

самовдосконалення сприяє врахування здобутку гуманістичного, особистісно-діяльнісного, аксіологічного компетентнісного та системного підходів. Їхнє втілення забезпечується опорою на такі педагогічні принципи:

– створення домінантної установки студентів на зміст навчання як процес оволодіння здатністю до фахового самовдосконалення;

– принцип фахово-практичної (перспективної) спрямованості навчального процесу;

– принцип компенсаторно-формуального впливу на підготовку студентів до самовдосконалення.

– принцип системоутворюючої ролі виховання у формуванні в студентів готовності до фахового самовдосконалення.

Подальше вирішення зазначеної проблеми потребує обґрунтування методики формування у студентів готовності до фахового самовдосконалення.

**СПИСОК ДЖЕРЕЛ**

1. Алиев Ю. Б. Методика музыкального воспитания школьников / Ю. Б. Алиев, Л. А. Безбородова. – М., 2002. – 416 с.  
 2. Гальперин П. Я. Введение в психологию: Учебное пособие для вузов. / П. Я. Гальперин. – М.: Книжный дом «Университет», 1999. – 332 с.  
 3. Дистервег А. «О природосообразности и культуросообразности в обучении» (по публ. в ж-ле «Народное образование») / Дистервег Адольф. – 1998. – № 7. – С. 46–52.  
 4. Кён Н. Г. Формирование готовности будущих учителей музыки к профессиональному самосовершенствованию в процессе вокально-учебной деятельности / Кён Наталья Георгиевна, Толстова Наталья Михайловна // Научный часопис European Applied Sciences, №5–6, 2016: ORT Publishing, Germany. – С. 35–37.

5. Кён Н. Г. Стилистическое сольфеджио. Методическое пособие для студентов музыкально-педагогических заведений / Н. Г. Кён. – Одесса, 2006. – 173 с.

**REFERENCES**

1. Aliyev, YU. B. (2002). *Metodika muzykal'nogo vospitaniya shkol'nikov*. [Methodology of musical education for schoolchildren]. Moscow.  
 2. Gal'perin, P. YA. (1999). *Vvedeniye v psikhologiyu*. [Vvedeniye v psikhologiyu]. Moscow.  
 3. Disterveg, A. (1998). «*O prirodosobraznosti i kul'turosobraznosti v obuchenii*». [«On the natural and cultural conformity in education»]. Moscow.  
 4. Koehn, N. G. (2016). *Formirovaniye gotovnosti budushchikh uchiteley muzyki k professional'nomu samosovershenstvovaniyu v protsesse vokal'no-uchebnoy deyatel'nosti*. [Future music teachers readiness formation for professional self-improvement in the vocal and educational activity process]. Germaniya.  
 5. Koehn, N. G. (2006). *Stilisticheskoye sol'fedzhio. Metodicheskoye posobiye dlya studentov muzykal'no-pedagogicheskikh zavedeniy*. [Stylistic solfeggio. A study guide for the students of musical and educational institutions]. Odessa.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРА**

**ТОЛСТОВА Наталя Михайлівна** – викладач кафедри теорії музики і вокалу Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

**Наукові інтереси:** методика вокальної підготовки майбутніх учителів музики і викладачів вокалу.

**INFORMATION ABOUT THE AUTHOR**

**TOLSTOVA Natalya Myhaylivna** – Teacher of the Music and Vocal Theory Department of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky.

**Circle of scientific interests:** vocal training methodology for future music teachers and voice instructors.

*Дата надходження рукопису 22. 05. 2018 р.  
 Рецензент – д.п.н. професор О. М. Ткаченко.*

УДК 378+78.087.6+7.034.7

**ШАФАРЧУК Татьяна Георгиевна** –

старший преподаватель кафедры теоримызыки и вокала Южноукраинского национального педагогического университета имени К. Д. Ушинского  
 e-mail: algool33@gmail.com

**ДЕСЯТНИКОВА Наталья Львовна** –

старший преподаватель кафедры музыкально-инструментальной подготовки Южноукраинского национального педагогического университета имени К. Д. Ушинского  
 e-mail: algool33@gmail.com

**ОСОБЕННОСТИ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕХНИКИ ВОКАЛЬНОЙ ОРНАМЕНТИКИ У БУДУЩИХ ПРЕПОДАВАТЕЛЕЙ ВОКАЛА, ОБЛАДАЮЩИХ ВЫСОКИМИ ЖЕНСКИМИ ГОЛОСАМИ**

**Постановка обоснование актуальности проблемы.** Формирование вокально-исполнительских навыков будущих

преподавателей вокала, обладательниц высоких женских голосов, предполагает их подготовку как колоратурных сопрано,

владеющих техникой исполнения вокальной орнаментики. Основные особенности методики подготовки колоратурных сопрано сформировались в эпоху становления бельканто. Однако специфика задач подготовки будущих преподавателей вокала в системе общего образования требует внесения определенных корректив в их применение, поиска оптимальных путей организации учебного процесса, позволяющих достичь высоких художественных и технических результатов за ограниченное время, в том числе – сформировать навыки самостоятельной работы над совершенствованием своих возможностей, обогатить их методическими знаниями и умениями.

Значение единства исполнительского и педагогического мастерства магистрантов в области усвоения достаточно сложных вокально-технических приемов усиливается в связи с тем, что в настоящее время у студентов существенно активизируется интерес к вокальному исполнительству, что объясняется тем, что сегодня существует множество фестивалей, конкурсов, телевизионных вокальных проектов, участие в которых стимулирует молодых вокалистов к участию в них на высоком уровне вокально-технического и художественно-образного исполнительства.

Однако практика показывает, что, обращаясь к творчеству композиторов XVII-XIX веков, произведения которых изобилуют орнаментикой – виртуозными пассажами, трелями, морденто, форшлагами, молодые вокалисты недостаточно качественно справляются с техническими задачами, что не позволяет им достигать достаточно высокого уровня художественного совершенства и стиливой убедительности.

**Анализ последних исследований и публикаций.** В основе профессионального обучения вокальному искусству на протяжении долгого исторического периода лежал эмпирический метод – обобщение преподавателем педагогического опыта. И только в XVIII веке появляются значительные труды в этой области: это трактаты выдающегося вокального теоретика и педагога П. Ф. Този «Мнение о певцах прошлых и нынешних или заметки о колоратурном пении» и профессора пения Дж. Манчини «Практические мысли и размышления о колоратурном пении». В этих трактатах содержится целый ряд ценных методических наблюдений и советов, изложены профессиональные требования, которым должны соответствовать преподаватели и будущие певцы, и, что особенно интересно для нас, – представлено систематизированное описание основных элементов колоратурной

техники, объяснение техники их исполнения и методических советов по их формированию.

Продолжением этих работ стали исследования М. Гарсия-младшего «Полный трактат об искусстве пения» и «Советы по пению», в которых, в частности, подробно описаны приемы работы над техникой интонирования различных интервалов и пассажей в процессе формирования техники колоратуры. Труды этих трёх авторов, вплоть до XIX века оставались единственным и бесценным методическим пособием для педагогов, работающих с колоратурными сопрано.

Ценные разработки этой тематики находим в работах методистов XX века. В их числе – «Очерки по истории вокальной методологии» В. Багадурова, посвященная целому комплексу вопросов формирования и развития вокальных школ, в частности – особенностям методики формирования техники вокальной орнаментики. Выделим также книгу Л. Ярославцевой «Зарубежные вокальные школы», в которой отражены вопросы эволюции оперной культуры стран Западной Европы, особенности композиторского письма и вокально-исполнительских задач, поставленные перед исполнителем в конкретный историко-стилевой период; анализируется творчество выдающихся певцов, знаменитых педагогов и их методических принципов певческого воспитания, в том числе – и работе с высокими женскими голосами, в формировании у них техники колоратурного сопрано. Полезными представляются и методические советы по проблемам исполнения орнаментики, представленные в трудах немецких исследователей А. Бейшлаг – «Орнаментика в музыке», Э. Данрейтер «Музыкальная орнаментика», Г. П. Шмитц «Искусство украшений в XVIII веке. Инструментальная и вокальная практика музицирования в примерах». Весьма интересным с точки зрения изучаемой проблемы является и труд П. Луцкера и И. Сусидко «Итальянская опера XVIII века». Авторы анализируют закономерности развития оперного искусства, уделяя серьёзное внимание вопросам классификации разных типов арий, роли вокальных украшений, колоратуры в их стилистике, их соотношению с поэтическим текстом. Отметим также диссертационное исследование последних лет Э. Р. Симоновой «Искусство арии в итальянской опере барокко (от канцонетты к арии *da capo*)», в котором освещаются вопросы искусства «фигуративного пения», вокального орнамента, импровизации каденций в оперном искусстве этой эпохи. Большая часть этих работ ориентирована на подготовку

профессиональных музыкантов – исполнителей оперного искусства. Однако в этих исследованиях не учитывается специфика вокальной подготовки студентов педагогического учебного заведения, которые овладевают этим искусством в условиях жесткого дефицита времени и разносторонности своей подготовки к будущей профессиональной деятельности и должны не только мастерски исполнять вокальные произведения, но и владеть методикой обучения своих будущих учеников.

**Цель статьи** состоит в обосновании методов совершенствования певческих навыков у будущих преподавателей вокала, обладающих колоратурой в условиях их подготовки в высшем музыкально-педагогическом учебном заведении.

**Изложение основного материала исследования.** XVI век в итальянской опере стал значимым периодом в истории развития орнаментики. Гуманизм и антропоцентризм эпохи Возрождения, углублённый интерес к внутреннему содержанию человека и тяга к красоте привели к распространению мелодических украшений в музыке. Стремительное распространение оперного жанра усиливает внимание к сольному вокальному исполнительству, ставит перед вокальными педагогами задачу подготовки певцов-виртуозов, выдвигает новые требования к звучанию голоса исполнителя и приводит к выработке новой, яркой и виртуозной техники вокального исполнительства, к зарождению основ непревзойденного итальянского «belcanto», которое станет впоследствии эталоном профессионального пения [2].

Передача экспрессии, ярких эмоциональных контрастов, внутреннего драматизма, тонкости и лиризма, а также чувства меры в выражении эмоционального состояния в сочетании с совершенным владением голоса на протяжении всего диапазона, разнообразной динамической палитрой, требование осмысленной передачи поэтического текста, широты дыхания как фундамента профессионального пения, обладание навыками ровного, пластичного и яркого исполнения пассажей и орнаментальных украшений, т. е. – колоратурной техники, владение которой было необходимым качеством певцов всех типов голосов, – главные стилевые требования эпохи Барокко к совершенному художественно-техническому исполнительству.

Непревзойденными исполнителями эпохи belcanto XVII–XVIII в.в. считались итальянские кастраты: Карло Броски (Фаринелли), Гаэтано Майорано (Каффарелли), Гаспаро Паккьеротти, Луиджи

Маркези, Джироламо Крешентини, а также певицы: Марианна Бенти-Булгарелли, Фаустина Бордони-Хассе, Франческа Куццони, Регина Минготти, Лукреция Агуйари, голоса которых сочетали в себе интонационную чистоту и мягкость тона, виртуозную подвижность, и динамическую гибкость импровизируемых колоратур, что косвенно подтверждается тем, что мелодика произведений, предназначенных для исполнения солистами барокко, изобилует стремительными пассажами, каскадной колоратурной техникой, сложными мелизматическими фигурами [5].

Отметим также, певцам эпохи belcanto поручались импровизации каденций и украшений в вокальных партиях, так как эти умения формировались у всех певцов того времени благодаря серьезной общемusicalной подготовке. Об том, в частности, пишет Энгус Хериот в книге «Кастраты в оперном театре» подчеркивая, что в тогдашних школах музыкально-теоретическим уделялось не меньшее время, чем ежедневной практике голосовых упражнений. Так, распорядок обычного учебного дня ученика включал в себя 1 час – вокальные упражнения большой сложности; 1 час – изучение текста; 1 час – певческие упражнения перед зеркалом для контроля за положением тела, движениями, жестиком и мимикой; после обеда – полчаса изучение теории пения; полчаса – упражнения в контрапункте и импровизации; 1 час – письменные упражнения по контрапункту; 1 час – изучение текста [1].

Фундаментальную основу классического пения составляют основные заповеди belcanto, а именно: воспитание слуха и чистой интонации, точная атака звука и последующая его филировка (messa di voce), идеальное соединение двух соседних тонов (portamento di voce), как основа идеального legato, мягкое соединение грудного и головного регистров, отсутствие регистровой пестроты и форсированного звучания при сознательном контроле дыхания, чёткая декламация художественного текста. По мнению выдающегося певца и педагога П. Този, владение этими профессиональными навыками является необходимым условием, позволяющим певцу преуспеть как в искусстве орнаментики, т. е. есть – колоратуры: технически трудным пассажам, трелям, цветистой фигурации в вокальной партии, так и кантленного пения, от которого зависит «изящество украшенного пения», его «восхитительное совершенство» [7].

Все эти достоинства методики воспитания певцов эпохи бельканто сохранили свою значимость до наших дней и являются

ориентиром в подготовке оперных певцов современности.

Переходя к проблемам певческого воспитания магистрантов педагогических университетов, заметим, что задачи и условия их подготовки существенно отличаются, что обуславливает и специфику учебного процесса. Перед преподавателем в классе вокала стоит задача подготовки не оперного исполнителя, а всесторонне музыкально и методически образованного преподавателя, способного не только продемонстрировать высокое качество своего исполнения студентам, но и методически верно подобрать для них учебный материал, грамотно выстроить процесс формирования вокально-технических навыков, необходимых будущим учителям музыки, как в педагогической, так и концертно-конкурсной деятельности в условиях серьёзного дефицита учебного времени.

Важнейшую роль здесь играет умение педагога максимально эффективно организовать процесс обучения студентов, опираясь на научно-методические достижения прошлого и современности. Так, старые мастера считали, что точное подражание голосу ученика – лучший способ разьяснить его ошибку. Целесообразность и большая польза применения этого приема при работе над интерпретацией и построением художественного образа (активное восприятие и подражание эстетически убедительным примерам) музыкального произведения не вызывает сомнения. Но не мене важно воспитывать активность слуха и самооценку самих студентов, прививать им навыки анализа внутренних двигательных ощущений и их соотношения с достигнутым качеством звучания, фиксации самостоятельно найденных удачных приёмов, что способствует формированию правильных певческо-двигательных действий и созданию прочных вокально-технических навыков.

Как уже отмечалось, важной составной частью системы художественно-интерпретационных средств высоких женских голосов является орнаментика. Обучение технике колоратурной фонации начинается с освоения учащимся беглости (пассажи, арпеджио и пр.), довольно сложного элемента, требующего от вокалиста предварительной подготовки. Мы, как и старые мастера, считаем, что для совершенного владения техникой беглости студент должен обладать навыками беглого пения, овладеть искусством управления дыханием, его верного использования, что предупреждает утомляемость голосового аппарата, обладать чистой интонацией в каждом моменте своего исполнительства [6].

Разумеется, приобретение этого вида техники более легко удаётся учащимся с природным предрасположением к беглости, обладающих подвижностью и легкостью действий мышц гортани, тем не менее, элементам колоратурной техники следует обучать, с нашей точки зрения, каждого студента. Важно обеспечить последовательное усложнение упражнений (во избежание переутомления голосового аппарата), ограничиваясь требованием безукоризненного интонирования в умеренном темпе каждого тона на ограниченном диапазоне. Формируя у студентов навыки исполнения виртуозных пассажей, стоит вспомнить П. Този, который советовал вначале осторожно наметить первую ноту и связать с ней последующие – аккуратно, легким движением голоса, без толчков и рывков, размеренно и отчётливо артикулируя и интонируя все звуки, отделять их друг от друга таким образом, чтобы они не были слишком связными и не слишком отрывистыми [6].

Следующей задачей является обучение исполнению пассажей гаммаобразного или близкого к ним типа, что ставит задачу достижения ровности звучания на протяжении всего диапазона, навыка соединения регистров, варьирования акцентов, ритмических фигур в процессе их исполнения. Важным является и умение постоянно удерживать тон в высокой певческой позиции, так как это способствует не только чистому интонированию, но и выработке легкости и четкости исполнения быстрых фигураций.

Техника исполнения пассажа восходящего (нисходящего), сходна с техникой филирования звука: удерживая первый звук, подготавливающий пассаж, необходимо, одновременно с постепенным расхождением дыхания, увеличивать динамику звучания голоса, затем, не форсируя, голос необходимо выровнять и сделать легким дыхание, исполняя гамму и помогая голосу настолько, насколько необходимо, для постепенного доведения штриха до конца. Исполнение осуществляется на одном дыхании, в быстром темпе с «отчеканиванием» каждой ноты, в динамике от *piano* на нижних нотах до постепенного *forte* и *ff* на верхнем участке диапазона восходящего пассажа. Именно такое исполнение, при котором слышны все звуки пассажа – как на *piano*, так и на *forte*, можно считать технически совершенным.

На следующем этапе освоения студентом беглости можно переходить к овладению техникой колоратурных украшений, в основе которой – нахождение способов четкой координации в работе дыхания и гортани, постепенное усложнение комплекса вокальных заданий, ускорение темпа исполнения

мелодических элементов, представленных ниже.

В освоении навыков исполнения форшлагов (апподжатуры), который требует вокализации (скольжения) от верхних нот к нижним или наоборот – с лёгким подчеркиванием, акцентированием основного тона, на начальном этапе целесообразно использовать упражнения с нисходящим движением мелодии в ограниченном диапазоне (большая секунда – квинта). Форшлаг следует исполнять, поддерживая дыхание (сохраняя позицию удержанного вдоха и слегка приподнятое положение грудной клетки) и присоединяя к нему в то же время лёгкое движение – колебание гортани (подобные колебания имеют место при естественном вибрато, но они невелики и плохо ощутимы. Выбор темпа упражнений, тесситуры исполнения и гласных определяется педагогом с учётом индивидуальных особенностей студента.

Требования к исполнению упражнений вокалистом на данном этапе будут следующими: начало фонации в высокой вокальной позиции (ориентир на высший звук данного упражнения) на задержанном вдохе, достаточно взятом, но не перегруженном дыхании, которое должно быть удержанным, взятым как бы «на себя», а не вытолкнутым из себя. В процессе фонации дыхание как бы стоит на месте, не уходит, а создает эластичную поддержку звуку. При этом дыхание не должно быть закрепошено, а должно оставаться свободным, эластичным, упругим. Обратимся здесь к советам выдающегося итальянского педагога театра Ла Скала, маэстро Барра, который рекомендовал певцам улавливать тот посыл дыхания, который дает резонирующий звук при правильном механизме голосообразования, а именно: не нажимать дыханием на гортань, а искать такое удержанное дыхание, которое создает максимально эффективный резонанс, наилучший певческий тон. Правильному дыханию соответствует ощущение свободы, свободного «прохода дыхания к резонатору» [3, с. 76]. При этом обязательным является требование к формируемому звуку – интонационная чистота, предельная аккуратность (недопустима форсированная, широкая подача голоса), четкость и острота, которая достигается формированием звука в высокой певческой форманте; динамика вокализации упражнениями *mf*; штрих исполнения *legato*; вспомогательный звук фигурации исполняется более облегченно, основной – более ярко, выразительно.

Следующим этапом является освоение навыка исполнения восходящих и нисходящих форшлагов в упражнениях на скачках, с

постепенным расширением диапазона – от терции к квинте, сексте, октаве и др. Все вокально-технические требования, указанные выше, сохраняются.

Отметим, что усложнение задач на данном этапе зачастую вызывает временное нарушение достигнутой автоматизации навыка. Сосредотачиваясь на освоении нового упражнения, студент может потерять контроль за двигательной координацией, потерять высокую певческую форманту, фиксацию голосового аппарата, навыка пения с опорой на дыхание и пр. Поэтому необходимо акцентировать внимание студентов на усилении самоконтроля за сохранением сформированных навыков, распределяя внимание и на новые умения, формируемые в процессе исполнения новых упражнений.

Переходя к следующему этапу – овладению трелью, целесообразно использовать упражнение на кантиленное пение (чередование) двух соседних нот (к примеру: ля-си-ля-си-ля; протяженность в 5, 7, 9 нот). Требование к исполнению: пение на опоре – достаточном, но не чрезмерно глубоком дыхании, в умеренном темпе, ровном движении, с чередованием акцентированного (опорного) звука и более облегченного, исполняемого на *mf*, формирование звука в высокой певческой позиции, с максимально собранным и интонационно точным посылом звука в головной резонатор. Отметим, что на целесообразности применения умеренного, даже медленного темпа, настаивал в своём трактате Манчини. Он обращал внимание на необходимость исполнения трели на удержанном дыхании, частыми сокращениями гортани, лёгкими её касаниями двух звуков, образующих малые и большие секунды, акцентируя, что не стоит добиваться совершенных результатов в первые годы обучения; овладеть трелью Манчини советовал сначала в медленном движении, постепенно ускоряя и доводя трель до совершенства. [6, с. 252]. При этом гортань не должна быть перегружена дыханием; недопустимы и широкая, форсированная подача звука, и вялый тонус голосовых связок. Постепенное ускорение темпа целесообразно применять по мере овладения навыком и при этом не терять контроль за всеми, перечисленными выше, требованиями и ощущениями. Отмечается, также, что важно обращать внимание певца на полезность использования ритмической пульсации в движении звуков, овладения навыком быстрого и свободного чередования акцентированного (опорного) звука и группы последующих, более облегченных, с возвратом на опорный звук, завершающий трель.

Грациозность, лёгкость, скорость, четкость, и точность исполнения трели зависят от скорости смены состояния мышечного тонуса (акцент-импульс-посыл чередуется с относительным расслаблением) [4].

С целью развития вариативности использования освоенного навыка целесообразно чередование его исполнения на различные гласные и разные динамические оттенки. Доведение навыка до автоматизации даёт возможность увеличить скорость исполнения колоратурного украшения. Только усвоенный и закреплённый вид вокальной техники в упражнениях может быть использован в произведениях, имеющих соответствующий вид орнаментики.

Следует отметить, что скорость освоения вокальных навыков зависит не только от аналитических возможностей студента, проявляющихся в умении исследовать свои певческие действия, свои внутренние вокальные ощущения, но и от способности синтезировать скоординированное певческое действие, зафиксировать его, уметь произвольно воспроизвести и неоднократно безошибочно повторить усвоенный навык.

Развитие вокального интеллекта студента не только ускоряет процесс освоения певческих навыков, но и способствует сохранению эстетических качеств голоса певца для продолжительной творческой и преподавательской деятельности. Успешное овладение молодыми вокалистами вокально-техническими навыками требует регулярных занятий (в том числе и самостоятельных). Безукоризненная вокализация требует соблюдения строгих канонов, непрерывного внимания и тщательности, поэтому студент должен непрерывно прибегать к анализу музыкального материала (фактуры, темпа, ритма, динамики и пр.), технических сложностей (распределение дыхания, интонационная чистота, ритмическая точность построения фраз, развертывания кульминаций) певческого и эмоционально-художественного исполнения, самоанализу своих внутренних вокальных ощущений. Важно активизировать у магистрантов стремление к постоянному слуховому самоконтролю и самоанализу результатов своей певческой деятельности, её осмыслению на основе обогащения своих методических знаний, наблюдения и оценки учебного и исполнительского процесса других вокалистов. Незаменимым средством оптимизации процесса обучения является использование преподавателем на занятиях, а также магистрами при самостоятельной работе Интернет-ресурса, аудио и видео-файлов с записью выдающихся певцов, что позволяет решать целый комплекс задач вокально-технического, эмоционально-

художественного, интерпретационного и стилизового характеров.

Осознанное отношение к процессу обучения вокалу, владение аналитическими навыками и принципами технически верного формирования певческих действий, стремление к самостоятельной поисковой деятельности помогут избежать обучения на основе бездумного подражания и многократного повторения своих действий, что позволит достичь большей эффективности в процессе освоения техники орнаментальной вокализации.

**Выводы и перспективы дальнейшего развития.** Специфика подготовки магистрантов – певцов с высокими голосами включает в себя освоение виртуозной техникой колоратурного сопрано.

В условиях их подготовки за полтора года занятий возникает серьёзный дефицит учебного времени. Опора на разработанные в эпоху становления искусства бельканто методы работы с колоратурными сопрано в сочетании с учётом достижений современной вокальной педагогики будут способствовать эффективной подготовке будущих преподавателей вокала к исполнительской и методико-педагогической деятельности.

Дальнейшего изучения заслуживает анализ типичных ошибок начинающих певцов и совершенствование методов из упреждения, что будет способствовать экономии учебного времени и позволит достичь лучших результатов за ограниченное время обучения.

#### СПИСОК ДЖЕРЕЛ

1. Андгуладзе Н. Номосантор: Очерки вокального искусства / Н. Андгуладзе. – М. : «Аграф», 2003. – 240 с.
2. Багадуров В. Очерки по истории вокальной методологии. – Ч. 1. / В. Багадуров. – М., 1929. – 248 с.
3. Дмитриев, Л. Б. О воспитании певцов в Центре усовершенствования оперных артистов при театре Ла Скала / Л. Б. Дмитриев // Выпуск 5: Вопросы вокальной педагогики / Редакция Л. Б. Дмитриев. – Москва: Музыка, 1976. – 90 с.
4. Кён Н. Г. Формирование готовности будущих учителей музыки к профессиональному самосовершенствованию в процессе вокально-учебной деятельности / Кён Наталья Георгиевна, Толстова Наталья Михайловна // Научный часопис European Applied Sciences, №5–6, 2016: ORT Publishing, Germany. – С. 35–37.
5. Круглова Е. В. Традиции барочного вокального искусства и современное исполнительство: на примере сочинений Г. Ф. Генделя: дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Круглова Елена Валентиновна. – Москва, 2007. – 288 с.
6. Мазурин К. М. Методология пения: Курс

педагогіки пения: Руководство для учителей и пособие для учащихся. Т. 1– 2 / К. М. Мазурин. – Москва, 1902– 1903. – 924 с.

7. Симонова Э. Р. Певческий голос в западной культуре: от раннего литургического пения к belcanto: дисс. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Симонова Элеонора Рауфовна. – М., 2006. – 371 с.

**REFERENCES**

1. Andguladze, N. (2003). *Homocantor: Ocherki vokal'nogo iskusstva*. [Homocantor: Essays on Vocal Art]. Moscow.

2. Bagadurov, V. (1929). *Ocherki po istorii vokal'noy metodologii*. [Essays on the history of vocal methodology]. Moscow.

3. Dmitriyev, L. B. (1976). *O vospitanii pevtsov v Tsentre usovershenstvovaniya opernykh artistov pri teatre La Scala*. [About the education of singers at the Center for the Improvement of Opera Artists at the La Scala Theater]. Moscow.

4. Kon, N. G. (2016). *Formirovaniye gotovnosti budushchikh uchiteley muzyki k professional'nomu samovershenstvovaniyu v protsesse vokal'no-uchebnoy deyatel'nosti*. [Formation of readiness of future music teachers for professional self-improvement in the process of vocal-educational activity]. Germany.

5. Kruglova, Ye. V. (2007). *Traditsii barochnogo vokal'nogo iskusstva i sovremennoye ispolnitel'stvo: na primere sochineniy G. F. Gendelya*. [Traditions of Baroque Vocal Art and Contemporary Performance: based on the works of G. F. Handel]. Moscow.

6. Mazurin, K. M. (1903). *Metodologiya peniya: Kurs pedagogiki peniya*. [Methodology of singing: The course of singing pedagogy]. Moscow.

7. Simonova, E. R. (2006). *Pevcheskiy golos v zapadnoy kul'ture: ot rannego liturgicheskogo peniya k belcanto*. [Singing voice in Western culture: from early liturgical fines to belcanto]. Moscow.

**ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ**

**ШАФАРЧУК Тетяна Георгіївна** – старший викладач кафедри теорії музики і вокалу Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

**Наукові інтереси:** методика підготовки викладачів вокалу; стильові особливості виконання творів композиторів епохи bel canto.

**ДЕСЯТНИКОВА Наталія Львівна** – старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського.

**Наукові інтереси:** історія і методика фортепіанного виконавства.

**INFORMATION ABOUT AUTHORS**

**SHAFARCHUK Tetyana Georgievna** - Senior Lecturer of the Department of Music and Vocal Theory of the South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky.

**Circle of scientific interests:** methodology of teaching vocal training; stylistic features of the works of composers of the bel canto era.

**DSEYATNIKOVA Natalia Lvovna** - Senior Lecturer of the Department of Musical and Instrumental Preparation of the K. U. Ushynskiy South Ukrainian National Pedagogical University.

**Circle of scientific interests:** history and technique of piano performance.

*Дата надходження рукопису 23.04.2018 р.  
Рецензент – д.п.н. професор А. М. Растрюгіна.*

УДК: 37.015.31+37.091.12.011.3 – 051:78

ГАО Юань –

аспірантка кафедри музично-інструментальної підготовки Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського  
e-mail: 675833671@qq.com

**РОЛЬ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ В ФАХОВІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ВЧИТЕЛЯ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Постановка та обґрунтування актуальності проблеми.** В умовах кардинальних соціокультурних змін, які супроводжуються об'єктивною інтенсифікацією емоційного навантаження на психіку людини у будь-якій сфері життєдіяльності, неперечною стає важливість готовності особистості адаптуватися до мінливих умов існування, адекватно реагувати на процеси, що відбуваються. Відтак, усвідомлення і розуміння особистістю власних емоцій та

емоцій інших людей набуває значної актуальності.

Особливого значення розвиток емоційного інтелекту особистості набуває в контексті таких напрямків активності людини, які пов'язані безпосередньо з комунікацією з іншими людьми. Ефективність їхньої діяльності залежить від ефективно налагодженого спілкування, здатності керувати процесом діяльності, досягати необхідних результатів через створення певного емоційного фону. Це зумовлює