що методика формування техніки дихання в європейській системі вокальної фонації не має однозначного вирішення і ґрунтується на врахуванні фізичних особливостей вокаліста, його природних даних, а також на стремлінні досягти стильової відповідності у виконуваному творі. Саме про це свідчать висловлювання авторитетних методистів, зокрема – Гарсія Молодший, Л. Дмитрієв, А. Менабені, знаних співаків – Б. Гмирі, Е. Карузо, О. Образцової та ін.

Студентів також ознайомили з різноманітними висловлюваннями видатних співаків, викладачів вокалу, науковців, які пропонували власні методики роботи над вокальним диханням, зокрема – з теорією поточного дихання Іванникова (2012), дослідженням переваг «короткого» дихання (Г. Стулов, 2007), техніка якого панувала на межі ренесансу й раннього бароко, а також з історико-культурними умовами вироблення техніки «прикриття» звуку, розширення діапазону й виконання творів у об'ємній, високій теситурі., а з цим – і вироблення практики «повного» дихання, якого потребували нові вимоги до співака, який виконував твори Россіні, Верді, Пучіні.

Але, на думку провідних фахівців, основним критерієм ефективності співацького дихання, якого дотримується вокаліст, є якість його вокального звуку (Прядко, 2009). Отже, з цього погляду важливо враховувати індивідуальні особливості співака і якщо він володіє якісним утворенням і ведінням звуку, скоординованою системою дій, але використовує при цьому грудний або реберно-діафрагматичний тип дихання, то його техніку не потрібно намагатися перебудувати.

З метою демонстрації різних типів дихання та методичних прийомів і власних «секретів» оволодіння технікою співу на міцній діафрагмальній опорі показове заняття провели випускники Одеської Національної Музичної академії, відомі за межами України, лауреат престижних світових конкурсів Тетяна Мельниченко і консультант-методист з досвідом роботи з уславленими світовими «зірками», Володимир Поліщук (фото подано в Додатку І).

Важливими теоретичними аргументами, які наводили ці фахівці, слугували дані наукових досліджень, які довели, що діафрагматичне співоче дихання виконує такі функції:

- аеродинамічну функцію, тобто фонаційний видих,
- рефлекторну, яка сприяє розширенню дихальних шляхів і тим самим активізації резонансних властивостей всього дихального тракту,
- фізіологічно мимовільну, яка рефлекторно сприяє звільненню гортані від затисків, і тим самим – вирішенню цієї проблеми, властивої більшості співаків.

Випробовуючи ці техніки, китайські співаки схарактеризували свої суб'єктивні враження як «вільне, озвучене й приємне за відчуттями співоче дихання» і тим самим переконувалися, що ці заходи і прийоми сприяють вивільненню м'яз горла і досягненню м'якого, темброво-гарного звукоутворення, легато у звуковедінні, упередженню перевтоми голосу.

Предметом дискусії стали питання щодо використання резонаторів як важливого фактору, який впливає на темброву якість, естетичну привабливість, «польотність» і досконалість звучання співочого голосу і сприяє досягненню психологічно вивільненого стану співака, тим самим захищаючи його голосовий

апарат від перенапруження, перевтоми і професійних захворювань. Цікавими і переконливими для респондентів стали і ознайомлення з висловлюваннями найвідомішого італійського вокального педагога – маестро Барра, який застосовував поняття «резонуюче дихання» і наголошував, що основу правильного механізму голосоутворення становить резонаторне налаштування, відсутність якого не дозволяє стати професійним співаком, заважає розкрити потенційну силу голосу, багатство тембру та досягти його «польотності».

Характеризуючи традиційне ставлення китайських методистів до проблеми задіяння у співі резонаторів, Ч.Ж. зазначила, що головним вважається здатність співака користатися його головним і носовим різновидами. Ця особливість, на думку доповідачки, зумовлена тим, що їх використання відповідає вимогам міцного, з металевим призвуком, звучання високих голосів.

С.Ц. додала, що при цьому для виконавців фольклору наявність носового призвуку є досить типовим явищем і не сприймається як негативне, натомість для європейської традиції, зокрема – для школи «бельканто» цей призвук вважається неприпустимим недоліком. Отже, важливо оволодіти способами позбавлення цього призвуку, а також виробляти здатність залучати всі резонатори і тим самим досягати рівного й глибоко звучання голосу на всьому діапазоні, наповненого, легатного звуку у виконанні співучих, кантиленних мелодій, властивого європейському, зокрема – й українському вокальному мистецтву.

Визнання цього факту спонукало до надання експериментатором методичних порад та виконання респондентами практичних вправ, які сприяли відчуттю тонкої грані між застосуванням носових резонаторів і відсутністю носового призвуку, а також прокоментувати, як вони розуміють такі висловлювання співаків, як: «Звук має бути в носі, але в звуку не повинно бути носа», що означає вислів «співати в маску». Увагу було приділено і висловлюванням методистів, які наголошують, що уявлення про резонансні механізми голосоутворення та вміння їх застосовувати є ознакою виконавської майстерності вокалістів, а також те, що недосвідчені співаки, спрямовуючи основний фокус своєї уваги на роботі гортані та голосових складок, досягають протилежного ефекту.

Вирішення зазначених проблем пов'язувалось також із питаннями звукоутворення. Їх значущість пояснювалася тим, що однією з типових особливостей вокальної техніки більшості китайських здобувачів був так званий горловий спів. Про особливості цієї національно-фонаційної техніки, відомої під назвою Цзясан (Zhen Sang /真嗓), розповів П.Ц., акцентувавши, що вона складалась в китайському суспільстві впродовж багатьох століть у процесі виконання народних пісень і є цінним культурним здобутком китайського мистецтва. Тому і до сьогодні, на його думку, саме цією технікою користуються всі співаки, які виконують народний репертуар – і як солісти, так і актори «Пекінської опери». Ще одним аргументом, який навела Ч.С., стало те, що в шкільній системі музичного виховання школярів навчають, переважною саме виконанню народних пісень, спираючись на формування відповідної манери звукоутворення. Тому майбутній вчитель має володіти цією технікою.

Респонденти С.К. та Ч.Ч. акцентували увагу на тому, що горлова манера утворення багатьох фонем зумовлена особливостями китайської вимови, в якій значна частка голосних утворюється в задній частині ротової порожнини, із затиснутою гортанню та активною участю язикового кореня, а також те, що саме такий спосіб співу відповідає вимогам дуже чіткого, ясного звучання кожного слова, відповідно закономірностям розбірливого сприйняття вимови ієрогліфів. За таких умов голос співака звучить стисло, уривчасто, суттєво відрізняючись за технікою звукобудування від італійського бельканто. Як зазначила М.Ц., ця специфіка зумовила наявність особливої дисципліни в китайській вокально-освітній системі, зміст якої – саме робота над артикуляцією вербального тексту вокальних творів.

Отже, результатом цих обговорень став висновок щодо того, що сучасний фахівець в Китаї має володіти різними способами звукоутворення, зорієнтованими на здатність виконувати і національний, і європейський репертуар та застосовувати їх відповідно стилю виконуваного репертуару і тим завданням, які перед ними постануть у його майбутній фаховій діяльності. На підтвердження цієї думки Л.Ф. навела приклади співаків, які однаково досконало володіють цими виконавськими

манерами. Натомість, з цього приводу експериментатором було акцентовано, що володіння варіативним різноманіттям однотипних навичок можливе лише за умов глибокого розуміння їхніх особливостей та здатності до довільного керування своїми діями і розвиненого самоконтролю за своїми м'язовими відчуттями й перцептивно-ціннісними враженнями, що передбачає наполегливу роботу із удосконалення своїх знань, музично-когнітивних здібностей і набуття здатності до гнучкого варіювання набутих навичок.

Суттєва увага приділялась також питанням вокальної артикуляції китайських магістрантів. Цікаво, що одна частка китайських студентів вважала, що артикуляційний апарат у виконанні творів на китайській мові потребує більшої активності, тому це полегшує їм виконання репертуару на інших мовах; інша частина респондентів вказувала на те, що час вивчення творів на італійській, українській та інших мовах саме цієї активності їм недостає, на що їхні викладачі часто звертають увагу. Поясненню такого розмаїття думок сприяла диференціація типових для них проблем. По-перше, акцентувалося, що певні складнощі зумовлені особливостями мовно-артикуляційної фонетики і функціонування мовленнєвих органів, властивих китайському етносу, задіянням інших, у порівнянні з європейською технікою вимови, м'язів обличчя. Ці особливості впливають на техніку вокального звукоутворення, виражаючись у більш напруженому стані вимовно-артикуляційних органів у порівнянні з українською технікою звукоутворення. Натомість, типовою є відносно низька активність губ у вимові губних дзвінких приголосних, що утруднює для них вокалізацію текстів з дзвінкою шубною «б», а також із голосними «у», «ю», особливо – якщо це початкові фонемі (адже всі китайські ієрогліфи починаються з приголосних).

Всі ці особливості викладачі вокалу враховували у своїй подальшій роботі з китайськими магістрантами, пропонуючи їм спеціальні вправи на формування нових для них і складних фонем, складів. Серед них були, наприклад, розспівування на ті голосні, які становили саме для даного співака особливу складність в силу їх невірного звукоутворення. В таких випадках їх формування починалося з аналізу почуттів, мікро-рухів язика, губ, застосування техніки

візуалізації, розроблення й впровадження спеціальних вправ, на матеріалі яких будувалися вокально-інтонаційні навички. Підґрунтям до опанування цієї вокально-артикуляційної техніки слугував також аналіз вербального тексту в запланованому для китайських студентів репертуарі. Так, якщо співаку було складно заспівати текст із словами «люблю дуже», то увага зверталась на те, що йому не вдається вимова й інтонування голосних «у», «ю». Тому розучуванню такого твору передувало розспівування саме на склади з цими голосними, зокрема – на «лю», «ду». Зазначимо, що в роботі зі студентами – майбутніми вчителями музичного мистецтва, аналогічні вправи виконувалися на матеріалі дитячих поспівок, наприклад – «люлі-люлі-люлі, прилетіли гулі» тощо.

Отже, формування вокально-фонаційних навичок спрямовувалося на вироблення особистого плану навчання кожного магістранта, в якому передбачалося подолання виявлених недоліків на засадах встановлення послідовності певних завдань з формування вокально-фонаційних навичок трьох різновидів та добору вправ на розспівування, вокалізів, орфоепічних вправ. Їх цілеспрямоване й послідовне формування слугувало підставою і для обрання художнього репертуару співаків. Важливою вимогою у їх обранні стало положення щодо того, що всі складні технічні елементи, які зустрічаються у новому творі, мають бути підготовлені інтонаційними вправами, а не засвоюватися у процесі його розучування. Така послідовність ускладнення формувального процесу сприяла удосконаленню як загальної здатності співаків до темброво приємного, чистого інтонування, так і більш швидкій і якісній підготовки вокальних творів, які потребували саме цих фонаційно-технічних навичок.

Таким чином, процес удосконалення вокально-фонаційних навичок магістрантів відбувався з врахуванням специфіки їхніх індивідуальних здібностей, актуального рівня музичної освіти й вокальної підготовки, завдань майбутньої фахової діяльності.

Отже, в процесі занять з китайськими магістрантами-вокалістами на даному етапі вирішувалися такі завдання з формування вокально-фонаційних навичок як-от:

- спрямування уваги співаків на свідоме ставлення до фізичного стану всього корпусу під час співу, зокрема – постави, вдосконалення здатності до самоконтролю за станом м'язів, які відповідають за якість голосових проявів, зокрема – тембру, діапазону, динаміки, характеру звуковедіння;
- позбавлення навичок (або залишкових елементів) так званого горлового співу, типового для китайської фольклорно-виконавської манери;
- спонукання до оволодіння різними способами фонаційного дихання та їх гнучкого застосування у виконанні репертуару різних стилів;
- формування навичок використання всього комплексу резонаторів;
- удосконалення здатності до точного взяття звуку і чистого, вивіреного інтонування складних мелодичних зворотів;
- оволодіння навичками гнучкої вокально-фонаційної артикуляції вербальних текстів на різних мовах.

Важливе значення на цьому етапі також надавалось питанням розвитку самостійності і вдосконалення рефлексивної свідомості співака. Вище визначалося, що в більшості китайських здобувачів досвід самостійної вокально-навчальної діяльності був незначним. З цією метою вирішення означеної проблеми, їх було приділено спеціальну увагу на семінарі з методики викладання вокалу. Варто зазначити, що семінар проводився за принципом «перевернутого заняття», за яким студенти спочатку знайомилися з певним матеріалом, а на занятті відбувалося його обговорення, зіставлення різних думок. У підготовці до семінару респондентам було запропоновано ознайомитися з фрагментами праць корифея одеської вокальної школи Ольги Благовідової, видатної співачки й педагога минулого століття К. Лемман (Німеччина), а також з працями О. Менабені, Н. Толстової (2018) та Цзян Хепіна (2012), присвяченими дослідженню зазначеного питання.

У процесі семінару виникла жвава дискусія, в ході якої було виявлено, що серед китайських магістрантів є прихильники як інтуїтивного ставлення до виконавського процесу, так і студенти, які вважали доцільним активно включати свідомість, самоаналіз і коректувати свої дії під час роботи над твором та його виконання. Аргументи перших базувалися на впевненості, що добре вивчений твір

перетворює його виконання у автоматизований процес, тому постійний самоконтроль не потрібен, тому що це заважатиме природності й щирості виконання. Інша група наводила в якості аргументів приклади з власного досвіду, коли несприятливі обставини, наприклад – збуджені учні в класі, незнайома сцена, незвична ситуація ставали на перешкоді під час виконання начебто впевнено вивченого твору: вони помилялися на тих фрагментах, де ніколи не було проблем, зненацька забували фрагмент вербального тексту, губили здатність до артистичного поведження тощо. Однак, якщо в процесі роботи над твором осмисленню підлягали все складники його інтонаційно-текстової структури й плану логічного розгортання художнього образу, то їм вдавалося уникати таких несподіваних помилок.

Респонденти, які дотримувалися другої точки зору, також аргументували свою позицію, спираючись на точку зору Ольги Благовідової, яка акцентувала на важливості оволодіння студентів навичками м'язово-пропріоцептивного та вокально-слухового самоаналізу й писала: «Студент має прийти до процесу пізнання правильного звукоутворення через чуттєве сприйняття і фізичні відчуття, а, усвідомивши, впливати на них для корекції помилок звуковедення» (Благовідова, 1997, с. 29).

Ч. Ж. навів також думку відомої німецької співачки Лемман, яка також наполягала на значущості надання уваги питанням самоконтролю і аналітичного мислення як викладача, так і співака й писала наступне: «Вчитися та навчити чути – перше завдання як учня, так і вчителя. Одне без іншого неможливе. Це найважче і найвдячніше завдання, і це єдиний спосіб досягти досконалості» (Лемман, 2014, с.14).

Отже, студентам ставало ясно, що здатність до самоконтролю за м'язовими відчуттями сумісно з оцінюванням вокально-слухових вражень щодо якості досягнутого вокально-акустичного результату є важливими способами самооцінки діяльності голосового апарату, керування його роботою та досягнення бажаних результатів у вокально-виконавській діяльності. Необхідним їх набуття було визнано і майбутніми вчителями музичного мистецтва, як підґрунтя розвитку

«вокального слуху», якого потребує їх фахова діяльність. Висновком, якого дійшли студенти, було твердження, що в процесі роботи над вивченням твору необхідно не тільки детально і всебічно аналізувати його структуру та усвідомлювати логіку розвитку художнього образу та поєднувати цей процес із досягненням автоматизації вокально-технічних дій, що надасть змогу у процесі виконання репертуару концентрувати увагу на досягненні ширості й переконливості у художньому впливі на слухачів, а у процесі вокально-викладацької діяльності ставити вірні завдання й сприяти всебічному вокальному розвитку своїх вихованців.

Важливим був також висновок, якого дійшли респонденти, а саме: під час сценічного виконання важливо зосередитися саме на втіленні художнього образу твору і спрямувати свої зусилля на створення емоційного відгуку у слухачів. Це дозволить співаку виконувати всі напрацьовані вміння без порушення їх автоматизації і тим самим сприятиме вирішенню мети вокально-виконавської діяльності – втіленню художньо-образного сенсу творів і донесення до аудиторії авторського задуму у своїй власній інтерпретації.

Вирішення цих завдань свідчило про практичний перехід до третього, *виконавсько-результативного етапу формувального експерименту*, на якому реалізувалася педагогічна умова – стимулювання інтенції до творчого застосування набутої вокально-виконавської майстерності у вирішенні актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань.

Важливими завданнями, які вирішувалися з цією метою, стали удосконалення в китайських магістрантів навичок самостійної інтерпретації творів різних стилів і оволодіння студентів майстерністю творчого варіювання набутих вокально-фонаційних і виразно-виконавських навичок відповідно особливостям виконуваних творів. Крім того, увага приділялася активізації в них виконавського артистизму, майстерності сценічного втілення художньо-образного сенсу вокальних творів, удосконаленню навичок емоційно-вольової саморегуляції в процесі концертної та педагогічно-виконавської педагогічної діяльності, а також стимуляції в них здатності до самовдосконалення як застави адаптації до мінливих умов майбутньої фахової діяльності.

Формуванню навичок самостійної інтерпретації творів було приділено увагу на дисциплінах «Герменевтичний практикум з мистецтва» та «Практикум виконавсько-педагогічної інтерпретації вокально-хорових творів». Здійснення всебічного – цілісного й диференційованого аналізу вокальних творів та їх вербальної інтерпретації дозволяло студентам практично осягати загальні закономірності герменевтичного підходу і застосовувати на практиці принцип «герменевтичного кола. Його сутність полягала в заглибленні в історико-стильовий фон, на якому відбувалась творчість авторів тексту й музики, в усвідомленні необхідності постійно поглиблювати й уточнювати свої уявлення щодо інтонаційних особливостей мелодії, ролі акомпанементу у створенні художнього образу, приділенні уваги гармонічній мові, фактурі, особливостям структури твору, поєднання яких зумовлює унікальність художнього сенсу твору.

Здатність респондентів до самостійної інтерпретації вокального репертуару формувалась на засадах певного алгоритму, який полягав у переході від загального уявлення щодо стилю, жанру і характеру твору до деталізованого аналізу тексту, виявлення його головних архітектонічних, жанрових, інтонаційних особливостей, особливо виразних, змістово значущих елементів мелодії, акомпанементу та їх зіставлення, уточнення характеру інтонування найбільш важливих мотивів, фраз, їх кульмінацій в їх спрямуванні на осмислення і втілення художньої ідеї вокального твору. Особлива увага приділялась аналізу його поетичної основи. З цією метою застосувалося порівняння літературного та підрядкового, тобто дослівного перекладу. Доцільність такого поєднання зумовлена тим, що, якщо перше дозволяє створювати в співака загальне уявлення щодо настрою, характеру твору, то детальний аналіз тексту суттєво виплаває на якість інтонування мотивів, речень, особливості фразування, виявлення цезур тощо.

Крім того, увага зверталась на важливість усвідомлення загальної ситуації, в якій виступає ліричний герой виконуваного твору. Переконливим для студентів став конкретний приклад того, яким чином може бути спотворений образ героя, якщо обмежуватися простим дослівним перекладом і неуважність до загального контексту. Так, під час розучування арії Ленського китайський здобувач на

першому занятті, виконуючи фрази «Куда, куда, куда вы удалились...» старанно спрямовував погляд в різні куточки класу. Такі дії він пояснив тим, що з тексту виходить, що «герой арії щось шукає». І тільки детальний аналіз загального змісту твору, ситуації, в якій опинився Ленський, допомогла йому уявити, що йдеться про глибокі роздуми, звернення до своїх споминів, тому зовнішній вираз почуттів має бути зовсім інший: стан корпусу, міміка, жестикуляція тощо, мають передавати стан зосередженості, внутрішньої тривоги, невпевненості у своєму майбутньому, тобто носити зовсім інший характер.

Цікавими для здобувачів стали і такі форми осягнення художнього сенсу репертуару та можливостей його інтерпретації, як порівняння виконання одного твору різними співаками, зокрема – носіями даної культури та представниками інших вокальних традицій. Особливо цікаво було студентам порівнювати виконання творів німецьких авторів, які потребують володіння специфічною технікою вокальної вимови та інтонування мотивів і фраз. Прикладом такого порівняльного аналізу є обговорення магістрантами варіантів виконання твору «Я не серджусь» Р. Шумана такими співаками, як Фриц Вундерлих (<https://www.youtube.com/watch?v=bTzGvMC2aHM>), Йонас Кауфман (<https://www.youtube.com/watch?v=sPRptAOE2QI>) та Саймон Кінлісайд (<https://www.youtube.com/watch?v=q7MNFzq6MxQ>). У результаті обговорення респонденти одностайно дійшли висновку, що кожен із співаків вклав дещо інші почуття у виконання цього твору, застосовуючи для цього різні засоби виконавської виразності – темп, динаміку, звуковедення: легато, портаменто, акцентування кульмінаційних мотивів тощо. Так, Фриц Вундерлих співав у досить швидкому темпі і в характері виконання перевищувало переживання почуття обурення й образи героя твору на свою колишню кохану. Йонас Кауфман співав у більш спокійному темпі, у його виконанні відчувалося переживання розчарування і болю від втрати коханої. Приклад виконання твору Саймондом Кінлісайдом був цікавим з погляду того, що він є представником англійської вокальної культури. Його інтерпретація була досить близькою до трактування твору Й.Кауфманом, але більш «відкритою за проявом емоцій». У аналізі його співу цікавими стали

спостереження за вимовою німецького тексту: хоча співак має великий досвід вокальної діяльності саме і Німеччині, студенти помітили, що вимова Саймона Кінлісайда є недосконалою, що особливо помітно у озвученні суголосних «t» та «r» наприкінці слів.

Порівняльний аналіз цих та інших аналогічних прикладів став підґрунтям для того, щоб виробити сумісно із магістрантами критерії оцінювання якості сформованості у співака виконавської майстерності. З цією метою було застосовано ділову гру: респонденти мали вважати себе членами журі кастингу або вокального конкурсу і оцінювати виконавців за «колегіально обраними» критеріями. В результаті було визначено три критерія: фонаційна досконалість, художньо-стильова переконливість і сценічний артистизм співака. Керуючись цими критеріями, учасники формувального експерименту мали надалі оцінювати результати своїх виступів, що сприяло більш свідомому ставленню до змісту і завдань, які вони мали вирішувати впродовж подальшого навчання

Одним із питань, вирішенню якого було приділено наступний цикл занять, була активізація уявлень співаків. Цікавими у цьому сенсі виявилися думки китайських здобувачів, які зазначили, що викладачі співу в їхній країні з давніх часів виокремлювали два фундаментальних напрями у підготовці вокалістів – фізичний та психологічний, які отримали назву «зовнішня техніка», тобто фонаційні навички, та «внутрішня техніка», до якої відносяться світ емоцій, і стиль співу (Чжан Вей, 2005). Саме їх поєднання і вважалось ознакою досягнення професіоналізму і вокально-виконавської майстерності. Так, Ч.Ц. привернув увагу до того, що китайські фахівці вважали ефективним створення «образу почуттів», який сприяє створенню емоційно піднесеного стану і досягненню творчого натхнення. Однак, виходячи із власного досвіду навчання, респонденти зазначили, що під час навчання академічному вокалу цей досвід сьогодні викладачами практично не використовується. Отже, було зроблено висновок щодо того, що варто не губити цінні надбання традицій, а оволодівати мистецтвом їх творчого використання у процесі навчання академічного вокалу.

З метою демонстрації можливостей активізації творчого уявлення співаків випускником Одеської національної музичної академії, нині солістом Мюнхенської опери, Дмитром Харитоновим, було проведено майстерклас, в якому взяли участь українські й китайські студенти – Юлія О. та Лян Вейхун і Чжу Чжаоцзе. (фотодокументи представлено в Додатку К). У роботі з ними Харитонов застосовував прийом уявних аналогій, вміння концентрувати увагу на ідеальному образі звучання, м'язових уявленнях у поєднанні з аналізом власних слухових вражень, оволодіння якими допомагало студентам досягти «польотності», яскравості звучання, заповнення звуком простору у зовнішній формі та внутрішньому самопочутті.

Крім того, магістрантів долучали до тренінгів на емоційно-вольову саморегуляцію, здатність до яскравого виразу своїх художніх емоцій, набуття впевненості в імпровізованих ситуаціях як засобу удосконалення підготовки до артистичного вокально-сценічного виконавства. З цією метою респонденти ознайомилися з технологіями, пропонованими в працях Ван Ченя (2017), В. Міщанчук (2015), О. Матвєєвої (2006), Д. Юника (2011), цінність яких полягала в конкретних рекомендаціях щодо застосування техніки самонавіювання, самопідтримки і підбадьорення, здатності концентруватися на досягненні художнього результату, а не на виконанні вокальних дій тощо.

З метою стимуляції в магістрантів яскравості й виразності втілення художніх почуттів, магістранти долучалися до застосувались завдання на пластичну імпровізацію і тілесний прояв різноманітних емоцій, яка здійснювалася за методикою і за консультуванням Кароли фон Гердер, опис якої знайдемо на сайті <http://www.carola-von-herder.com/>. Її сутність полягала в навчанні техніці вивільнених рухів та почутті усвідомленого стану тіла, напруги, викликаной музичними імпульсами, а також у розвитку творчих можливостей, вільних мистецьких асоціацій, гнучкості й впевненості зовнішньо-виразових дій у відповідно характеру музичних образів, у стимулюванні їх здатності відходити від існуючих канонів і знаходити в собі інтенцію до пошуку оригінальних рішень, готовність до спонтанних рішень без огляду на те, якими будуть судження іншими.

Як зазначала Карола фон Гердер під час проведення тренінгів, такий підхід «ґрунтується на світогляді, згідно з яким ми, особливо ми, митці, можемо всі робити конструктивний внесок в оновлення та збагачення світу» (Карола фон Гердер, 2022, манускрипт). Фото, на якому демонструються фрагменти тренінга, спрямовані на удосконалення виразності втілення художнього образу твору через тілесні почуття, а також результати зростання артистизму китайських здобувачів, які вони продемонстрували під час виступу в конкурсі інтернаціональних ансамблів. містяться у Додатку Л.

Особливістю проведення цих тренінгів в даному експерименті була передбачена варіативність завдань та їх диференційоване застосування. Так, для магістрантів з підгрупи 014 головні завдання полягали у вдосконаленні комунікативних здібностей, емпатійності, емоційного інтелекту, креативності, а також удосконалення навичок спонтанної взаємодії з партнером, а також продовження цієї роботи у процесі впровадження засвоєних навичок і вмінь у процесі асистентської практики.

У роботі із студентами з підгрупи 025 головна увага приділялась тренінгам на удосконалення їхніх особистісних властивостей, пов'язаних із упередженням стану сценічного бар'єру, здатності до вираження художніх емоцій зовнішніми засобами, а також на здатність до концентрації сценічної уваги, її спрямованості на мету виконавсько-мистецької діяльності, її художньо-комунікативне втілення як важливої застави збереження автоматизованих навичок і досягнення впевненості в стресово-сценічних умовах.

У представленні досвіду експериментальної роботи звернемо увагу також на те, що в останній рік проведення занять із магістрантами відбувалися, переважно, у дистанційній формі, що потребувало застосування у навчальному процесі інноваційних форм і методів проведення занять. Дистанційні заняття проводилися у двох варіантах. Перший – це проведення занять у реальному часі – через засоби зв'язку – Wechat, Viber, Zoom, Skype та ін. Другий варіант занять відбувався на основі відеозапису свого виконання навчального репертуару, який студент надсилав педагогу.

Складність заняття, яке проходило за першим типом, полягала в тому, що викладач, по-перше, не міг повністю використати свій педагогічний арсенал, за допомогою якого він надихав студента, заражав його своїми емоціями тощо. Крім того, педагогу було важко втручатися у виконавський процес з метою запобігання помилкових дій студента. Адже в процесі звичайного заняття викладач за необхідністю зупиняє свого вихованця, аналізує помилки й визначає недоліки інтонаційного, технічного, текстового порядку тощо. Тим самим він прагне не допускати, щоб помилки закріплювалися і домагається їх безумовного виправлення. Нерідко при цьому педагог використовує і поза-текстові комунікативні засоби – жести, міміку, поєднуючи їх із вербальними коментарями та вказівками. В умовах дистанційного зв'язку вирішення цього завдання ускладнювалося тим, що студент, захоплений виконавським процесом, не завжди міг почути голос педагога і зупинитися на його першу вимогу. Отже, викладачам доводилося підвищувати гучність, що певною мірою спотворювало звичний емоційний тон і потребувало додаткових зусиль для того, щоб запобігти негативного впливу цього фактору на художньо-емоційний стан респондентів і досягати бажаного результату заняття.

Застосувався і прийом відео-запису ходу заняття, що дозволяло студентам вдаватися до самоаналізу своїх дій і виявлення власних недоліків й стимулювало до самостійної роботи над їх виправленням. Відтак, ці завдання сприяли удосконаленню в магістрантів здатності до слухового самоконтролю, аналізу й критичної і адекватної самооцінки і ставали спонукою до пізнавально-методичної й пошуково-практичної активності, а з цим – і здатності до самовдосконалення, володіння яким вкрай необхідне для майбутньої самостійної виконавської діяльності в різних соціокультурних умовах та підвищення своєї конкурентоспроможності.

Отже, в процесі досвідної роботи вирішувався комплекс завдань, зокрема:
– формування навичок самостійного аналізу й осмислення унікальності інтонаційно-виразових і стилістично-художніх особливостей вокального твору;

– удосконалення здатності до самостійної аналітично-інтерпретаційної діяльності й розроблення власного виконавського плану творів;

– спонукання до ситуативного застосовування комплексу вокально-виразних навичок в різноманітних інтонаційних і художніх контекстах, здатності досягати адекватно-стильової варіативності на високому рівні прояву вокально-виконавської майстерності;

– набуття досвіду оцінювання якості вокально-виконавської діяльності та самооцінювання рівнів сформованості власної вокально-виконавської майстерності як застави формування в майбутніх фахівців здатності до самовдосконалення.

Узагальнюючи, зазначимо, що навчання магістрантів-вокалістів у інокультурних умовах будувалося на засадах їх адаптації до соціального та освітнього середовища, виявлення існуючих відмінностей і збігу між методиками навчання академічного співу в українських і китайських закладах вищої освіти,

Враховуючи інтереси китайських студентів та специфіку їхньої майбутньої вокально-виконавської або вокально-викладацької діяльності, значна увага приділялась формуванню в них свідомого ставлення до стильового розмаїття вокального мистецтва, удосконалення своєї вокально-фонаційної й виразно-виконавської техніки і тим самим – здатності виконувати твори різних стилів, активізації у них вміння самостійно й творчо вдосконалювати свою виконавську майстерність. На цих засадах у китайських магістрантів формувалась здатність адаптувати здобутки вокальної освіти в умовах інтернаціоналізації освітнього простору відповідно вимогам і потребам актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань та підвищувати свою конкурентоспроможність в різних соціокультурних умовах.

На завершення формувального експерименту було проведено другий діагностичний зріз та здійснено порівняльний аналіз результатів, які продемонстрували респонденти від час першого зрізу з досягненнями студентів з ЕГ і КГ на його прикінцевому етапі. Результати, отримані за кожним критерієм, подано в Додатку М (Таблиці М/1– М/4).

Узагальнені дані представлено в таблиці 3.3. та гістограмі (Рис. 3.1.). Як бачимо, результати діагностики засвідчили, що, хоча студенти контрольної групи показали певні досягнення як в галузі володіння вокально-фонаційними навичками, їхні успіхи були значно більш скромними, чим результати, які продемонстрували учасники формувального експерименту.

З наведених даних видно, що за виконавсько-артистичним рівнем відбулося зростання результатів у респондентів з ЕГ на 31,0%, а в КГ – на 10,1% ; за художньо-виразним рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 38,7%, у КГ – на 17,3%.

Таблиця 3.3.

**Рівні сформованості вокально-виконавської майстерності
китайських студентів (прикінцевий зріз)**

| критерії / рівні | мотиваційно -ціннісний | виконавсько -фонаційний | змістово- стильовий | інтегративно -творчий | \bar{x} |
|-------------------------------|---------------------------|----------------------------|------------------------|--------------------------|-----------|
| ЕГ | | | | | |
| Виконавсько- артистичний | 38,1 | 30,9 | 28,5 | 31,0 | 32,2 |
| Художньо- виразний | 42,9 | 47,6 | 50,0 | 47,6 | 47,0 |
| Фрагментарно- недосконалий | 9,5 | 16,7 | 16,7 | 14,3 | 14,3 |
| Виконавсько- початковий | 9,5 | 4,8 | 4,8 | 7,1 | 6,5 |
| КГ | | | | | |
| Виконавсько- артистичний | 11,9 | 14,3 | 9,5 | 9,5 | 11,3 |
| Художньо- виразний | 31,0 | 26,2 | 21,4 | 23,9 | 25,6 |
| Фрагментарно- недосконалий | 38,1 | 35,7 | 40,5 | 42,8 | 39,3 |
| Виконавсько- початковий | 19,0 | 23,8 | 28,6 | 23,8 | 23,8 |

На фрагментарно-недосконалому рівні в ЕГ залишилося на 23,8% студентів менше, а в КГ – на 1,2%; що склало різницю у 24,6%; на фахово-початковому рівні в ЕГ залишилося тільки 6,5% студентів, тобто на 45,9% менше, а в КГ їх кількість

зменшилася тільки на 28,6%, отже різниця склала 17,3% на користь здобувачів, які навчалися за експериментальною методикою.

Таким чином, порівняльний аналіз двох діагностичних зрізів засвідчив перевагу студентів з ЕГ над респондентами з КГ за кількісними та якісними змінами щодо рівнів сформованості в них вокально-виконавської майстерності.

Формувальний експеримент було завершено доведенням статистичної вартісності розбіжності між показниками експериментальної та контрольної груп за допомогою багатofункціонального критерію φ^* Фішера (кутового перетворення Фішера). Було обрано саме цей критерій, оскільки: 1) в експерименті взяли участь дві групи китайських здобувачів (ЕГ, КГ); 2) кількість майбутніх фахівців у групах була більшою, ніж 5 осіб, зокрема в експериментальній і в контрольній групах було по 14 здобувачів.

Критерій φ^* Фішера було використано для порівняння та зіставлення кількісних показників експериментальної та контрольної груп, а також з метою перевірки рівності дисперсій двох вибірок. Зазначимо, що даний критерій є критерієм розсіювання.

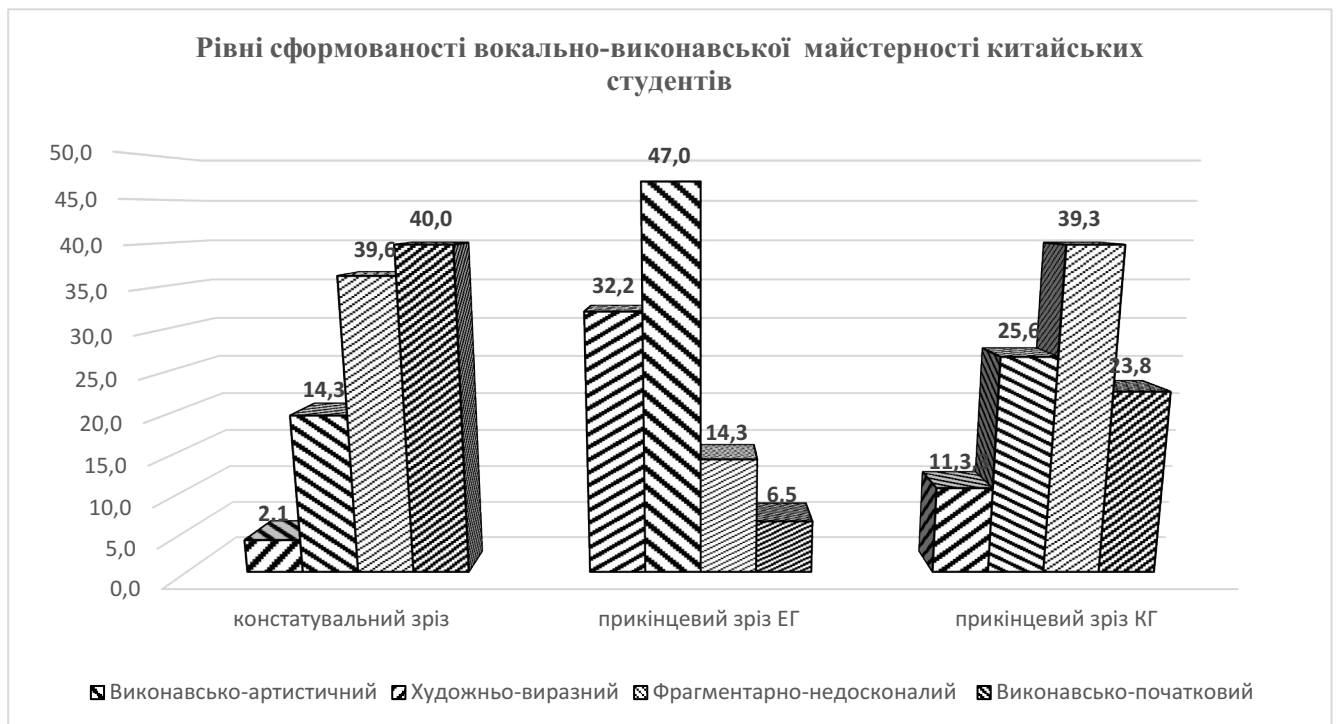


Рис. 3.1. Порівняльні дані констатувального та прикінцевого діагностичних зрізів

Доведення достовірності ґрунтувалося на прийнятті двох гіпотез, зокрема таких:

- за вихідну гіпотезу H_0 приймалося припущення, згідно з яким частка китайських здобувачів із фрагментарно-недосконалим і виконавсько-початковим рівнями сформованості вокально-виконавської майстерності в ЕГ наприкінці формувального експерименту значно не відрізняється від показників у КГ;

- друга гіпотеза H_1 ґрунтувалася на припущенні, згідно з яким авторська методика формування вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів є ефективною, відповідно, тому частка осіб із фрагментарно-недосконалим і виконавсько-початковим рівнями сформованості досліджуваного феномена в ЕГ наприкінці формувального експерименту буде значно меншою, ніж у КГ.

Результати діагностики сформованості вокально-виконавської майстерності в ЕГ і КГ відповідно до розрахунків за критерієм ϕ^* Фішера запропоновано в таблиці 4.

Результати діагностики сформованості вокально-виконавської майстерності в китайських здобувачів ЕГ і КГ наприкінці формувального експерименту (прикінцевий зріз)

Таблиця 4.

| Групи | Виконавсько-артистичний, художньо-виразний рівні сформованості вокально-виконавської майстерності | | Фрагментарно-недосконалий і виконавсько-початковий рівень сформованості вокально-виконавської майстерності | | Разом |
|-------|---|--------|--|--------|-------|
| | Кількість здобувачів | Частка | Кількість здобувачів | Частка | |
| ЕГ | 11 | 78,6 | 3 | 21,4 | 14 |
| КГ | 5 | 35,7 | 9 | 64,3 | 14 |

За таблицею величин кутів Φ для різних відсоткових часток [Сидоренко, с. 330-331] було визначено величини, котрі відповідали відсотковим часткам у кожній групі після прикінцевого етапу формувальної роботи:

$$\varphi_1 = \varphi(64,3\%) = 1,861$$

$$\varphi_2 = \varphi(21,4\%) = 0,962.$$

Після підрахування емпіричного значення φ^* за формулою

$$\varphi_{\text{емп}}^* = (\varphi_1 - \varphi_2) \cdot \sqrt{\frac{n_1 \cdot n_2}{n_1 + n_2}}, \text{ де } n_1 = 14, n_2 = 14$$

$$\varphi_{\text{емп}}^* = (1,861 - 0,962) \cdot \sqrt{\frac{14 \cdot 14}{14 + 14}} = 0,899 \cdot 2,646 = 2,38.$$

У нашому випадку $\varphi_{\text{емп}}^* = 2,38$. Отже, $\varphi_{\text{емп}}^* > \varphi_{\text{крит}}^*$.

Побудована «вісь вартісності» запропонована на рис. 3.2.

Отриманий результат належить до зони значущості. Це означає, що існує статистична розбіжність між показниками експериментальної та контрольної груп наприкінці формувального експерименту, тому приймається гіпотеза H_1 : авторська методика формування вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів є ефективною, відповідно, тому частка осіб із фрагментарно-недосконалим і виконавсько-початковим рівнями сформованості досліджуваного феномена в ЕГ наприкінці формувального експерименту буде значно меншою, ніж у КГ.

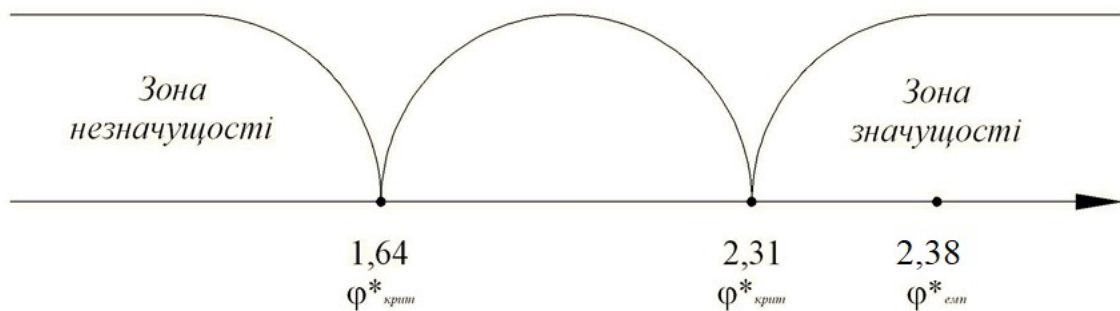


Рис. 3.2. Вісь значень для величин кутів φ .

Отже, отримані дані на всіх етапах формувального експерименту свідчать про те, що розроблена методика формування вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів є ефективною.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Досвідно-експериментальна роботи з формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності включала в себе попередній, підготовчо-аналітичний етап, констатувальну діагностику, формувальний експеримент та прикінцевий діагностичний зріз, що давало можливість здійснити порівняльний аналіз отриманих результатів та їх інтерпретувати.

Діагностика рівнів сформованості в китайських студентів вокально-виконавської майстерності здійснювалась на засадах обґрунтованих критеріїв – мотиваційно-ціннісного, вокально-технологічного, змістово-стильового, інтегративно-творчого та відповідних показників їх оцінювання. Результати діагностування засвідчили, що сформованість вокально-виконавської майстерності в китайських студентів магістратури потребує суттєвого удосконалення.

Упровадження експериментальної методики формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів магістратури здійснювалося за трьома формувальними етапами: адаптивно-мотиваційним, формувально-компетентнісним і виконавсько-результативним. На кожному із формувальних етапів впроваджувалася певна педагогічна умова формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності, а саме: стимулювання позитивно-усталеної мотивації щодо вокально-виконавської підготовки в інокультурному середовищі; забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії будови освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності; стимулювання студентів до удосконалення академічної мобільності за засадах інтеграції змісту засвоюваного змісту освіти з власним досвідом і потребами майбутньої фахової діяльності.

Головним завданням на першому етапі було визначено сприяння адаптації студентів та активізація в них умотивованості щодо засвоєння стилістично-різнобарвної вокально-світової культури. З цією метою застосовувалися різні прийоми педагогічної підтримки адаптаційного процесу, а саме: забезпечення сприятливого психологічного клімату на заняттях; залучення студентів до створення колективних проєктів у складі малих інтернаціональних груп. У їх числі було розроблення відео-презентацій з історії вокального виконавства і музичної

культури різних країн, сумісний перегляд аудіо- та відео-інформації з наступним обговоренням на засіданнях «круглого столу», що сприяло як адаптації китайських здобувачів до освітнього середовища, так і умотивованості щодо пізнання вокальних творів різних епох і національних культур.

На другому етапі відбувалося індивідуалізоване планування вокально-фонаційного розвитку магістрантів та удосконалення вокально-фонаційних навичок на засадах розроблення «творчого паспорту» кожного здобувача і вироблення особистого плану подолання виявлених недоліків, яке включало в себе послідовність певних завдань з формування вокально-фонаційних навичок трьох різновидів та системного, взаємообумовленого добору вправ на розспівування, вокалізів, орфоепічних завдань, сформованість яких сприяла удосконаленню як загальної здатності співаків до темброво приємного, чистого й виразного інтонування, так і більш швидкій і якісній підготовці вокальних творів, виконання яких потребувало володіння заздалегідь освоєними фонаційно-технічними навичками.

На третьому етапі застосувалися тренінги на активізацію творчого уявлення магістрантів і прояв артистизму; усвідомлення особливостей інтерпретації творів різними співаками, залучення китайських студентів до участі в конкурсі інтернаціональних ансамблів, їх спонукання до самостійної інтерпретації творів і підготовку репертуару до виконання, самостійного вирішення різноманітних фахових завдань, пов'язаних із самовдосконаленням вокально-виконавської майстерності, зокрема – і з метою творчого застосування своїх здобутків у процесі вирішення майбутніх, національно-зорієнтованих, професійних завдань.

Результати прикінцевої діагностики засвідчили, що формування в китайських студентів вокально-виконавської майстерності за авторською методикою, впроваджена в умовах інтернаціоналізації освітнього простору, є ефективною і свідчить про доцільність її застосування в українських закладах вищої освіти.

ВИСНОВКИ

У дисертаційному дослідженні представлено теоретичне обґрунтування та запропоноване нове розв'язання проблеми формування в китайських студентів вокальної-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору.

Отримані результати дозволили сформулювати такі висновки.

1. Феномен вокальної-виконавської майстерності розкрито в полікультурній проекції з врахуванням специфіки його прояву в різних історико-культурних і національно-мистецьких контекстах. У його визначенні враховувалось, що виконавський процес є способом донесення авторської художньої ідеї твору до слухачів. Виконавець, виступаючи її ретранслятором, має бути здатним проникати у сутність художнього сенсу, закладеного у творі й володіти майстерністю художньо-сугестивного впливу на сприйняття реципієнтів.

Визначено сутність поняття «вокально-виконавська майстерність», під якою розуміється цілісно-особистісна властивість співака, що характеризується єдністю досконалих фонаційно-технологічних і вокально-виразних навичок та здатністю до особистої інтерпретації й натхненно-артистичного втілення художньо-образного сенсу вокальних творів в умовах прилюдного виступу.

Обґрунтовано структуру означеного феномену в єдності таких компонентів, як: світоглядно-інформаційний, виконавсько-фонаційний, інтерпретаційно-полікультурний, комунікативно-синергійний, сформованість яких дозволяє співаку досягти високого рівня вокально-виконавської майстерності.

2. Представлено авторське бачення проблеми інтернаціоналізації освітнього простору в процесі навчання студентів в інокультурних умовах, визначене в понятті «інтернаціоналізація і мобільність для особисто-професійної й національної ефективності». Сутність цього поняття спрямовує увагу педагогічної спільноти на вирішення комплексу завдань, які постають перед випускниками закладів вищої освіти в процесі реалізації набутої вокально-виконавської майстерності в майбутній фаховій діяльності. Виявлено специфіку формування досліджуваного феномену в українських університетах у здобувачів з Китаю як

репрезентантів іншого типу художнього менталітету, музичної культури, національно вокальних традицій і освітніх систем України й Китаю, що дозволило схарактеризувати існуючі між ними спільні й розбіжні ознаки, а також чинники труднощів, з якими стикаються китайські співаки у процесі формування вокально-виконавської майстерності європейського типу.

3. Обґрунтовано теоретико-методологічні й методичні засади формування вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів в українських закладах вищої мистецько-педагогічної освіти в умовах інтернаціоналізації освітнього простору, які охоплюють наукові підходи: транскультурний, аксіологічний, герменевтичний, технологічний, комунікативний; принципи реалізації означених підходів: занурення в історико-культурне й вокально-стильове середовище; забезпечення соціокультурної й мистецько-стильової толерантності; цілеспрямоване стимулювання самостійності й інтерпретаційної творчості китайських студентів; врахування індивідуально-особистісних та анатомічних і психофізичних властивостей майбутніх фахівців; наслідування концепту герменевтичного кола; принципи системної організації фонаційно-формувального процесу; активізації критеріально-самооцінної й самовдосконалювальної діяльності здобувачів; діалогічно-творчої й синергійної спрямованості вокально-освітньої, позанавчальної та виконавської діяльності.

Представлено педагогічні умови формування вокально-виконавської майстерності китайських студентів в умовах інтернаціоналізації освітнього простору, а саме: стимулювання зацікавленості в опануванні ціннісно-смісловим розмаїттям вокальних творів в інтеркультурній проекції; забезпечення студентоцентровано-індивідуалізованої траєкторії освітнього процесу із врахуванням специфіки майбутньої виконавсько-фахової діяльності іноземних здобувачів; стимулювання інтенції до творчого застосування набутої вокально-виконавської майстерності у вирішенні актуальних, національно-зорієнтованих професійних завдань.

4. Визначено критеріально-діагностичний апарат оцінювання рівнів сформованості в китайських студентів вокально-виконавської майстерності, яке

здійснювалася за мотиваційно-ціннісним критерієм з показниками: ступінь зорієнтованості в культурно-ментальних основах вокального мистецтва; міра прояву ціннісного ставлення до стилістично-різноманітних творів вокального мистецтва; ступінь умотивованості в розширенні художнього світогляду й збагаченні уявлень щодо полікультурних цінностей вокального мистецтва; за вокально-технологічним критерієм з показниками: ступінь володіння здобувачів ґрунтовними фонаційно-виконавськими навичками; міра володіння навичками інтонаційно точного й виразного інтонування в різних музично-стильових контекстах; міра сформованості в співака навичок самовдосконалення; за змістово-стильовим критерієм, показниками якого було обрано міра прояву поліхудожньо-аналітичної компетентності здобувачів; ступінь володіння навичками самостійної інтерпретації вокальних творів; ступінь сформованості навичок варіювання засобів виконавської виразності відповідно вимогам стильової адекватності вокального твору, а також за інтегративно-творчим критерієм з показниками: міра сформованості особистісних властивостей співака, які слугують підґрунтям виконавсько-творчої діяльності; міра володіння навичками творчої художньо-виконавської комунікації в умовах навчання та художньо-сценічного музикування; міра художньо-сугестивної впливовості вокального виконання співаком твору на сприйняття слухачів.

Обґрунтовано методику і процедуру діагностування, представлено отримані в процесі констатувального зрізу результати; подано якісну характеристику рівнів сформованості вокально-виконавської майстерності китайських студентів на початку формувального експерименту.

Узагальнено дані констатувального зрізу, що дозволило встановити чотири рівні сформованості вокально-виконавської майстерності китайських магістрантів. На виконавсько-артистичному рівні було виявлено тільки 2,1% респондентів. Вони відрізнялися відносною повнотою світоглядно-мистецьких уявлень, свідомим ставленням до мистецтва і художньої самоцінності різноманіття музичних культур, володіли фонаційно-вокальними навичками, заданістю до чистого й виразного інтонування, артикуляції вербальних текстів у іншомовних творах, особисто-

адекватно сприймали їх художньо-образний зміст, орієнтувалися в даних психофізіології й психології, навчання співу, знаннями в галузі теорії музики, історії музичного та вокально-виконавського мистецтва, дотичними вокально-виконавській діяльності, проявляли достатню ерудованість щодо стилістики вокальних творів, демонстрували здатність до емоційно-вольової саморегуляції, суголосність в діях із концертмейстером, натхненність і здатність впливати на сприйняття слухачів. Також ці студенти вміли виявляти свої недоліки, визначати способи й методи виправлення помічених недоліків.

Художньо-виразний рівень був притаманний 14,3% респондентам, які характеризувалися таким чином: їх світоглядно-мистецькі уявлення, а також ставлення до різноманіття музичних культур були дещо обмеженими; володіння фаховими знаннями в різних галузях були неповними; вони продемонстрували достатню якість володіння фонаційними навичками, натомість їм були притаманні певні недоліки у інтонуванні, артикуляції вербальних текстів у іншомовних творах; художньо-образний зміст вокальних творів вони втілювали, в цілому, адекватно, але не демонстрували своє індивідуальне бачення. Їх прилюдні виступи в цілому подобалися слухачам, але співакам не доставало натхнення й сценічно-творчої свободи. Під час самоаналізу виступів їх оцінка була, в цілому вірною, натомість визначення вокально-виконавських недоліків та методів їх виправлення характеризувалась недостатньою повнотою.

Значно більшу групу – 39,6% від загальної кількості досліджуваних, склали респонденти, яким був притаманний фрагментарно-недосконалий рівень сформованості вокально-виконавської майстерності, що проявлялося таким чином: їх світоглядно-мистецькі уявлення знання в інших галузях фахової освіти були обмеженими і розрізненими; вокально-технічні навички цих респондентів характеризувалися суттєвими недоліками; недостатньо повним і адекватним було сприйняття групою означених студентів художньо-образного змісту вокальних творів, здатність до порозуміння із концертмейстером була притаманна їм тільки частково, тому цілком природно що їх прилюдні виступи слухачами оцінювались, переважно, критично. У визначенні своїх вокально-виконавських недоліків та

визначення способів їх виправлення ці респонденти відрізнялися невпевненістю у своїх спостереженнях і висновках.

На виконавсько-початковому рівні сформованості вокально-виконавської майстерності було виявлено ще більшу кількість респондентів – 44,0%. Ці магістранти поверхово ставилися до питань, які стосувалися їхніх світоглядно-мистецьких уявлень, знань у всіх галузях фахової освіти; їхні вокальні навички характеризувалися суттєвими недоліками, під час занять вони швидко втомлювалися й відчували перенапругу голосового апарату; студенти цієї групи не були здатні самостійно інтерпретувати художньо-образний зміст вокальних творів, усвідомлювати власні проблеми й недоліки, відчували невпевненість і психологічну перенапругу, страх перед прилюдними виступами, що передавалося і слухачам; у завданнях на самоаналіз ці респонденти відрізнялися неадекватністю своїх оцінок, шукали виправдування у різних обставинах, не були здатні визначити методи їх виправлення.

Розкрито змістову сутність і процес перевірки ефективності авторської методики, що здійснювався за адаптивно-мотиваційним, формувальним-компетентнісним та виконавсько-результативним етапами. Доведено ефективність застосування розроблених методів на кожному з означених етапів.

На першому етапі увага приділялась здійсненню психолого-педагогічної підтримки адаптації студентів з КНР, їх залучення до сумісної навчально-проектної й виконавсько-творчої діяльності в малих групах, до яких входили студенти різних національностей; застосування інтерактивних методів – проведення «круглого столу», залучення до участі в інтернаціональних вокальних ансамблях з метою налагодження спілкування студентів та взаємного збагачення в них музичного досвіду, ознайомлення з вокальним мистецтвом і виконавською творчістю співаків – представників різних культур і стильових напрямків.

На другому етапі увага приділялась забезпеченню індивідуалізованого вектору у формуванні вокально-фонаційних навичок, з метою чого розроблялись «творчі паспорти» магістрантів, здійснювалося системне планування вокально-технічного та художнього музичного матеріалу, застосовувались методи

алгоритмованого формування вокально-фонаційних навичок і вміння їх використовувати в різних музично-стильових контекстах, техніки, спрямовані на позбавлення психологічних і м'язових затисків і удосконалення вокально-фонаційних навичок, завдання на удосконалення виконавської рефлексії, самоконтролю, самооцінки й самокорекції.

На третьому етапі провідну роль відігравали завдання на порівняльний аналіз якості виконання вокальних творів різними співаками, тренінги на удосконалення сценічного артистизму і виразності власного співу, залучення магістрантів до участі в конкурсі інтернаціональних ансамблів, творчі завдання на самостійну інтерпретацію й підготовку твору до сценічного виконання, використання сучасних інформаційно-комунікативних засобів, зокрема – і з метою забезпечення вокально-освітнього процесу в умовах дистанційного навчання.

З метою ознайомлення китайських студентів із європейськими стандартами інтерпретації вокальних творів та методичними досягненнями у сфері формування вокально-фонаційних навичок були організовані майстер-класи та тренінги з фахівцями, які представляли культуру Німеччини, Італії, Чехії, та Іспанії.

Результати прикінцевої діагностики засвідчили перевагу студентів експериментальної групи за кількісними та якісними змінами в рівнях сформованості вокально-виконавської майстерності. Отримані на всіх етапах дослідження дані підтверджено засобами визначення статистичної вартісності розбіжностей між показниками в ЕГ та КГ за допомогою багатofункційного критерію φ^* Фішера. Отже, було доведено, що запропонована методика формування в китайських здобувачів вокально-виконавської майстерності в умовах інтернаціоналізації освітнього простору є ефективною і доцільною для впровадження в систему підготовки майбутніх фахівців з КНР в українських закладах вищої освіти.

Подальше дослідження передбачає пролонгований аналіз якості вокально-виконавської діяльності китайських магістрантів, які взяли участь у формувальному експерименті та адаптацію виробленої методики до умов виконавсько-виконавської діяльності в КНР.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Адаптація іноземних студентів у навчальний процес ВНЗ України (2017).
О. Добротвор, І. Щербина. Вісник Національного авіаційного університету. Серія: Педагогіка. Психологія: зб. наук. пр. Київ: Вид-во Нац. авіац. ун-ту «НАУ-друк». Вип. 10. С. 20–23
- Академічна мобільність як фактор інтеграції України у світовий науково-освітній простір: аналітична записка. Отримано з: <http://www.niss.gov.ua/articles/1421>.
- Аксьонова, В. І. (2011). Міжкультурна комунікація в умовах сучасного діалогу культур. *Соціальні технології: актуальні проблеми теорії і практики: зб. наук. пр.*; Класич. приват. ун-т. Запоріжжя, Вид-во КПУ. Вип. 50, 135–145.
- Аналіз провідного вітчизняного та зарубіжного досвіду щодо стратегій вищої освіти в умовах інтернаціоналізації для стійкого розвитку суспільства: препринт (аналітичні матеріали) (Частина I). (2018). В. Зінченко, Л. Горбунова, С. Курбатов, І. Сікорська, І. Степаненко, О. Шипко. К.: ІВО НАПН України, 113.
- Аніщенко В. М. Казьмир В.А., Папушева К.Ф., Носкова Т.А. (2008). Професійна мобільність. Енциклопедія освіти. Академія педагогічних наук України; головний редактор академік НАН і АПН України, Президент АПН України В. Г. Кремень. К.: Юрінком Інтер, 725.
- Андрущенко, В. П. (2008). *Особистісно орієнтовані технології навчання і виховання у вищих навчальних закладах* [колективна монографія]. В. П. Андрущенко, Н. О. Дівінська, Б. І. Корольов, М. М. Левшин, В. І. Луговий та ін. **Київ**, Педагогічна думка, 256.
- Антонова, О. Є., Дубасенюк, О. А., Ковальчук, В. А. (2011). *Професійна педагогічна освіта: компетентнісний підхід*: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка

- Антонюк, В. Г. (2001). Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект. Українська ідея.
- Антошко, М.О. 2019. Розвиток музичної освіти у Китаї напочатку ХХ. DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-9-73-30>
- Ашихміна, Н.В. (2018). Сутність та складова структура виконавської майстерності майбутніх викладачів музики у процесах музично-інструментальної підготовки. Педагогічні науки. Випуск LXXXI, Т.1. Херсон : Херсонський державний університет, 115-119.
- Балл, Г. О. (2007). Орієнтири сучасного гуманізму (в суспільній, освітній, психологічній сферах). Київ – Рівне, 172.
- Бахтин, М. М. Искусство и ответственность (1994). К философии поступка; Автор и герой в эстетической деятельности; проблема сознания; Материалы и формы в словесном художественном творчестве: Работы 1920-х годов. К.: Next, 384 с.
- Бацевич, Ф. С. (2004). Основи комунікативної лінгвістики. Підручник. Київ: Академія, 342.
- Бенедек, В. & Кетteman, М. (2013). Свобода вираження поглядів та Інтернет. Страсбург: Видавництво Ради Європи. Отримано з: <https://rm.coe.int/168059936a>
- Бернштейн, Н. А. (1991). О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт, 288.
- Бех, І. Д. (2013). Діалог культур у психолого-педагогічному осмисленні. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1 (2), 79–84.
- Бинцян, Лю (2014). Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы: моногр. по истории муз. культуры для муз. акад./унтов и вузов искусства. Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Одесса: Астропринт, 439.
- Біблер, В. (2018). Культура. Діалог культур. Володимир Біблер. К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 368.

- Білова, Н. К. (2021). Міждисциплінарний синтез як шлях оптимізації хормейстерської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка*, 39, 28–33.
- Бітько, Н. Г. Кьон, Н. Г. (2019.) До професійної орієнтації магістрантів у різних вокально-виконавських стилях. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. Педагогічні науки. №3*, 70–75.
- Благовидова, О.Н. (2005). Статьи и материалы к 100-летию со дня рождения. Одесса: Печатный дом, 138.
- Братко, М. (2015). Освітнє середовище вищого навчального закладу: функціональний аспект. *Збірник наукових праць «Педагогічний процес: теорія і практика» 2015/4, Випуск 1-2.*, Видавництво ВП «Едельвейс», 1–17.
- Булатова, Л. О. (2016.) Музичне мислення як спосіб художньої комунікації. *Молодий вчений. № 3*, 357–361.
- Ван, Біньбінь (2022). Формування транскультурної компетентності майбутніх магістрів музичного мистецтва у процесі інструментальної підготовки – Дис... д-ра філ.: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво), Одеса.
- Ван, Дуаньгуй (2019). Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України та Китаю. Дис.... канд. мистецтвознавства (д - р філ.) за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків.
- Ван, Чень (2017). Методика вдосконалення виконавського артистизму іноземних магістрантів – майбутніх викладачів вокалу. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти* Вип. 22 (27). Частина 2. К.: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 115–122.
- Ван, Юаньсінь (2019). Гедоністичний підхід у музично-ритмічній компетентності майбутніх учителів музики і хореографії. *Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В.О.Сухомлинського. Серія: Педагогічні науки, №3*. 274-277.

- Ван, Яюєци (2017) Методичні аспекти формування поліхудожнього світогляду майбутнього вчителя. *Збірник наукових праць. Випуск 23 (2-2017)* http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmdup_2019_3_48.
- Василевська-Скупа, Л. П. (2014). Формування комунікативної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва: Монографія. Вінниця: ТОВ фірма «Планер».
- Василенко, Л.М. (2012). Педагогічні умови гедоністичного спрямування вокальної підготовки. *Науковий вісник Мелітопольського педагогічного університету*. № 9, 182–190.
- Вей, Лімін (2016). Врахування китайських та українських традицій у вокальній підготовці викладачів мистецьких дисциплін 3б. *Мат. наукових доповідей всеукраїнської науковопрактичної конференції «Сучасні проблеми виконавської підготовки викладачів мистецьких дисциплін»:* наукове видання. Херсон, 92–96.
- Вербек-Свердстрем, В. (2009). Школа раскрытия голоса. Путь к катарсису в искусстве пения. М.
- Волкова, Ю. І. (2016). Формування художньо-комунікативних умінь майбутніх учителів музики і хореографії. (Автореф. дис. канд. пед. наук), Київ.
- Выготский, Л.С. (1968). Психология искусства. М., 576.
- Гао, Юань. (2020). Методика розвитку емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки. Дис. ... д-ра філософії. Одеса.
- Гаврилюк, О. А. (2018). Формування професійної готовності майбутніх учителів музики у педагогічних коледжах до художньо-творчої діяльності (дис. ... канд. пед. наук (доктора філософії): 13.00.04 – «Теорія і методика професійної освіти». (015 – Професійна освіта). Вінниця.
- Гадамер, Г. Т. (1991). Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 368.
- Гмиріна, С.В. (2017). Сценічне перевтілення студента-вокаліста як педагогічна проблема. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі № 2*, Видавництво НПУ імені М.П.Драгоманова, 136–140.

- Гмиря, Б. (1988). Статті, днівники, письма, воспоминання. Москва: Музыка.
- Голос людини та вокальна робота з ним: монографія (2010). Г. Є. Стасько, О.Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін.]. Івано-Франківськ: Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, 336.
- Гончаренко, С.У. (1997.) Український педагогічний словник. К.: Либідь, 376.
- Гур'янова, Н.М., Зворська, Н.А. (2011). Вдосконалення виконавської майстерності – найважливіший аспект формування музичного мислення майбутнього вчителя музики. *Музично-театральне мистецтво, № 2*, 176–178.
- Гребенюк, Н. Є. (1999). Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 269.
- Грищенко, Ю. В. (2011). Розвиток професійної вокальної освіти в Україні (кінець XIX – початок XX століття). Дис. ... д-ра. пед. наук. Київ.
- Гришук, Ю. В. (2014). Міжнародна академічна мобільність в Україні: проблеми та перспектив № 2 (6), 33–40.
- Гуральник, Н. П. (2005). Культурологічна контекстність поняття „школа” та її проєкція на фортепіанне навчання. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. пр.* К.: Міленіум, Вип. 7, 116–123.
- Гуревич, А. Я. (1993). Исторический синтез и Школа “Анналов”. Москва: Индрик, 328
- Дебич, М. А. (2019). Теоретичні засади інтернаціоналізації вищої освіти: міжнародний досвід: монографія. Ніжин: ПП Лисенко. 408.
- Демір, М. (2016). Формування інтерпертаційної культури майбутніх учителів музики у процесі професійної підготовки. Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Одеса.
- Державний плані реформи і розвитку освіти КНР на середньостроковий і довгостроковий період (2010–2020 рр.).
- Дмитриев, Л. Б. (2004). *Основы вокальной методики*. Москва: Просвещение.

- Дорошенко, Т. Радіч, В. (2018). Педагогічні умови підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокальної діяльності. *Молодий вчений*, 2.1 (54.1), 124–127.
- Дін, Сінь; Стоянова Т. В.; Цзінь Лулу (2015). Адаптація іноземних студентів в Україні. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, III(26), Issue: 50, www.seanewdim.com, 91–93.
- Джоу, Юнь (2020). Аналіз можливостей творчого використання в Україні практичних доробок з формування професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва в китайській вищій школі. *Інноваційна педагогіка. Випуск 25. Т. 1.* Харків : ХДАК, 15–17. DOI <https://doi.org/10.32843/2663-6085/2020/25-1.2>.
- Дмитриев, Л. Б. (2000). Основы вокальной методики. Москва : Музыка, 368.
- Довгодько, Т. (2013). Адаптація іноземних студентів до освітнього середовища України. *Педагогіка і психологія професійної освіти. № 2*, 114–120. URI:<http://ena.lp.edu.ua:8080/handle/ntb/24215>
- Драганчук, В. (2008). Національна ментальність і рівні її відображення в музиці. *Музикознавчі студії. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка* : зб. наук. ст. Львів : СПОЛОМ, Вип. 18, 11–17.
- Дрожжина, Н. В. (2008). Вокальне виконавство в системі музичного мистецтва естради : автореф. дис. ... канд. Мистецтвозн. 17.00.03. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 218.
- Дряпіка, В. І. (1997). Соціально-педагогічні умови формування орієнтацій студентської молоді на цінності музичної культури: дис. ... доктора пед. наук : 13.00.01 ; 10.00.05. К., 399 с.
- Дубовий, З. С. (2019). Формування самостійності майбутніх учителів музики у процесі дистанційного навчання. Дис. ... канд. пед. наук. Київ.
- Економова, Е. К. (2002). Сумісна діяльність співака і концертмейстера у професійній підготовці студента-вокаліста. Дис. ... канд. пед. наук : 14.00.04, м. Одеса.

- Емельянов, В. В. (2010). Развитие голоса. Координация и тренинг. 6-е изд., стер. СПб.: Издательство «Лань», 193.
- Єрґієв, І. (2016) Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття. Автореф. дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 39.
- Єрошенко, О. В. Виразність вокального виконавства: художні та природничі чинники. Отримано з: <http://www.ic.ac.kharkov.ua/RIO/kultura36/31.pdf>
- Жень, Сіньян. (2019). Методика формування художньо-ціннісного ставлення майбутніх учителів музики до творчої самореалізації в процесі фахової підготовки. Дис....канд. пед. наук. Одеса.
- Жигінас, Т. (2019). Глобалізаційні тенденції в освіті. Фахова підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий вісник мну імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки. № 3 (66). 95–105.*
- Зайцева, А. В., & Козир, А. В. (2019). Онтопсихологічні аспекти художньої комунікації в контексті парадигмальних змін у системі сучасної мистецької освіти. *Серія: Педагогіка. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського, 2(127), 47-52. doi:10.24195/2617-6688-2019-2-7*
- Занюк, С. (2001). Психология мотивации. Теория и практика мотивирования. Мотивационный тренинг Киев : Эльга-Ника-Центр, 352.
- Заседателев, Ф. (1937). *Научные основы постановки голоса.* Москва: Госмузиздат.
- Зинченко, В.П. (2014). Модель «нового гуманизма» в ценностной системе и принципах современной социальной философии образования. *Перспективы Науки и Образования, №1, 9–13.*
- Зязюн, І. А. (2003). Освітня парадигма – тип культурно-історичного мислення і творчої дії суб'єктів освіти. *Педагогіка і психологія професійної освіти: результати досліджень і перспективи: зб. наук. праць* [за ред. І. А. Зязюна, Н. Г. Ничкало]. Київ, 15–29.
- Зозуля, І. Є., Ян Ке (2019). Багатство китайської мови. *Матеріали XLVIII науково-технічної конференції підрозділів ВНТУ, Вінниця, 13-15 березня 2019.*

URL: <https://conferences.vntu.edu.ua/index.php/all-hum/all-hum-2019/paper/view/6640.1>

- Иванников, В.Ф. (2005). Методика поточного пенія. Москва, 16.
- Іванов, В. (1986). Світоглядна культура особистості. Київ: Наукова думка, 207.
- Інтернаціоналізація вищої освіти в Україні: методичні рекомендації (2016).
Л. Горбунова, М. Дебич, В. Зінченко, І. Сікорська, І. Степаненко,
О. Шипко ; за ред. І. Степаненко. Київ : ІВО НАПН України, 158.
- Каган, М. С. (1974). Человеческая деятельность (Опыт системного анализа).
Москва: Политиздат, 328.
- Казьмир, В.А., Папушева, К.Ф., Носкова, Т.А. (2018) Важливий аспект інтеграції української освіти – мобільність майбутнього фахівця. *Матеріали ІІ Всеукраїнської наукової конференції (26-27 жовтня 2018р.)*. Частина 1. Дніпро: СПД «Охотник», 314.
- Калабин, А. (2006). Управление голосом. (“Сделай себя сам”). М.: Эксмо, 160.
- Калуга, Т. А. (2011). Мобильное обучение в дистанционном образовании. *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. № 12 (223), Ч. І., 113–124.
- Канак, Ф. (2002). Синергетика. (В. І. Шинкарук (Ред.), *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис, 580–581.
- Кендзьор, П. (2017). Полікультурне виховання учнів у системі діяльності загальноосвітнього навчального закладу (теорія і методика). Дис.... д-ра пед. наук). Академія педагогічних наук України. Інститут проблем виховання, Київ.
- Кирносова, Е.Н. (2017) Психолого-педагогические аспекты подготовки студентов-вокалистов к исполнительской деятельности. *Известия Юго-Западного государственного университета. Серия: Лингвистика и педагогика*, 7(2), 89–95.
- Киященко, Н. И. (2002). Эстетика. Общий курс, план-программа и методические материалы. Ин-т философии РАН, Гос. ун-т гуманитарных наук. Москва : ИФРАН, 197.

- Коденко, І. І. (2021). Історичне виконавство як тенденція музичного мистецтва останньої третини ХХ – початку ХХІ століття. Дис... канд. мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 музичне мистецтво. Суми.
- Козир, А. В. (2009) Теорія та практика формування професійної майстерності вчителів музики в системі багаторівневої освіти (дис. ... д-ра пед. наук). Київ.
- Козій, О. (2017). Питання розвитку вокального слуху як необхідної складової фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя № 16*, 136–142.
- Ковбасюк, А. (2012). Фонетика мови та її вплив на спів. *Вісник Львів. Ун-ту Серія мист-во, Вип. 11*, 117–122.
- Комаровська, О. А (2018). Художньо-інтонаційний простір життя як джерело цінностей підростаючої особистості. *Topical issues of education : collective monograph. Pegasus Publishing, Lisbon, Portugal*, 260–280.
- Кондратьєва, О. М. (2017). Формування полікультурної компетентності майбутніх учителів початкової школи (на засадах лінгвокраїнознавчого підходу). Дис....канд. пед. наук. Київ.
- Конфуций: Изречения: книга песен и гимнов (2000). пер. с кит. Х.: Фолио; М.: АСТ, 446.
- Косинська, Н.Л. (2018). Принципи та піходи до формування сценічно-образної культури у процесі вокальної підготовки. *Музичне мистецтво в онтологічному дискурсі, №3*, 43–48.
- Корж, Г.В., Васильченко Р.В. (2020). Світоглядна культура: традиції та сучасність: Монографія. Харків: ФОП Панов А.М, 212.
- Корноухов, М. Д. (2011). Феномен исполнительской интерпретации в музыкально-педагогическом образовании: автореф. дис. ... д-ра пед. наук. М., 48.
- Корольова, Н. О. (2017). Мова як засіб відображення національної ментальності. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки, 3(52)*, 36–41.

- Котляр, Г. М., Морозов, В. П. (1976). Об акустических коррелятах эмоциональной выразительности вокальной речи. *Акустический журнал*, Т. 22. Москва.
- Кремень, В. (2013). Педагогічна синергетика: понятійно-категоріальний синтез. *Теорія і практика управління соціальними системами*. № 3, 3–19.
- Кустовська, О. В. (2005). Методологія системного підходу та наукових досліджень. Тернопіль : «Економічна думка», 124.
- Кьон, Н.Г. (2018). Пропедевтика типових помилок як метод навчання співу педагогічних університетів. *Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference “Scientific Research Priorities—theoretical and practical value”*, Nowy Sącz, Poland, Nowy Sącz. 90-92
- Кьон, Н.Г., Мамікіна, О.А., Юй Хенюань (2021). Інтернаціоналізація як концептуальний базис музичної освіти іноземних студентів у педагогічних університетах України. *Сучасні аспекти науки: V-ий том колективної монографії*. За ред. Є.О. Романенка, І.В. Жукової. Київ; Братислава: ФОП КАНДИБА Т.П., 174–187.
- Лабунець, В. М. (2015). Методична система інструментально-виконавської підготовки майбутнього вчителя музики (автореф. дис. ... д-ра пед. наук). Київ.
- Лай, Сяоцань (2019). Формування культури міжособистісної творчої взаємодії майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. (Автореф. дис. канд. пед. наук), Одеса.
- Ламперти, Ф. (1923). Искусство пения. Москва: Госиздат, 268.
- Лаури-Вольпи, Дж. (1972). Вокальные параллели. Л.: Музыка, 302.
- Левицька, І. М. (2008). Актуалізація герменевтичного підходу в підготовці студентів музично-педагогічних факультетів. *Педагогічний процес: Теорія і практика: Збірник наукових праць* (2), 124–130.
- Левидов, И. (1939). Певческий голос в здоровом и больном состоянии. Москва: Искусство.
- Лемман, К. (2014). Мое искусство петь. С/Пб. Лань, 214.

- Леонтьев, А. Н. (1978). Проблемы развития психики. Москва: МГУ, 584.
- Линенко, А. Ф. (2018). Герменевтичний підхід у педагогіці і його принципи. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. Педагогічні науки*, 6, 55–59. Doi:10.24195/2617-6688-2018-6-9
- Линклейтер, К. (1993). Освобождение голоса. Москва: ГИТИС.
- Лисенко, О. В. (2014). Категорія «виконання» у призмі мовленнєвої парадигми музично-виконавської діяльності. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2014. Вип. 2(3)*. С. 212–216.
- Лінь, Янь (2021). Формування готовності майбутнього вчителя музики до художньо-інтерпретаційної діяльності в процесі вокального навчання. Дис...канд. пед. наук: 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання). Суми.
- Лі, Ліцюань (2020). Формування методологічної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Дис. ...канд. пед. наук за спеціальністю 13.00.02. Суми.
- Лінь, Хай (2007). Методичні засади диригентсько-хорової підготовки студентів до роботи в школах Китаю та України : автореферат дисертації на соискание ученой степени канд. пед. наук : 13.00.02–теорія та методика музичного навчання. Київ.
- Лі, Цзяці (2018). Методика формування художньо-проектних умінь майбутніх учителів музики в процесі вивчення фахових дисциплін Дис. ...канд. пед. наук за спеціальністю 13.00.02. Одеса.
- Лі, Ює (2018). Методика формування художньо-сміслових уявлень майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано. Дис...канд. пед. наук. Одеса.
- Лі Ліцюань (2019). Методологічна компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва: теоретико-аналітичний аспект. *Естетика і етика педагогічної дії*. Ін-т пед. освіти і освіти дорослих імені Івана Зязюна

НАПН України, Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка, 19. 113–126.

Лі, Чуньпен (2013). Методика формування вокальної компетентності майбутніх учителів музики. Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ, 203.

Лінь Хай (2006.) Традиції та сучасні тенденції розвитку вокально-хорової школи Китаю. *Педагогіка вищої середньої школи: збір. наук. пр.* Кривий Ріг: КДПУ, № 16, 265-271.

Лоу, Яньхуа, Кьон, Н. Г. (2018). Досвід формування вокально-орфоепічної культури магістрантів у процесі підготовки до фахової діяльності. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 2 (12), 141–149.

Ло, Чао (2018). Методика вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва засобами технології персоніфікації. Дис. ... канд. пед. наук. Одеса.

Лощенова, І. Ф. (2004). Полікультурне виховання майбутніх учителів у процесі вивчення іноземних мов. Дис...канд. пед. наук. Київ: Ін-т пробл. виховання АПН України.

Лу, Юаньюань (2022). О некоторых составляющих обучению классическому пению. В современном Китае. *Pedagogical Journal*. 2022, Vol. 12, Is. 2A, 68-75.

Лымарева, Т. В. (2009). Вокально-исполнительская интерпретация как художественный текст. Дис... канд. мистецтвознавства. С-Пет.

Любченко, В. В.; Шинкарьук, О. С. (2011). Метод будовання навчальної траєкторії в умовах мобільного навчання. *Вісник Національного технічного університету «Харківський політехнічний інститут»*: збірник наукових праць. Тематичний випуск : Інформатика і моделювання. №17, 81–85.

Лю, Венцзун (2016). Формування вокально-педагогічної майстерності майбутнього вчителя музики на основі традицій Китаю та України. Автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ.

- Лю, Кешуан (2017). Формування вмінь створення музично-образної драматургії твору в майбутніх учителів музики у процесі навчання гри на фортепіано. Дис.... канд. пед. наук. 13.00.02. Суми.
- Лю, Цзя (2015). Педагогічні новації вокальної підготовки магістратури у вищих педагогічних закладах України. *Педагогічні науки: теорія. Історія. Інноваційні технології : Науковий журнал №8 (52)*, Суми, 146–153.
- Лю, Цяньцян (2010). Формування художньої компетентності майбутніх учителів музики та хореографії в педагогічних університетах України і Китаю. Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02. Київ.
- Лю, Чан (2021). Формування професійно-педагогічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у закладах вищої освіти КНР. Дис. ... д-ра філософії: 011 Освітні, педагогічні науки. Харків.
- Мадишева, Т.П. (2019). Співак і мова : культура співу мовою оригіналу: теорія і практика / навч.-метод. посібник. Харків, 160.
- Майковская, Л.С. (2006). Артистизм действий: художественно-коммуникативная деятельность педагога-музыканта: учебное пособие. М.: Музыка, 111.
- Малышев, Ю. (1987). Синтез музыки и поэзии (некоторые проблемы изучения вокальной музыки). *Музыкальный современник*, 6, 265–281.
- Мартинюк, А. К. (2020). Становлення художнього світогляду та педагогічних поглядів академіка А.Т. Авдієвського. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 28, Т. 2, 266-269. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.2/28.208688>
- Маруфенко, О. В. (2006). Формування вокально-слухових навичок майбутнього вчителя музики: Дис ... канд. пед. наук.: 13.00.02. Суми.
- Матвеева, О. В. (2006). Сценічне хвилювання як детермінанта вокально-виконавської надійності майбутніх учителів музики. *Наука і сучасність: зб. наук. праць Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова*, Том 55. Київ, 64-71.

- Мінь, Шаовой (2015). Виконавська діяльність в структурі фахової підготовки майбутніх викладачів музичних дисциплін. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 18, 221–224.
- Москва, О. М. (2021). Формування технологічної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Дис. ... д-ра філософії: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Одеса.
- Мостова, І. В. (1998) Формування педагогічно-виконавської майстерності майбутнього вчителя музики. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Луганськ.
- Медушевский, В. О. (1976). Закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 255.
- Мен, Ян (2018). Сутність поняття «соціокультурна адаптація» та специфіка її прояву в іноземних магістрантів – майбутніх викладачів вокалу. *World Science, №7(35)*, Варшава, 26–31.
- Менабені, О. Г. (1976). Самостійна робота студента при навчанні сольному співу. *Питання вокальної педагогіки*, 5, 247–261.
- Мережко, Ю. В., Петрикова, О.П., Леонтієва, С.Л. (2017). Вокально-виконавська підготовка майбутніх артистів-вокалістів у вищій школі на основі міждисциплінарної інтеграції. *Scienceand Education New Dimension. Humanities and Social Sciences. V (23) I.*, 71–74.
- Микиша, М. В. (1971). Практичні основи вокального мистецтва. [літ. виклад М. Головащенко]. Київ: Музична Україна.
- Мінь, Шаовой (2017). Педагогічні умови формування рефлексивних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки*, 157. Серія : Педагогічні науки, 219–223.
- Міровська, М. (2018). Студент як учасник і суб'єкт освітнього процесу: зміна парадигми в українській освіті. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. № 5. 153-164.

- Міщанчук, В. М. (2015). Методика використання сугестивних технологій у музично-виконавській підготовці майбутніх учителів музики. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ.
- Мнацаканян, М.О. (2005). Нації: психологія, самосвідомість, націоналізм. М. : МДІМВ-Університет, 195.
- Морено, Дж. (1993). Театр спонтанности / Пер. с англ., авт. вступ. ст. Б. И. Хасан. Красноярск: Фонд ментального здоров'я, 247.
- Морозов, В. (2002). Искусство резонансного пения. Основы резонансной теории и техники. ИП РАН, МГК им. П. И. Чайковского, Центр «Наука и искусство». М., 496.
- Москаленко, В. (1994). Творческий аспект музыкальной интерпретации (К проблеме анализа). К.: Мин. культ. Украины, КГК, 157.
- Моцар, М. М. (2018). Формування полікультурної компетентності майбутніх перекладачів з використанням технологій дистанційного навчання. Дис.... канд. пед. наук. Київ.
- Музехольд, А. (1925). Акустика и механика человеческого голосового органа. Пер. с нем. Э.К.Розенова. Москва: Музсектор, 126.
- Назайкинский, Е. В. (2003). Стил ь и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва: Гуманит. изд. центр Владос, 248.
- Нікітська, Є. С. (2000). Виникнення концертмейстерської спеціальності в Україні. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. Харків, 183–189.
- Овчаренко, Н. А. (2016). Теоретико-методологічні засади професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до вокально-педагогічної діяльності. Дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04. Кривий Ріг.
- Оганезова-Григоренко, О. В. (2009). Формування професійного менталітету майбутніх вокалістів у процесі фахової підготовки. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Одеса.

- Олексюк, О. М., & Ткач, М. М. (2004). Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посіб. К.: *Знання України*, 263.
- Осадча, Т.В. (2019). Педагогічні умови формування виконавських умінь у процесі вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки: Серія : Педагогічні науки. Кропивницький: Центральноукраїнський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка, Вип.176*, 105–110.
- Отич, О. М. (2009). Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього професійного навчання: теоретичний і методичний аспект : монографія [за наук. ред. І. Я. Зязюна]. Чернівці : Зелена буковина, 752.
- Падалка, Г. М. (2008). Педагогіка мистецтва: Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 272.
- Пан, На (2010) Європейська вокальна спадщина в педагогічній проєкції. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, №7(9)*, 84–90.
- Пастушенко, Л. А. (2017). Педагогічна технологія розвитку професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у вищих мистецьких навчальних закладах. Дис. ... канд. пед. наук: 13.00.04. Рівне.
- Платонов, К.К. (1986). Структура и развитие личности. М.: Наука, 252.
- Полянська, В. Педагогіка синергії як розвиток ідей креативної педагогіки співробітництва. Взято з URL; <http://www.kpi.kharkov.ua/archive/MicroCAD/2010/S2090.pdf>
- Педагогічна майстерність : підруч. (2004). І. А. Зязюн, Л. В. Крамущенко, І. Ф. Кривонос та ін. 2-ге вид., доповн. і переробл. Київ : Вища школа, 422.
- Петрикова, О. П. (2017). Навчальний вокальний репертуар як засіб формування фахової компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва.

Наукові записки. Випуск 155. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 306.

- Платонов, К. К. (1986). Структура и развитие личности. Москва : Наука, 255.
- Положення про порядок реалізації права на академічну мобільність учасників освітнього процесу Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» від 2021 р.
- Поморцева, І. В. (2022). Музична культура у теоретичному й прикладному вимірах. *зб. Наукових статей. Вип. 8, К., 320.*
- Проворова, Є. М. (2008). Методичні засади формування комунікативної компетентності майбутнього вчителя музики. Автореф. дис. ...канд. пед. наук. Київ.
- Прядко, О. М. (2009). Методика розвитку співацького голосу у майбутніх педагогів-музикантів. Дис. ... канд.. пед. наук: 13.00.02. Київ.
- Психология музыкальной деятельности: теория и практика: учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. завед. (2003). Д. К. Кинарская, Н.И. Киященко, К. В. Тарасова и др.; под ред. Г. М. Цыпина. Москва: Академия, 368.
- Ражников, В. Г. (1993). Динамика художественного сознания в музыкальном обучении. Автореф. дис... д-ра психол. наук. М., 70.
- Ракітянська, Л. М. (2021). Теорія і практика формування емоційного інтелекту майбутніх учителів музичного мистецтва в університетію Дис. ... д-ра пед. наук: 13.00.04 – теорія і методика професійної освіти. Київ.
- Реброва, О. (2013). Теорія і методика формування художньо-ментального досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії. Дис... д-ра пед. наук. Київ.
- Робоча програма навчальної дисципліни «Використання інформаційно-комунікаційних технологій у створенні мистецьких проєктів» (2020). Рівень вищої освіти другий (магістерський). Розр. Кьон Н.Г. Одеса.

- Робоча програма навчальної дисципліни «Практикум виконавсько-педагогічної інтерпретації вокально-хорових творів» (2020) Рівень вищої освіти другий (магістерський). Розр. Кьон Н.Г. Одеса.
- Ростовський, О. Я. (2011). *Теорія і методика музичної освіти : навч.-метод. посібник*. Тернопіль: Навчальна книга Богдан, 640.
- Рудін, Л.Б. (2009). З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки : посібник. Вінниця : Нова Книга, 175.
- Рудницька, О. П. (1998). Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посіб. К.: ІЗМН, 248, 139.
- Русалов, В.М. (2000). Природные предпосылки и индивидуально-психологические особенности личности. *Психология личности в трудах отечественных психологов*. СПб., Питер.
- Саннікова, А. О. (2009). Особливості переживання сценічних ба'єрів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 12. Психологічні науки*. К.: НПУ імені М. П. Драгоманова, Част. II, № 26 (50), 144–147.
- Сбруєва, А. А. (2008). Глобальні та регіональні тенденції розвитку вищої освіти в умовах побудови суспільства знань : препринт. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 80.
- Сетдикова, Ю. (2006) Естетичні аспекти вокально-виконавської творчості: генеза та сучасні тенденції. Дис... канд мистецтвозн. 180.
- Серигов, В.В. (2000). Личностно ориентированное образование: феномен, концепция, технологии: Монография. Волгоград: Перемена.
- Силантьева, И. И. (2008). Проблема перевоплощения в вокально-сценическом искусстве . Автореф. дис. .. д-ра искусствозн. М. : МГК, 42.
- Симонов, П. В. (1962). Метод К. С. Станиславского и физиология эмоций. М.: АН СССР, 139.
- Сидоренко, Е. В. (2000). Методы математической обработки в психологии. СПб. : Речь, 350.

- Синеви́ч, І. С. (2015). Педагогічні умови формування квазіпрофесійного досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва в закладі вищої освіти. Дис. ... д-ра філософії: 015). Мукачево.
- Синах, А. (2019). Схід та захід: два шляхи світосприйняття на маргінесі тисячоліть. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії. Випуск 23*, 94–99.
- Сін, Чжефу (2017). Модель педагогічної підтримки іноземних студентів у процесі адаптації до навчання в університетах України. *Наука і освіта.. №6*, 38–43. URL: <http://scienceandeducation.pdpu.edu.ua/uk/articles/2017-6-doc/2017-6-st6>
- Співпраця у сфері освіти. Отримано з: <https://china.mfa.gov.ua/spivrobotnictvo/4965-spivprasya-v-galuzi-osviti>
- Станиславский, К. С. (1952). Беседы в студии Большого театра (записи К. Е. Антаровой). Москва.
- Станиславский, К.С. (2008). Работа актера над собой. М.: Издат. дом «Артист. Режиссер. Театр».
- Стасько, Г. (2018). Основи технології звукоутворення у сучасній практиці виховання голосу: Навчально-методичний посібник. Івано-Франківськ, 330.
- Стахевич, О. Г. (2013). З історії вокально-виконавських стилів та вокальної педагогіки. Посібник. Вінниця: Нова Книга, 176.
- Стахевич, О. Г. (2002). Основи вокальної педагогіки. Курс лекцій : навч. пос. для студ. дир.-хор. фак. муз. та пед. вузів. Ч. 1. Природно-наукові теорії сольного співу. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 92.
- Стріхар, О. І. (2014). Освітні технології реалізації інтегрованого підходу у процесі навчання музичному мистецтву. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 1 (35)*, Миколаївський національний університет ім. В. О. Сухомлинського. 152-161.

- Студентоцентрированное обучение. Инструментарий для студентов, профессорско-преподавательского состава и вузов (2017). Анжеле Аттард, Эмма Ди Иорио, Коен Гевен, Роберт Санта. Астана.
- Сухолова, М. А. (2021). Педагогічні умови формування сценічного образу іміджу викладача вокалу у процесі професійної підготовки. Дис....д-ра філософії: 015. Мукачево
- Ся, Гаоян. (2019). Методика поліхудожньої підготовки майбутніх учителів музики у процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін. Дис... канд. пед. н.: 13.00.02, Київ.
- Сяоцзюнь, Дин (2020). Маржиналистка революція: вплив транснаціонального освіти на вище освіти в Китаї. МВО. *Тенденції транснаціонального освіти*, №101, 18–20.
- Тао, Жуй (2022). Методика формування художньо-педагогічної майстерності майбутніх викладачів вокалу. Дис... д-ра філ. за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво). Одеса.
- Теплов, Б.М. (1985). Психологія музикальних здібностей. Избр. труды: В 2-х т. Т. 1. Москва: Педагогіка, 222.
- Ткаченко, Т. В. (2010). Теоретико-методичні основи формування вокально-звукової культури майбутнього вчителя музики у процесі професійної підготовки. Автореф. дис. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.04. Київ, 43.
- Толстова, Н. М. (2018). Методологічні основи і принципи формування у готовності до фахового самовдосконалення в процесі навчання вокалу. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 170. Суми, 223 - 228.
- Тормахова, А. М. (2018.) Глобалізація та транскультурація у музичній культурі ХХ-ХХІ ст.. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Щоквартальний науковий журнал*. № 2, 134-137.
- Тоцька, Л.О. (2010). Методичні засади удосконалення вокальної підготовки майбутніх учителів музики. Автореф. дис.. канд. пед. наук. Київ, НПУ ім. М.П. Драгоманова.

- У, Іфан (2012). Методика підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю до роботи в умовах полікультурного середовища. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ.
- Федоришин, В.І. (2014). Теорія та методика фахової підготовки майбутніх учителів музики на акмеологічних засадах. Автореф. д-р пед. наук. К, 46.
- Хайфуллна, Ю. О. (2011). Світоглядна культура особистості: структурно-функціональний аналіз : монографія. К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 235.
- Хаслам, У. (2018). Стиль вокального исполнительства: учеб. пособ. Пер. с англ. Н. Александровой. Санкт-Петербург: Лань: Планета музики, 112.
- Хайе, Лян (2019). Сутнісні характеристики та особливості вокальної підготовки студентів у вищих педагогічних закладах України і Китаю. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіт. Вип. 27.* 94–99.
- Ха, Ту (2014). Методика формування здатності до саморегулювання майбутніх учителів музики у процесі вокального навчання. Автореф. дис.... на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. Київ.
- Хе, Лі (2020). Підготовка фахівців вокального мистецтва в системі вищої музичної освіти Китаю. Дис.. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук: спец. 13.00.02. Суми.
- Ху, Жунсі (2013). Соціокультурні особливості адаптації китайських студентів до навчання в університетах України. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля.* № 1 (5), 36–40. URL: <http://pedpsy.duan.edu.ua/images/stories/Files/2013/articles/6.pdf>
- Хуан, Цзя. (2015). Мистецтво концертмейстера в синергійного аспекті (на матеріалі камерної вокальної музики). Автореф.... канд. пед. наук: спец. 13.00.02, Одеса.
- Хуторской, А. В. (2003). Ключевые компетенции. Технология конструирования. *Народное образование,* 5, 55–61.

- Хуторська, А. Й. (2009). Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики). Дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків.
- Цзі, Мінвей (2017). Класична спадщина європейського мистецтва як фундамент виховання академічного співака в Китаї на сучасному етапі. *Проблеми взаємодії мистецтва і педагогіки та теорії та практики освіти. Когнітивне музикознавство : зб. наук. статей ХНУМ імені І.П.Котляревського Харків : ХНУМ імені І.П.Котляревського, Вип. 47, 264-276.*
- Цзінь, Нань. (2009). Особливості вокальної підготовки студентів з КНР в інститутах мистецтв України. *Теоретичні та методологічні засади неперервної мистецької освіти: зб. матеріалів наук.- методол. семінару, 191–192.*
- Цюй, Сяо Юй (2011). Аналіз готовності до самоудосконалення майбутніх учителів музики в процесі вокальної підготовки. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти, 12, 53*
- Цзян, Хепін (2012). Формування професійної компетентності майбутнього вчителя музики у процесі самостійної навчальної діяльності. Дисс. ... канд. пед. наук. Одеса.
- Чан, Динь Лам. (2014). Обучение китайских студентов за пределами Китая: проблемы и решение. *Успехи современного естествознания. № 5-1, 170–173.*
- Чень, Цзицзянь (2018). Основні положення методики формування цілісного уявлення про музичний твір у майбутніх учителів музики. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, № 5 (79) 268–280. Doi 10.24139/2312-5993/2018.05/267-281*
- Чередниченко, Т.В. (1991). Герменевтика музыкальная. Музыкальный энциклопедический словарь. гл. ред. Г.В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 133.

- Чжан Вей (2019). Підготовка вокалістів у музичних закладах вищої освіти кнр. *Збірник наукових праць «Педагогіка та психологія»*. Харків, Вип. 62, 201–206. <http://doi.org/10.34142/2312-2471.2019.62.22>
- Чжан, Іфу (2106). Формування художньо-образного сприйняття у майбутніх учителів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки. Дисс. ... канд. пед. наук. Київ.
- Чжан, Сяосін (2018). Виховання етнічної толерантності студентів засобами діяльності музичного клубу. Дис. ... канд. пед. н., Київ.
- Чжан, Цзінцзін (2010). Методика формування мистецької рефлексії майбутнього вчителя музики в процесі вокального навчання. *ПНПУ ім. К.Д. Ушинського*. № 3-4, 84–90.
- Чжан, Цзянань (2021). Методичні засади формування світоглядної культури майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання. Дис. ... канд. пед. н., Київ.
- Чжан, Яньфен (2012). Методика вокальної художньо-виконавської підготовки майбутніх учителів музики в університетах України і Китаю. Дис. ... канд. пед. наук. Київ, 253.
- Чжоу, Ї. (2020). «Вокальний стиль» в західноєвропейському та китайському мистецтвознавстві: порівняльний аналіз. *Вип. 57. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 286–296.
- Чжоу, Лі (2015). Гуманістичні основи підготовки майбутніх співаків з КНР в системі української музичної освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя: зб. наук. пр. Умань: Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини*. № 12. Ч. 1. 110–115.
- Чжу, Цзюньцяо (2016). Формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки. Дис. ...канд. пед. н., Київ.
- Чжу, Цянь. (2019). Удосконалення навичок емоційно-вольової саморегуляції майбутніх учителів музичного мистецтва. *IV міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття – історія,*

теорія, практика». Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Баку: Посвіт. Вип. 5, 315–323.

- Чжу, Юньжуй (2020). Сутність поняття «Пізнавальна активність майбутнього викладача вокалу» та його структура. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання : наукове видання Суми : ФОП Цьома. Вип. 1-2 (13-14). 148-156. doi:10.24139/978-617-7487-53-0/2019-01-02/148-156.*
- Черкасов, В.Ф. (2007). Вплив концертної діяльності на виконавську практику студентів музично-педагогічних факультетів. *Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія: зб. статей. Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, Вип. 16. Ч. 2, 159–167.*
- Чжоу, Лі. (2015). Гуманістичні основи підготовки майбутніх співаків з КНР в системі української музичної освіти. *Проблеми підготовки сучасного вчителя: зб. наук. пр. Умань: Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, № 12. Ч. 1, 110–115.*
- Чжу, Цзюньцяо (2016). Формування вокальної культури майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки. Дис. ... канд. пед. н., Київ.
- Шехавцова, Світлана (2022). Міжкультурна комунікація в освіті як імператив демократичного розвитку суспільства. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти. Вип. 17(2), Слов'янськ. 174–184.*
- Шип, С. В. (2004). О семиотических основаниях музыкально- педагогической герменевтики. *Наука і освіта: Науковопрактичний журнал Південного наукового центру АПН України, 4–5, 210–214.*
- Шип, С. В. (1998). Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 368.
- Шлеермахер, Ф. Д. Е. (1993). Герменевтика. *Общественная мысль: исследования и публикации. Москва, 244.*
- Шуневич, Є. (2004). Проблема формування самостійності майбутнього вчителя музики в класі сольного співу. *Актуальні проблеми викладання музичних дисциплін у вищій школі. 36. статей. Вип. 35., Київ : НМАУ.*

- Епштейн, М. (2004). Транскультура: культурология в практическом измерении. *Знак пробела: О будущем гуманитарных наук*. М.: Новое литературное обозрение, 622–634.
- Юйань, Шаоцян (2021). Специфіка реалізації здоров'язбережувальних технологій у процесі вокальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. № 6 (110). Суми : СумДПУ імені А. С. Макаренка, 381–391. DOI 10.24139/2312-5993/2021.06/381-391
- Юй, Хенюань (2019). Особливості формування вокально-виконавської майстерності китайських співаків у Китаї та в українських закладах вищої освіти. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14, Теорія і методика мистецької освіти, вип. 27*, 168–174. DOI: 10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.27
- Юй, Хенюань; Кьон, Наталя; Мамікіна Олена (2021). Інтернаціоналізація як концептуальний базис музичної освіти іноземних студентів у педагогічних університетах України. *Колективна монографія Сучасні аспекти науки: V-ий том колективної монографії / за ред. Є.О. Романенка, І.В. Жукової*. Київ; Братислава: ФОП КАНДИБА Т.П., 188 с. Отримано з: <http://perspectives.pp.ua/public/site/mono/monography-5-2021.pdf>
- Юй, Хенюань, Хуан, Юйсі (2022). Досвід удосконалення вокально-виконавської майстерності китайських здобувачів в українському музично-педагогічному закладі вищої освіти. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, № 2 (116). 244–254.
- Юй, Хенюань (2019). Підготовка китайських студентів до вокально-виконавської діяльності у педагогічних університетах України. *The scientific heritage, No 33, Budapest, Hungary*, 9–11.
- Юник, Д. (2011). Терія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів : автореф. дис. ... док. пед. наук. Київ, 40.

- Юссон, Р. (1974). Певческий голос. Исследования основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. Москва : Музыка, 262.
- Юшманов, В. И. (2001). Вокальная техника и её парадоксы. СПб.: Издательство ДЕАН, 128.
- Ян, Сяохан (2015). Пропедевтика типових помилок у навчальній практиці іноземних магістрантів-вокалістів. *Науковий часопис НПУ імені МП Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 18*, 268–271.
- Ян, Бо (2014). О некоторых проблемах обучения будущих вокальных педагогов в высших учебных заведениях Китая. Проблемы оптимизации профессионального музыкального образования. *Сборник материалов III Межрегиональной научно-практической конференции. Н.Новгород*. 45–47
- Яо, Вэй (2012). Проблемы развития вокального профессионального образования в современном Китае. *Дискуссия. № 7 (25)*, 150–154.
- Ясперс, К. (1994). Истоки истории и ее цель. Ч. III. Смысл и назначение истории. М.: Республика, 240–280.

Література на іноземних мовах

- Altbach, P.G., Reisberg, L. and Rumbley, L.E. (2009). *Trends in Global Higher Education, Tracking an Academic Revolution*”, Boston: Center for International Higher Education, Boston College.
- Banks J. A. (2004). *Hand of Research on Multicultural Education*. 2nd ed. J. A. Banks & C. A. M. Banks (Eds.). San Francisco: Jossey-Bass.
- Bartell, M. (2003). Internationalization of Universities: A University Culture-Based Framework. *Higher Education*, 45, 43–70.
<https://doi.org/10.1023/A:1021225514599>
- Beine, Michel & Noël, Romain & Lionel, Ragot (2014). Determinants of the international mobility of students. *Economics of Education Review*, 41, 40–54:
<https://doi.org/10.1016/j>, (accessed 03/12/2018).

- Bologna Process. Conference on Master-level Degrees. (2003). Helsinki, Finland March 14-15, Режим доступу: www.bologna-berlin2003.de/pdf/Results.pdf.
- Berry, Ellen; Epstein, Mikhail (1999). *Transcultural Experiments: Russian and American Models of Creative Communication*. New York: St. Martin's Press, 25.
- Bourn, D. (2011). From internationalisation to global perspectives. *Journal of Higher Education Research & Development*. 30 (5), 559–571.
- Boichenko, Maryna & Nikolai, Halyna & Linenko, Alla & Koehn, Natalya (2020). Interdisciplinary Coordination in Historical-Theoretical and Music-Performing Training of Future Musical Art Teachers. *Journal of History Culture and Art Research*. 9. 225. 10.7596/taksad.v9i1.2434. <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/2434/1726>
- Boychuk T. & Posnova-Rubery I. (2021). Reflection of own achievements as a condition of successful self-presentation of the future specialist of musical art. *Music Education Journal* https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3959571. August 23, 2021.
- Deygers, Bart (2018). “How institutional and interpersonal variables impact international L2 students’ language gains at university”. *System*, 76, 91–102. <https://doi.org/10.1016/j.system.2018.05.012>.
- Hudzik, Jonn (2015): *Comprehensive Internationalization: Institutional Pathways to Success*, New York: Routledge.
- Knight, Jane & De Wit, Hans (2018): “Internationalization of Higher Education: Past and Future,” *International Higher Education*, 95, 2 – 3.
- Knight, Jane. (2011). Five myths about internationalization, *International Higher Education*, 2, 14 –15.
- Leask, Betty (2015). *Internationalising the curriculum*, London: Routledge.
- Nikolai, Halyna & Kisiel, Msroślaw (2020). Nauczyciel muzyki wobec aksjologicznych wyzwań współczesnej edukacji. Rozważania i konteksty polsko-ukraińskie. Nauczyciel we współczesnej przestrzeni edukacyjnej diagnozy poszukiwania inspiracje. Warszawa: Wydawnictwo Adam Marszałek, 245–262

- Nikolai, H, Linenko, A., Koehn, N., Boichenko, M. (2021). Interdisciplinary Coordination in Historical-Theoretical and Music-Performing Training of Future Musical Art Teachers. *Journal of History Culture and Art Research*. 9. 225–235. <https://doi.org/10.7596/taksad.v9i1.2434>
- Ovcharenko, N., Matveieva, O., Chebotarenko, O., Koehn, N. (2019). Methodological Readiness of Musical Art Master's Degree Students: *A Theoretical Research*. *Journal of History Culture and Art Research*, 8 (4), 166–176. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2285>
- Sorokin P. A. (1927). Social and cultural mobility. N. Y.
- Sadolin, C. (2000) Complete Vocal Technique. Copenhagen: Shout Publications.
- Stühlmayer, B. Hoffmann, G. (2011). Stimme–Be-Stimmung. München, Verlag DeBehr.
- Tauch, Ch.; Rauhvargers, C . (2002). Survey on Master's Degrees and Joint Degrees in Europe. Brussels : EUA, 45.
- Teichler, Ulrich. (2017). Internationalisation Trends in Higher Education and the Changing Role of International Student Mobility. *Journal of international Mobility*, 19 Dec 2017, 5:1, 177-216: <https://doi.org/10.3917/jim.005.0179>, (accessed 22/03/2020).
- The Bologna Process 2020. The European Higher Education Area in the new decade. *Communique of the Conference of European Ministers Responsible for Higher Education*. Leuven and Leuven-la-Neuve, 28-29 April 2016. URL:http://europa.eu/rapid/press-release_IP-09-675_en.htm
- Epstein, Mikhail (1995). Culture – Culturology – Transculture. *After the Future: The Paradoxes of Postmodernism and Contemporary Russian Culture*. Amherst: The University of Massachusetts Press, pp. 280-306.
- Zdioruk, Serhii & Bohachevska, Iryna (2014). Academic mobility as a factor of Ukraine integration into global scientific and educational space: analytical note. *National Institute for Strategic Studies*: <http://www.niss.gov.ua/articles/1421>.
- Yu, Henqyuan, Koehn, Natalya (2021) Internationalisation for mobility and home (IfMH) as a conceptual basis for reforming music education of chinese students in

ukrainian pedagogical universities. *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*. Dec. 2021, Vol. 11 Issue 2, p127-131.

Yaming, Yao (2017). Vocal-Pedagogical Education in China and Its Meaning for Self-Organization of Training Space of Chinese Students. *Pedagogical Sciences, Zhytomyr Ivan Franko State University Journal*, 1:87, 173–177.

de Wit, Hans (2010). Internationalisation of Higher Education in Europe and its assessment, trends and issues. *NVAO Nederlands-Vlaamse Accreditatieorganisatie*, December 2010: http://www.nvao.net/page/downloads/Internationalisation_of_Higher_Education_in_Europe_DEF_december_2010.pdf.

ISSC and UNESCO, стор. 54.

На китайській мові

張偉, 2005, 20 歲的中國聲樂教育。西安: 人民教育學, 367 頁。(用中文(表達)。 (Чжан Вей, 2005, 20-річна китайська вокальна освіта. Сіань: Народна педагогіка, 367) .

胡东冶 . (2009). 浅论现代声乐教学 《吉林省教育学院学报(学科, 吉林省, 07, 233) , 25, 36-38 页. (Ху, Дунъе (2009). До питання про сучасні тенденції викладання вокальної музики. *Вісник Педагогічного інституту, провінція Цзилінь 7, 25 (223), 36–38*).

沈湘. 主动-被动呼吸方法. 北京, 1996. 147 页. (Шэнь Сян. Методика активно-пассивного дыхания). Пекин, 1996. 147.

沈湘. 声乐演唱的系统教学. 北京: 北京中央音乐学院, 1996. 149 页. (Шэнь Сян. Система воспитания академического пения. Пекин: Пекинская Центральная консерватория музыки, 1996, 149.

国语辞典 中国辞典, (2011). 北京: 商务印书馆, Пекин: коммерческое издательство. Retrieved from: <https://www.zdic.net/hans/%E9%A3%8E%E6%A0%BC>

- [宋]陈旸. 乐书. 四库全书·经部·乐类. 卷一百六十一, 文澜阁电子版. (Шэнь Сян, 2008. Искусство преподавания вокальной музыки)
- 沈湘. 沈湘声乐教学艺术 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2000. (Цзоу Чанхай. Психология вокальной музыки. Пекин: Народное музыкальное издательство, 8.
- 约翰·威斯特著; 张冰等译. 呼吸生理学精要 [M]. 北京: 体育大学出版社, 2009. Джон Уэст, перевод Чжан Бина и др. Основы физиологии дыхания [M], Пекин: тело. Издательство Университета Ю, 2009.
- 宁伟杰. 利用人体解剖学知识、太极拳训练强化歌唱呼吸教学的研究 [D]. 音乐创作, 2012. (Нин Вейцзе (2012). Использование знаний анатомии человека и занятий тайцзи-цюань для усиления пения и призвания. Исследование обучения дыхания [D], Music Creation, Инструктор: Хоу Вэньцзе, 270.

Довідкові посилання

- Верховна Рада України. (2019). *Про цілі сталого розвитку на період до 2030 р.* URL <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/722/2019#Text>
- Закон України «Про вищу освіту» (2017). Київ, № 2145-VIII. Режим доступу: 3.rada.gov.ua/laws/show/2145-19/page7
- Міністерство освіти і науки України. (2019). *Концепція розвитку англійської мови в університетах.* URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/mon-stvorilo-konceptiyu-rozvitku-anglijskoyi-v-universitetah-u-dodatku-riven-v1-obovyazkova-umova-vstupu-v2-vipusku-vikladannya-profilnih-disciplin-inozemnoyu-ta-movni-skriningi>
- Міністерство освіти і науки України. (2020). Стратегія розвитку вищої освіти в Україні на 2021–2031 роки. URL <https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2020/09/25/rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-02-10-2020.pdf>
- Про Національну стратегію розвитку освіти в Україні на період до 2021 року: Указ № 344/2013 від 25.06.2013 Отримано з: <http://www.president.gov.ua/documents/15828.html>.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Анкета

на виявлення ступеня зорієнтованості здобувачів з Китаю у культурно-ментальних основах вокального мистецтва

1. Філософсько-естетичні, мистецькі погляди яких стародавніх мислителів Вам відомі і особисто близькі? _____
2. Мистецько-естетичні погляди яких стародавніх мислителів Ви вважаєте цінними для свого професійного становлення? _____
3. У чому полягає відмінність світогляду народів Заходу і Сходу? _____
4. Чи вважаєте Ви доцільним підтримку державою розвитку національного музичного мистецтва в Вашій країні? Так, ні, не знаю, інше _____
5. Як Ви розцінюєте вплив процесів глобалізації на розвиток музичного мистецтва в Вашій країні? Позитивно, негативно, скоріше позитивно, чим негативно, скоріше негативно, чим позитивно (потрібне підкресліть).
6. У чому полягає сутність світосприйняття діячів мистецтва в період Романтизму? _____
7. Чи близька Вам естетика імпресіонізму? _____
8. Які проблеми, що активно розглядаються сучасними науковцями в галузі художньої змістовності музичних творів, Вам здаються найбільш важливими?

9. Які проблеми Ви вважаєте найбільш гострими у стані сучасної культури і мистецтва Китаю? _____
10. Які проблеми Ви вважаєте найбільш гострими у стані світової сучасної культури і мистецтва? _____
11. Праці яких науковців у галузі музикознавства вплинули на Ваше становлення як виконавця вокальних творів? _____
12. Мистецько-естетичні погляди яких сучасних науковців зацікавили?

ДОДАТОК Б.

Анкета

для виявлення наявності/відсутності ціннісного ставлення до стилістично-різномірних творів вокального мистецтва

1. Які європейські музичні стилі Ви вважаєте найбільш близькими за художньо-образним змістом китайському музичному мистецтву? ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, модерн? (Підкресліть все, що вам здається вірним).
2. Як Ви вважаєте, можна поділити фольклор різних народів на більш і менш досконалий? Так, ні, не знаю, інше _____
3. Ям слухаєте Ви народні пісні співаків з різних країн? _____
4. Твори яких жанрів Вам подобається співати найбільше? Арії, романси, народні пісні, народні пісні в сучасній обробці, інше (Підкресліть все, що вам здається вірним).
5. Вокальне мистецтво яких творчих напрямків Вам подобається найбільше? ренесанс, бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, експресіонізм, сучасні твори (Підкресліть все, що вам здається вірним).
6. Твори композиторів яких країн Вам подобається співати найбільше? Китайські, українські, німецькі, англійські, іспанські, інше _____
7. Назвіть імена своїх улюблених композиторів _____
8. Назвіть декілька вокальних творів, які Вам найбільше подобається співати _____
9. Назвіть декілька вокальних творів, які Вам найбільше подобається слухати _____
10. Назвіть декілька видатних співаків, яких Ви вважаєте найбільш великими майстрами вокального виконавства _____
11. Назвіть декілька видатних співаків, які Вам не дуже подобаються _____
12. Твори яких композиторів Ви ще не виконували, але хочете їх виконувати в майбутньому? _____

ДОДАТОК В.**Анкета****на виявлення ступеня умотивованості в розширенні художнього світогляду й збагаченні уявлень щодо полікультурних цінностей вокального мистецтва**

1. Я вважаю, що уявлення щодо художнього світогляду різних країн і народів: має удосконалювати кожен діяч мистецтва; бажано удосконалювати діячам мистецтва; можуть, за наявності зацікавленості, діячі мистецтва; не обов'язкове.
2. Я вважаю, що уявлення щодо художнього світогляду авторів вокальних творів: є цінним для втілення їх художньо-образного сенсу; є бажаним для втілення їх художньо-образного сенсу; є позитивним у втіленні їх художньо-образного сенсу; не обов'язкове для втілення їх художньо-образного сенсу.
3. Для того, щоб краще відчутти й зрозуміти художній задум композитора, я читаю літературу і його мемуари: завжди, часто, не завжди, дуже рідко.
4. Для того, щоб краще відчутти й зрозуміти художній задум композитора, я спілкуюсь з іншими музикантами, слухаю його інші твори: завжди, часто, не завжди, дуже рідко.
5. Ознайомлення з творами нових для мене композиторів я сприймаю як зустріч з внутрішнім світом його авторів: завжди, часто, не завжди, дуже рідко.
6. Слухаючи спів нового виконавця, я сприймаю його внутрішній світ: завжди, часто, не завжди, дуже рідко.
7. Питання розширення кола стилів, у яких я співаю вокальні твори, для мене є дуже важливим; мене час від часу турбує; інколи в мене виникає; мене не дуже цікавить.
8. Опанування майстерністю виконання вокального твору незнайомого художнього напрямку є для мене: надзвичайно привабливим; цікавим; не дуже цікавим; небажаним.
9. Твори нових для мене композиторів приваблюють мене як виконавця: завжди, часто, зрідка, у виняткових випадках.
10. Я очікую на новий репертуар із нетерпінням: в цілому із зацікавленням; із тривогою, що він буде для мене надто складним; без особливого бажання.

11. Ознайомитись з новими творами у виконанні знаних співаків: я намагаюсь якомога частіше; мені досить цікаво, якщо виникає така можливість; мені цікаво, але нерідко бракує часу; я можу, особливо – якщо це завдання від викладача.

12. Я вважаю, що творчість сучасних виконавців-вокалістів: я маю знати набагато краще; я маю знати в цілому краще; я маю дещо збагатити; я знаю досить непогано, мені цього достатньо.

ДОДАТОК Г

Таблиця Г/1

**Результати діагностики китайських студентів
за мотиваційно-ціннісним критерієм (констатувальний зріз)**

| Оцінка у балах | 1 показник | | 2 показник | | 3 показник | | \bar{x} |
|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-----------|
| | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результати у % | |
| 4 | 1 | 3,6 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 1,2 |
| 3 | 4 | 14,3 | 6 | 21,4 | 6 | 21,4 | 19,0 |
| 2 | 10 | 35,7 | 13 | 46,4 | 10 | 35,7 | 39,3 |
| 1 | 13 | 46,4 | 9 | 32,2 | 12 | 42,9 | 40,5 |

Таблиця Г/2

**Результати діагностики китайських студентів
за вокально-технологічним критерієм (констатувальний зріз)**

| Оцінка у балах | 1 показник | | 2 показник | | 3 показник | | \bar{x} |
|----------------------|-------------------|-------------------|-------------------|--------------------|-------------------|--------------------|-----------|
| | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результат и у % | Кількісні дані | Результат и у % | |
| 4 | 2 | 7,1 | 2 | 7,1 | 1 | 3,6 | 6,0 |
| 3 | 3 | 10,7 | 5 | 17,9 | 4 | 14,3 | 14,3 |
| 2 | 13 | 46,5 | 9 | 32,1 | 12 | 42,9 | 40,4 |
| 1 | 10 | 35,7 | 12 | 42,9 | 11 | 39,2 | 39,3 |

Таблиця Г/3

**Результати діагностики китайських студентів
за змістово-стильовим критерієм (констатувальний зріз)**

| Оцінка у балах | 1 показник | | 2 показник | | 3 показник | | \bar{x} |
|----------------------|-------------------|-------------------|-------------------|--------------------|-------------------|--------------------|-----------|
| | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результат и у % | Кількісні дані | Результат и у % | |
| 4 | 0 | 0,0 | 0 | 0,0 | 0 | 0,00 | 0,0 |
| 3 | 4 | 14,2 | 5 | 17,9 | 4 | 14,2 | 15,4 |
| 2 | 12 | 42,9 | 11 | 39,2 | 12 | 42,9 | 41,7 |
| 1 | 12 | 42,9 | 12 | 42,9 | 12 | 42,9 | 42,9 |

Таблиця Г/4

**Результати діагностики китайських студентів
за інтегративно-творчим критерієм (констатувальний зріз)**

| Оцінка а у балах | 1 показник | | 2 показник | | 3 показник | | \bar{x} |
|------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|--------------------|-------------------|--------------------|-----------|
| | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результат и у % | Кількісні дані | Результат и у % | |
| 4 | 0 | 0,0 | 1 | 3,6 | 0 | 0,0 | 1,2 |
| 3 | 2 | 7,1 | 2 | 7,1 | 3 | 10,7 | 8,3 |
| 2 | 10 | 35,7 | 12 | 42,9 | 10 | 35,7 | 38,1 |
| 1 | 16 | 57,2 | 13 | 46,4 | 15 | 53,6 | 52,4 |

ДОДАТОК Д

Тест

на визначення міри музичної ерудованості магістрантів

(за Н. Кьон)

1. Метою музикознавчого аналізу твору є:

- а) усвідомлення особливостей його унікальної форми;
- б) усвідомлення особливостей його художньо-образного змісту;
- в) усвідомлення причинно-наслідувальних зв'язків між структурою твору та особливостями його художньої ідеї.

2. У історії вокального мистецтва значу роль відіграли:

- а) відкриття приватних оперних театрів;
- б) виникнення оперного жанру;
- в) традиції виконавства кастратів.

3. У галузі вокального мистецтва до жанрів синтетично-театралізованого типу відносяться:

- а) опера, оперета, кантата, ораторія, мюзикл, рок-опера.
- б) опера, оперета, кантата, ораторія;
- в) опера, мюзикл, оперета.

4. Романс відрізняється від пісні:

- а) складом мелодії;
- б) складністю акомпанементу;
- в) мірою інтонаційно-мелодичної деталізації вербального тексту.

5. До стилю бароко відносять творчість композиторів:

- а) Калудіо Монтеверді, Клода Дебюссі, Жоржа Бізе;
- б) Георга Фрідріха Генделя, Йогана Себастьяна Баха, Калудіо Монтеверді;
- в) Алессандро Скарлатті, Генрі Перселла, Йозефа Гайдна.

6. Твори композиторів-романтиків відрізняються:

- а) драматизмом і напруженим ритмом;
- б) ліризмом і насиченням мелодії інтонаціями страждання та жалоби;
- в) увагою до внутрішнього світу людини, тонкими психологізмом і мінливістю художніх образів.

7. У 19 столітті в Європі виникли національні вокальні школи;

- а) італійська, угорська, російська;
- б) німецька, французька, італійська;
- в) російська, німецька, французька.

8. *Поняття «висока співоча форманта» означає*

- а) вокальна позиція;
- б) область звукових частот;
- в) якість звуку (яскравий, дзвінкий).

9. *Типовими для діяльності вокаліста видами творчих завдань є:*

- а) створення другого голосу до мелодії;
- б) розроблення інтерпретаційного плану виконуваного твору;
- в) аранжування мелодії.

10. *Головним завданням у підготовці співака є:*

- а) формування вокальних навичок з метою розкриття потенційних можливостей свого голосу;
- б) вміння проникнути у художньо-образний зміст твору та відтворити його у співі;
- в) виховання у співака здатності доносити до слухачів художньо-образний зміст твору засобами вокально-сценічного втілення.

11. *Типовими чинниками неякісного вокального інтонування у співаків-початківців є:*

- а) недостатньо розвинені слухові уявлення;
- б) невірне звукоутворення;
- в) відсутність навичок вокального дихання.

12. *Типовими чинниками невизначеного виконання вокальних творів у співаків-початківців є:*

- а) особливості темпераменту і недостатній розвиток емоційної сфери;
- б) невпевнене знання тексту виконуваного твору;
- в) недостатня усвідомленість сутності вокального мистецтва як мистецтва творчого спілкування.

Ключі до тесту

| №№ | ключ | | |
|----|------|-----|---|
| 1. | в | 7. | в |
| 2. | б | 8. | б |
| 3. | в | 9. | б |
| 4. | в | 10. | в |
| 5. | б | 11. | б |
| 6. | в | 12. | в |

ДОДАТОК Є.

Тест-опитувальника схильності до переживання сценічних бар'єрів

О. Саннікова, А. Саннікова

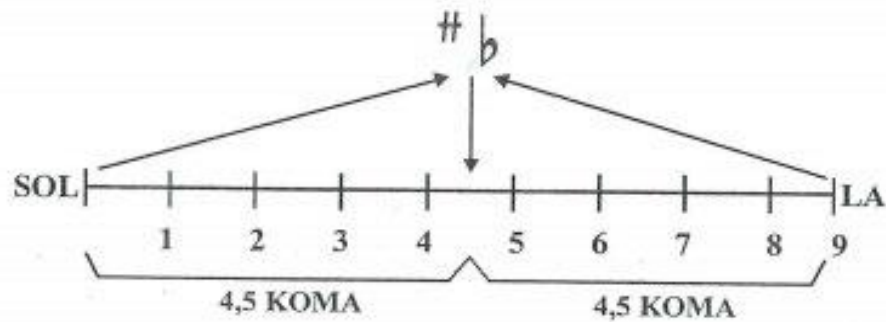
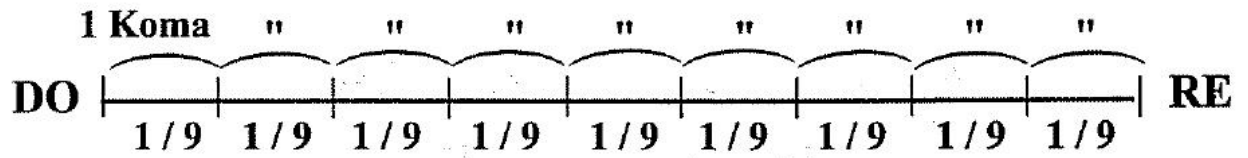
Шановний студенте, підкресли положення, які властиві тобі особисто.

1. Під час виступу почуваю себе впевнено, хочу виразити всі почуття, які несе твір.
2. Чим більш відповідальний виступ, тим більше в мене напружений стан.
3. На сцені мені вдається співати більш натхненно, ніж під час репетицій.
4. Я з радістю чекаю наступного виступу на сцені і впевнено готуюсь до нього.
5. Хвилювання, неспокій заважають мені зосередитися під час виступу.
6. Стан, який я переживаю на сцені, особливо нічим не відрізняється від звичайного стану.
7. Через хвилювання я співаю під час виступу гірше, ніж на репетиції.
8. Мої передчуття з приводу результату виступу звичайно здійснюються.
9. Мені знайомі приступи паніки перед виступом.
10. Після вдалого виступу я відчуваю полегшення.
11. Після вдалого виступу я переживаю піднесення.
12. Після недосить вдалого виступу мені хочеться більше ніколи не співати.
13. Після недосить вдалого виступу мені хочеться взятися до роботи над подоланням недоліків.
14. Мене лякають відповідальні виступи.
15. Я чекаю нагоди виступити у концерті.
16. Я постійно шукаю нагоди взяти участь у конкурсі.
17. Я відмовляюсь від участі у відповідальних концертах і конкурсах, бо не хочу хвилюватися.
18. Під час виступу мені доводиться долати труднощі, зв'язані з моїми переживаннями.
19. Мене тривожить страх осоромитися перед студентами або слухачами.

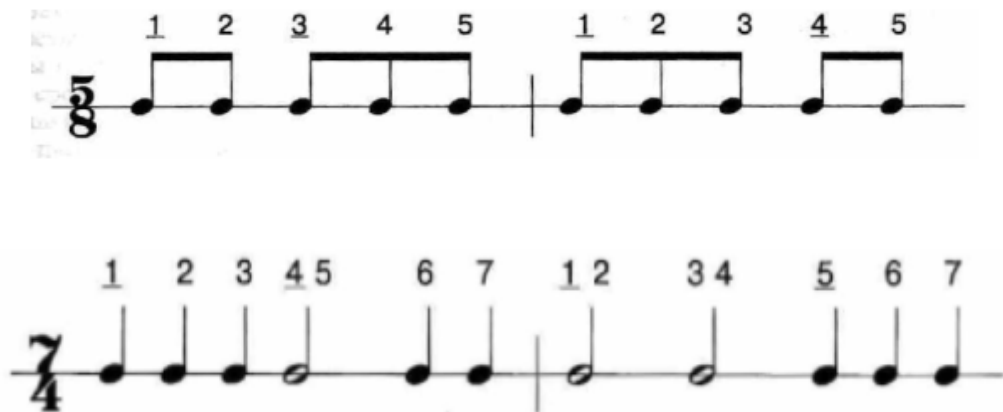
20. Перезбудження від бажання заспівати найкраще приводить до страху забути текст.
21. Перед виступом у мене погіршується здібність до зосередження.
22. Мій стан перед виступом залежить від того, хто мене буде слухати.
23. Я не можу зосереджуватись на виступі, якщо знаю, що мене буде слухати недоброзичлива комісія.
24. Я завжди погано сплю перед виступом.
25. Перед виступом я почуваю себе роздратовано.
26. Перед виступом від хвилювання я не можу заспокоїтися й сконцентруватися.
27. Перед виступом мені завжди здається, що я забуду на сцені текст.
28. Якщо я роблю випадкову помилку під час виступу, це негативно впливає на весь подальший процес співу.
29. З мого стану перед виступом помітно, що я дуже хвилююсь.
30. Я відчуваю особливе натхнення під час прилюдного виступу.

ДОДАТОК Ж.

Найменші відстані між звуками за висотою: дорівнюють $1/9$ тону, який називається «кома»



Приклади асиметричних розмірів



Приклад системи запису китайських фольклорних мелодій римськими цифрами

酒 狂

1-F
 正调定弦: 5 6 1 2 3 5 6
 [-1] 4-82

据《神奇秘谱》(1425年)
 姚 丙 炎打谱
 汧 健记谱

1 2 5 1 3 5 | 1 5 5̣ : | 1 5 5 1 6 5 | 1 1 1̣ :||
 竽 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫

1 1 5 1 6 5 | 1 5 5̣ : | 1 5 5 1 3 5 | 1 1 1̣ :||
 竽 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫

[=1]
 6 6 3 2 1 | 1 1 1̣ : || 1 2 3 1 3 5 | 1 5 5̣ :||
 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫

1 5 6 1 6 1 | 1 1 1̣ : | 1 1 5 1 6 5 | 1 5 5̣ :||
 竽 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫

1 5 5 1 3 5 | 1 1 1̣ : || 6 6 3 2 1 | 1 1 1̣ :||
 竽 笙 箫 笙 箫 笙 箫 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫

[=1]
 3 3 6 2 2 5 | 1 1 1̣ : || 6 1 1 3 3 2 | 3 5 5̣ :||
 竽 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫

[=1]
 6 6 3 2 1 | 1 1 1̣ : || 1 2 5 1 3 5 | 1 5 5̣ :||
 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫 竽 笙 箫 笙 箫 笙 箫 笙 箫

ДОДАТОК 3.**ТВОРЧИЙ ПАСПОРТ ЗДОБУВАЧА**

Ім'я, прізвище _____

Викладач: _____

Рік вступу до університету _____

Загальна характеристика

1. *Загальні дані* (рік, народження, місто постійного проживання, адреса проживання в м. Одеса) _____

2. *Попередня музична освіта / вокальна підготовка* _____

3. *Музичні здібності* – чуття ладу, ритму, музична пам'ять _____

4. *Вокальні дані* – діапазон, динамічні властивості, характеристика тембру _____

5. *Володіння вокально-технічними навичками*: постава, вокальне дихання, звукоутворення, якість інтонування _____

5. *Репертуар*, яким студент володіє на час початку занять (рівень складності, втілення художнього сенсу, стильове різноманіття) _____

6. *Сценічний артистизм* (емоційність, впевненість, наявність/відсутність сценічного бар'єру) _____

Вокальна освіта**1 семестр**

а) стан здоров'я вокального апарату _____

наявність/відсутність проблем, ставлення до занять та ін., важливі з погляду викладача;

б) стан вокально-технічної підготовленості за ознаками: діапазон, тембр, вокальна позиція, перехідні ноти, чистота інтонування та ін., важливі з погляду викладача _____

в) музично-теоретична підготовка: розвинутий гармонічний слух, навички сольфеджування мелодії, аналізу форми і гармонії вокального репертуару _____

г) інструментальна підготовка: володіння навичками акомпанементу у розспівуванні, вміння робити полегшений переклад акомпанементу та ін _____

г) виконавсько-художній розвиток – діапазон стильових напрямів; емоційна яскравість і динамічність у втіленні художніх образів; сценічна усталеність; почуття ансамблю та ін. _____

Навчальний матеріал 1-го семестру

д) підготовчі прави на співочу постановку; інтонаційні вправи (з визначенням мети завдання)_____

г) вокалізи (з визначенням мети і способу виконання)_____

д) запланований академічний репертуар (з вказанням творів, до яких буде розроблено анотацію художнього та методичного характеру)._____

Самостійна робота здобувача: підготовка репертуару (вказати твір _____), анотація до твору (вказати твір _____), ін. _____

Дані модулів, заліків, екзаменів:

Дата, репертуар і результати в балах, а також характеристика успіхів і недоліків (технічних і художньо-виконавських) _____

Учать в концертах, конкурсах – з вказанням терміну, назви, країни, форми (очна – онлайн), виконуваного репертуару та отриманих результатів, наявності відео-запису _____

2 семестр і т. д.

ДОДАТОК І.**Майстерклас**

**випускники Одеської Національної Музичної академії
лауреат престижних світових конкурсів Тетяна Мельниченко
і методист Володимир Поліщук (Україна – Іспанія)**
Заняття на тему: «Формування навичок дихання і звукоутворення»
<https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8Q6PyOj-wOM>



ДОДАТОК К.

Майстерклас Лауреата Міжнародних конкурсів Дмитра Харитонова,

участь у якому взяли китайські студенти –

Лян Вейхун, Чжу Чжаоцзе, а також інші китайські здобувачі – як слухачі.

Україна – Італія



ДОДАТОК Л.

Тренінг Кароли фон Гердер (Німеччина, м. Мюнхен)

Робота над виразністю втілення художнього образу.

На фото Карола фон Гердер, концертмейстер і магістрантка.



Фрагмент заняття експериментатора із китайським студентом

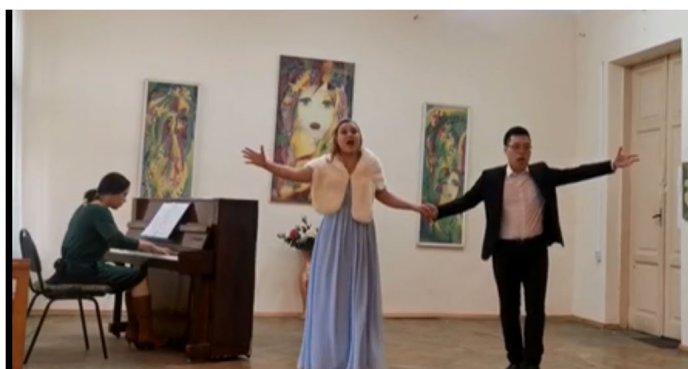
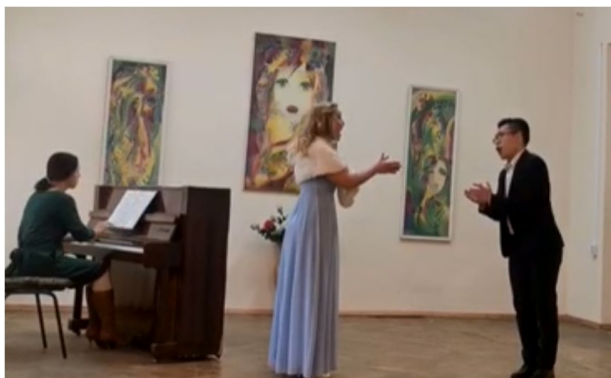


Виступи студентів на конкурсі інтернаціональних ансамблів

Тріо з оперети Пола Абрахама «Die Blume von Hawaii» (Квіти з Гаваїв)



В. Моцарт «Чарівна флейта»: дует Папагени і Папагено



*Франческо Сарторі - Con te partirò
(Піду з тобою).*

*Китайська народна пісня,
перекладена на три голоси*



ДОДАТОК М.

Таблиця М/1

**Результати діагностики китайських студентів
за мотиваційно-ціннісним критерієм (прикінцевий зріз)**

| Оцінка у балах | 1 показник | | 2 показник | | 3 показник | | \bar{x} |
|-------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-----------|
| | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результати у % | |
| Експериментальна група | | | | | | | |
| 4 | 5 | 35,8 | 6 | 42,9 | 5 | 35,7 | 38,1 |
| 3 | 7 | 50,0 | 5 | 35,7 | 6 | 42,9 | 42,9 |
| 2 | 1 | 7,1 | 2 | 14,3 | 1 | 7,1 | 9,5 |
| 1 | 1 | 7,1 | 1 | 7,1 | 2 | 14,3 | 9,5 |
| Контрольна група | | | | | | | |
| 4 | 2 | 14,3 | 1 | 7,1 | 2 | 14,3 | 11,9 |
| 3 | 4 | 28,6 | 4 | 28,6 | 5 | 35,7 | 31,0 |
| 2 | 6 | 42,8 | 6 | 42,9 | 4 | 28,6 | 38,1 |
| 1 | 2 | 14,3 | 3 | 21,4 | 3 | 21,4 | 19,0 |

Таблиця М/2

**Результати діагностики китайських студентів
за виконавсько-фонаційним критерієм (прикінцевий зріз)**

| Оцінка у балах | 1 показник | | 2 показник | | 3 показник | | \bar{x} |
|-------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|--------------------|-------------------|--------------------|-----------|
| | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результат и у % | Кількісні дані | Результат и у % | |
| Експериментальна група | | | | | | | |
| 4 | 5 | 35,8 | 4 | 28,6 | 4 | 28,6 | 31,0 |
| 3 | 7 | 50,0 | 7 | 50,0 | 6 | 42,9 | 47,6 |
| 2 | 1 | 7,1 | 3 | 21,4 | 3 | 21,4 | 16,7 |
| 1 | 1 | 7,1 | 0 | 0,0 | 1 | 7,1 | 4,8 |
| Контрольна група | | | | | | | |
| 4 | 1 | 7,1 | 1 | 7,1 | 3 | 21,4 | 11,9 |
| 3 | 4 | 28,6 | 5 | 35,7 | 4 | 28,6 | 31,0 |
| 2 | 5 | 35,7 | 6 | 42,9 | 5 | 35,7 | 38,1 |
| 1 | 4 | 28,6 | 2 | 14,3 | 2 | 14,3 | 19,0 |

Таблиця М/3

**Результати діагностики китайських студентів
за змістово-стильовим критерієм (прикінцевий зріз)**

| Оцінка у балах | 1 показник | | 2 показник | | 3 показник | | \bar{x} |
|-------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-----------|
| | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результати у % | |
| Експериментальна група | | | | | | | |
| 4 | 3 | 21,4 | 4 | 28,6 | 5 | 35,7 | 28,5 |
| 3 | 8 | 57,1 | 7 | 50,0 | 6 | 42,9 | 50,0 |
| 2 | 2 | 14,3 | 3 | 21,4 | 2 | 14,3 | 16,7 |
| 1 | 1 | 7,1 | 0 | 0,0 | 1 | 7,1 | 4,8 |
| Контрольна група | | | | | | | |
| 4 | 3 | 21,4 | 1 | 7,1 | 0 | 0,0 | 9,5 |
| 3 | 3 | 21,4 | 2 | 14,3 | 4 | 28,6 | 21,4 |
| 2 | 5 | 35,8 | 7 | 50,0 | 5 | 35,7 | 40,5 |
| 1 | 3 | 21,4 | 4 | 28,6 | 5 | 35,7 | 28,6 |

Таблиця М/4

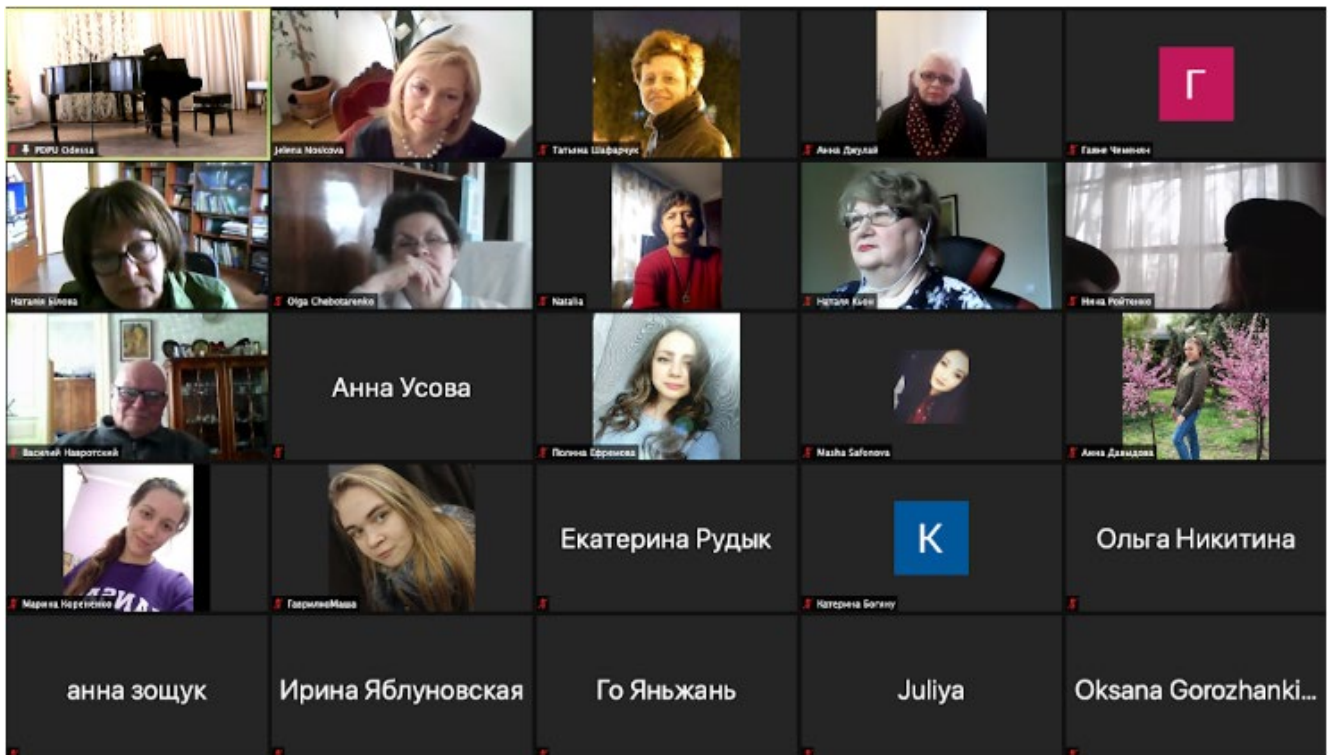
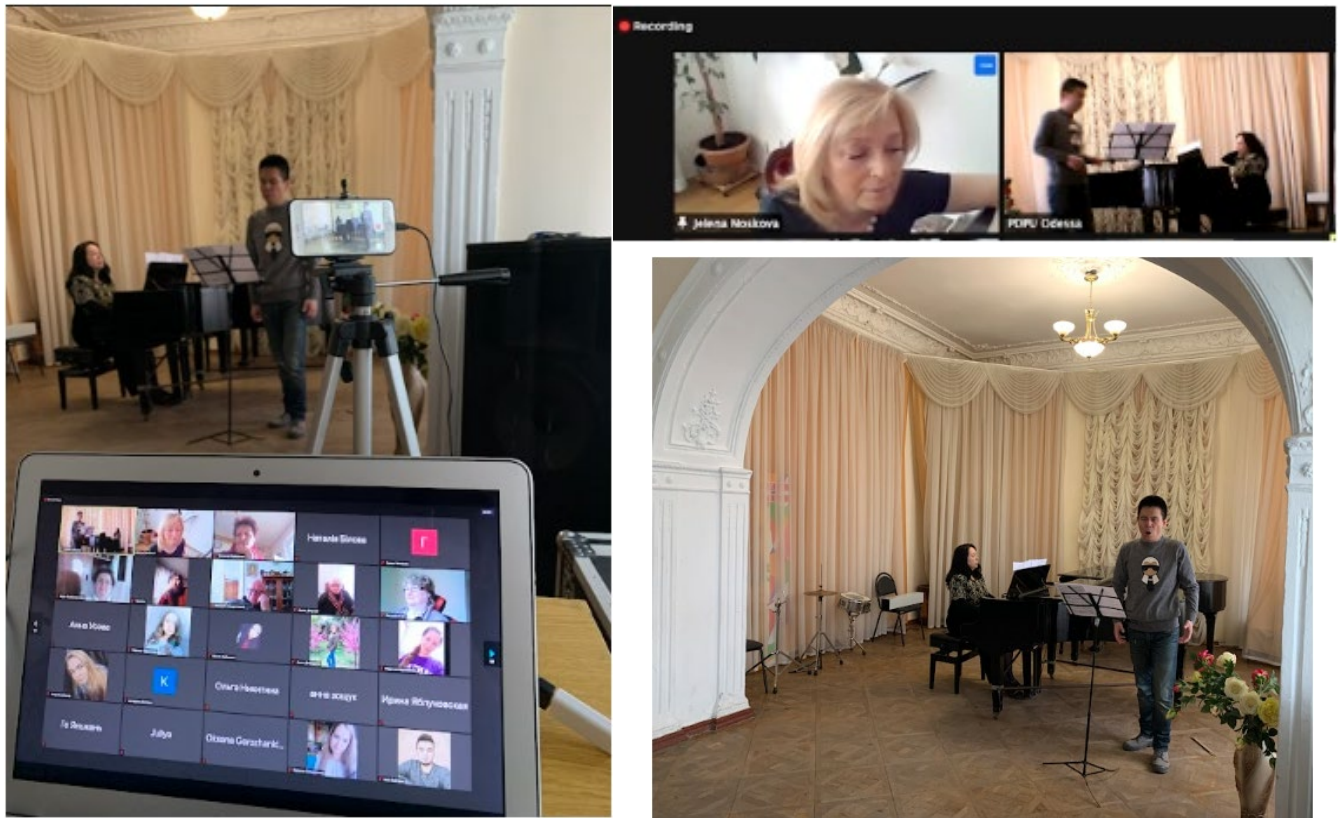
**Результати діагностики китайських студентів
за інтегративно-творчим критерієм (прикінцевий зріз)**

| Оцінка у балах | 1 показник | | 2 показник | | 3 показник | | \bar{x} |
|-------------------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-------------------|-----------|
| | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результати у % | Кількісні дані | Результати у % | |
| Експериментальна група | | | | | | | |
| 4 | 4 | 28,6 | 5 | 35,7 | 4 | 28,6 | 31,0 |
| 3 | 7 | 50,0 | 6 | 42,9 | 7 | 50,0 | 47,6 |
| 2 | 2 | 14,3 | 2 | 14,3 | 2 | 14,3 | 14,3 |
| 1 | 1 | 7,1 | 1 | 7,1 | 1 | 7,1 | 7,1 |
| Контрольна група | | | | | | | |
| 4 | 1 | 7,1 | 1 | 7,1 | 2 | 14,3 | 9,5 |
| 3 | 3 | 21,5 | 3 | 21,5 | 4 | 28,6 | 23,8 |
| 2 | 7 | 50,0 | 6 | 42,8 | 5 | 35,7 | 42,9 |
| 1 | 3 | 21,4 | 4 | 28,6 | 3 | 21,4 | 23,8 |

ДОДАТОК О.

**Майстерклас онлайн з оперним коучем Празького національного театру
Олеєю Носковою.**

Тема майстеркласу «Європейські стандарти інтерпретації belcanto»



ДОДАТОК П.

Основні положення і результати дослідження дисертації обговорено на міжнародних науково-практичних конференціях:

1. VIII Міжнародна науково-практична конференція «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти» (Київ, Україна, 23-24 квітня 2019 р.)
2. I Міжнародна науково-практична конференція «Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи» (Суми, Україна, 29-30 жовтня 2019 р.).
3. VI Міжнародна науково-практична конференція «Інноваційний розвиток вищої освіти: глобальний, європейський та національний виміри змін» До 90-тої річниці кафедри педагогіки Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. (Суми, Україна, 23-24 квітня 2020 р.).
4. V Міжнародна науково-практична конференція «Study of modern problems of civilization». (Осло, Норвегія, 19-23 жовтня 2020 р.).
5. VI Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, Україна, 15-16 жовтня 2020 р.).
6. Міжнародна науково-практична конференція «Modern science: innovations and prospects». Сучасна наука: інновації та перспективи (Стокгольм, Швеція, 10-12 жовтня 2021 р.).
7. VII Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, Україна, 4-5 листопада 2021 р.).
8. I Всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти та молодих учених «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи». (Кривий Ріг, Україна, 16 травня 2019 р.).
9. II Всеукраїнська науково-практична конференція здобувачів вищої освіти та молодих учених «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи». (Кривий Ріг, Україна, 14 травня 2021 р.).