

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**МА СІНЬЮАНЬ**

УДК 378.016:780.616.432]:[37.015.31:7.035.071.1](143.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-СТИЛЬОВОГО ВІДЧУТТЯ МУЗИКИ  
КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ У ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В  
ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ**

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 \_\_\_\_\_ Ма Сіньюань

Науковий керівник – Гуральник Наталія Павлівна, доктор педагогічних наук,  
професор

Київ – 2023

## АНОТАЦІЯ

*Ма Сіньюань. Формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти в процесі фортепіанної підготовки.*

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 014 Середня освіта. Музичне мистецтво. – Український державний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2023.

### Зміст анотації

У дослідженні представлено теоретичне обґрунтування та запропоновано нове розв'язання проблеми формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти в процесі фортепіанної підготовки.

Актуалізовано проблему здатності здобувачів вищої освіти, бакалаврів та магістрів як майбутніх учителів музичного мистецтва до розкриття та умовної фіксації (інтелектуальної, рефлексивної, виконавської) власного емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків, спрямованого на презентацію персоніфікованого його проекту стосовно розкодування художньо-образного змісту музичних творів композиторів-романтиків та їх відтворення у процесі опанування та самостійного надання у виконавській діяльності. Актуальність цієї здатності власного віддзеркалення цінності музики композиторів-романтиків у творчо-виконавському досвіді майбутніх викладачів музичного мистецтва актуалізується ще й спонуканням емоційно-стильового відчуття цієї музики як базового у набутті загальної відчуттєвої культури учнів на уроках мистецтва.

Експериментальним дослідженням доведено, що створення індивідуальних унікальних проєктів рефлексивного відгуку на музику композиторів-романтиків активізує у здобувачів мистецької освіти сенситивні, психолого-фізіологічні,

інтелектуально-емоційні відчуття, які збуджують та збагачують їх творчий потенціал, що стає підґрунтям перспективного розвитку учнівської молоді. Аксиоматичним є факт, що музичні твори, які відтворюються будь-якими музикантами, не можуть бути ними презентовані слухачам поза власного активного емоційного прояву. Це безпосередньо характеризує виконавську та викладацьку діяльність піаністів як майбутніх фахівців мистецької освіти. Розв'язання проблеми, які саме емоції (адекватні чи неадекватні, артистично виправдані чи надумані, неприродні, перебільшені) стосовно романтичної музики демонструє та пропонує своїм учням майбутній учитель музичного мистецтва, допомагає своїм слухачам збалансувати власні індивідуальні почуття під час виконання фортепіанних творів з усвідомленням характерних стильових особливостей, які науково виправдані з точки зору музикознавства.

Враховуючи відсутність відповідно цілеспрямованих педагогічних досліджень щодо формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків, у дисертації визначено наявність низки суперечностей, подолання яких спрямовано на можливі шляхи вирішення означеної проблеми. Це суперечності між: активізацією застосування клавішних інструментів нового покоління для виконання сучасних конструктивних музичних композицій та необхідністю природного емоційного відгуку на музичні твори романтичного змісту в процесі фортепіанної підготовки; між зростанням популярності в учнівської молоді навчання на фортепіано та відсутністю можливості активного застосування цього інструменту для формування емоційно-стильового відчуття на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній школі; між поширенням музично-інформаційних можливостей Інтернет ресурсу та складністю винайдення цікавих та емоційно-багатих творів романтичного стилю; між появою низки невизначених стильових спрямувань у молодіжній музичній субкультурі та доцільністю збереження усталених стильових традицій

виконання музичних творів композиторів-романтиків на фортепіано для становлення музично-емоційної культури учнівської молоді.

Мета дослідження полягає у теоретичному обґрунтуванні, розробці та експериментальній перевірці методики формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти, майбутніх фахівців музичного мистецтва у процесі фортепіанної підготовки.

У процесі дослідження було визначено сутність ключового поняття «емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків», яке ми розуміємо як індивідуально-неповторний емоційний відгук кожного піаніста на музичне інформаційно-стильове повідомлення, закодоване в фортепіанних творах композиторів-романтиків, яке він презентує у власному їх відтворенні з урахуванням отриманих культурно-історичних знань, набутого колективного виконавського досвіду та творчого персонального розкодування особливостей емоційного відчуття характерних засобів музичної виразності виконуваних фортепіанних творів романтичного стилю у процесі власного виконання музичних творів з ознаками романтичності.

Функціональний комплекс означеного феномена розкривається у визначенні змістового сенсу складових його структури. Обґрунтована структура емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків здобувачами вищої освіти складається зі взаємообумовлених компонентів: мотиваційно-аксіологічного, чуттєво-аналітичного та творчо-виконавського.

Методологію представлено дослідження склали відповідні наукові підходи – сенсифікаційний; пропріоцептивного відтворення; емоційно-рефлексивний; фасилітативний; мистецтвознавчий; психолого-педагогічний, які склали поліметодологічний комплекс ідей для подальшої розробки порушеної нами проблеми. Формування розглянутих компонентів емоційно-стильового відчуття піаністами музики композиторів-романтиків як майбутніми фахівцями з викладання музичного мистецтва, відбувається зі врахуванням таких визначених

принципів: стилевідповідності, індивідуалізації, рефлексивності, синестезії, адаптації, змістового синтезування, інтерпретації.

Для ефективного проведення дослідно-експериментальної роботи з формування емоційно-стильового відчуття піаністами романтичної музики в процесі фортепіанної підготовки було винайдено доцільні педагогічні умови, застосування яких узгоджується з визначеними методами.

Перша педагогічна умова – сприяння розвитку комплексу музичних здібностей кожного здобувача освіти розкривається з використанням методів: збагачення персоналізованих інтерпретацій виконання романтичних творів (накопичення фортепіанних творів власного виконання); саморефлексії музичних здібностей та художньо-сенсорних можливостей, аналітичного визначення специфіки характерних ознак стилістики романтичної фортепіанної фактури, гармонії, драматургії тощо) для створення музичного накопичувача (на електронних носіях) творів романтичного стилю; фіксації інтуїтивних вражень від прослуханої романтичної музики у виконанні різних піаністів.

Друга педагогічна умова – стимулювання набуття піаністичних художньо-технічних навичок та виконавсько-стилістичних умінь відтворення музики композиторів-романтиків, розкривається з використанням методів: порівняння виконавських стилів виконання романтичної музики різними піаністами; створення накопичувача емоційної рефлексії емоційно-стильових відчуттів романтичної музики, фіксації музично-інтонаційного відтворення романтичних творів; вивчення досвіду використаних образних асоціацій у науковій і методичній літературі; індивідуального розкодування темброво-гармонічних сполучень у контексті романтичної стилістики.

Третя педагогічна умова – спонукання піаністів до відповідного збагачення музично-виконавського тезаурусу програмними та непрограмними фортепіанними творами композиторів-романтиків, розкривається з використанням методів: співставлення нотного зображення творів романтичного

стилю різних композиторів (засобів музичної виразності, фактурні елементи тощо); співставлення різних варіантів емоційно-стильового відчуття одного й того самого романтичного твору у виконанні різними піаністами; створення інформаційного комплексу щодо романтичних музичних творів; добору репертуару романтичної фортепіанної музики для дитячого виконання, визначення складних для виконання музичних творів для художньо-технічного опанування та відтворення романтичної фортепіанної музики.

Четверта педагогічна умова – заохочення розробки проєктів емоційної драматургії стилевідповідних відчуттів, адекватних художньо-образному змісту та комплексу відповідних засобів музичної виразності виконуваних романтичних фортепіанних творів, розкривається з використанням методів: пошуково-ілюстративний (набуття досвіду отримання інформації на різних інформаційних платформах); проєктивного (щодо створення активної форми навчання з власним виконанням романтичних творів); вербального опису можливих емоційно-стильових відтворень конкретного фортепіанного твору.

П'ята педагогічна умова – сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією, розкривається з використанням методів: виконавської комунікації; самозапису творчих здобутків (аудіо-, відео); самостійного створення проєктів власного емоційно-стильового відчуття виконуваних фортепіанних творів композиторів-романтиків; самостійного створення презентацій персоніфікованих музично-стильових проєктів для шкільної аудиторії.

Розроблено критерії оцінювання сформованості визначених компонентів та їх показники, а саме: якість музичного відчуття передбачає виявлення низки музичних здібностей (міра адекватності усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних творах (відповідність проєктному еталону); якість відрефлексованих та зафіксованих у

власному аналізі свого розуміння виконуваних творів музично орієнтованих індивідуальних здібностей; міра гнучкості застосування різних засобів музичної виразності, частота переключення); чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості виконання фортепіанних творів композиторів-романтиків (міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору та на стадії концертної готовності його відтворення; кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення); самостійність стильової визначеності виконання романтичних творів (міра творчої самостійності у наданні творчих інтерпретаційних проєктів виконуваних фортепіанних творів; рівень складності та якість виконання презентованих фортепіанних творів різних жанрів та музичних форм романтичного стилю). Застосовані в ході діагностування та формування методи та технології (сенситивної музично-зорової відповідності, саморефлексії, інтуїтивних вражень, проєктів, багатофакторного дослідження особистості Р.Кеттелла, ImArt, ін.) дозволили визначити три рівні сформованості означеного феномена: високий – проєктивний, середній – вибірковий, низький – репродуктивний.

У процесі формувальної роботи застосування визначених педагогічних умов та ефективність застосованих методів підтверджена результатами експериментальної роботи та продемонстрована достатніми успіхами у сформованості емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у майбутніх фахівців мистецької освіти експериментальної групи порівняно з контрольною. Перевірка отриманих результатів продемонструвала значні позитивні зрушення в сформованості покомпонентної структури означеного феномена в ЕГ. Результати контрольного зрізу учасників КГ та ЕГ засвідчили таку різницю в отриманих показниках: на високому рівні опинились 72,7 % учасників експерименту, ЕГ проти 45,2 % – КГ, на середньому – лише 21,8 % ЕГ

проти 33,4 % КГ, на низькому рівні залишилось 5,5 % учасників ЕГ проти 21,4 % в КГ.

Перевіркою розбіжностей за критерієм Пірсона  $\chi^2$  засвідчено у формувальному експерименті наявні суттєві відмінності між результатами контрольної та експериментальної груп, оскільки за кожним компонентом емпіричне значення критерію Пірсона  $\chi^2$  перевищує його критичне значення  $\chi_{кр}^2 = 5,991$ , чим доведено, що високі отримані результати на формувальному етапі у експериментальній групі були забезпечені розробленою авторською методикою формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у майбутніх учителів музичного мистецтва.

**Ключові слова:** здобувачі вищої освіти, майбутній учитель музичного мистецтва, професійно-фортепіанна підготовка, стильові риси і емоційні відчуття, досвід, композитори романтики (романтизм), фортепіанна музичні твори, виконавська культура, методи творчої активності, традиція, полісенсорика, саморозвиток, сучасна музична освіта, Українська фортепіанна школа.

### Статті у наукових фахових виданнях України

1. Ма Сіньюань (2019). Активізація творчої діяльності піаністів з Китаю в контексті світової виконавської культури. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 27 : [збірник науковизх праць] / Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. – С. 161-167. DOI 10.31392/NPU-nc.series14.2019.27. <https://sj.npu.edu.ua/index.php/tmae/issue/view/15>*
2. Ма Сіньюань. (2020). Романтичний стиль у музиці та його відображення у фортепіанній творчості Й. Брамса. *Мистецька освіта : зміст,*



*технології, менеджмент* : зб. наук. праць. Київ : ТОНАР, 2020. Вип. 15. С. 231-246. Серія : Педагогічні науки.

URL : <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>

(Ma Sin`uan. Romantychnyi styl u musytsi ta jogo vidobrazhennia u fortepiannii tvorchosti J. Bramsa. Mystetska osvita : zmist, tehnologii, menedzhment : zb. nauk. Prats. Kyiv : TONAR, 2020. Vyp. 15. S. 231-246. Seriiia : Pedagogichni nauky). URL : <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>

3. Ма Сіньюань. (2022) Методологічні засади формування емоційно-стильового відчуття фортепіанної музики композиторів-романтиків. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія № 14 Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 28. 2022. С. 163-172.*

URL : <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.22>

#### **Статті у зарубіжних виданнях**

4. Ma Xinyuan. (2019). Tradition as a Factor in Modern School Formation in Ukrainian Piano Pedagogy (Традиція як чинник сучасного школотворення у фортепіанній педагогіці України) / *Journal of History Culture and Art Research, ISSN: 2147-0626. Werb of science. DOI), 2019. – [Інтернет видання]. – С. 212-222. – (У співавторстві). [Режим доступу]:*

URL:<http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/author/submission/1959>

#### **Опубліковані праці апробаційного характеру**

5. Ма Сіньюань. (2019). Внесок китайських піаністів у світову фортепіанну культуру. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства : матеріали і тези V Міжнар. науково-практичної конференції молодих учених та студ. (17-18 жовтня 2019 р.), Одеса, 70-72.*

#### **ABSTRACT**

*Ma Xinyuan. Shaping an emotional and stylistic sense of music by romantic composers for higher education students in the process of pianoforte training.*

Dissertation for obtaining the science degree of Doctor of Philosophy, major 014 Secondary education. Musical art. - Ukrainian Mykhailo Drahomanov State University. Kyiv, 2023.

### **Abstract content**

The study introduces a theoretical justification and offers a new solution to the issue of shaping an emotional and stylistic sense of music by romantic composers for higher education students in the process of pianoforte training.

The issue of higher education students, bachelors and masters as future musical art teachers' ability of revealing and conventional fixation (intellectual, reflexive, performing) of their own emotional and stylistic sense of music by romantic composers, focused on presenting their personified project referring to decoding the artistic and image-bearing content of music artworks by romantic composers and their reproduction in the process of mastering and autonomous performing activity, has been made relevant. The topicality of this ability to personally reflect the value of music by romantic composers in the future musical art teachers' creative and performing experience is also updated by encouraging the emotional and stylistic sense of this music as the basics in acquiring the students' general sensory culture during art classes.

Experimental research has confirmed that creating individual unique projects of reflexive response to romantic composers' music activates art education students' sensitive, psycho-physiological, intellectual and emotional senses, which are exciting and enriching for their creative potential and this becomes the basis for the student youth's prospective development. There is an axiomatic fact that musical artworks performed by any musicians cannot be presented to the audience outside their personal active emotional manifestation. This directly characterizes the performing and teaching activity of pianists as future art education experts. Solving the issue of which emotions (appropriate or inappropriate, artistically justified or made-up, artificial, exaggerated) concerning romantic music the future music teachers demonstrate and offer to their students, help their audience balance their personal feelings while performing piano

music pieces with the awareness of characteristic stylistic specifics being scientifically presupposed from the music studies viewpoint.

Taking the lack of accordingly targeted pedagogical research referring to the formation of the emotional and stylistic sense of romantic composers' music into consideration, the presence of a number of controversies managing which is aimed at the possible ways of solving the aforementioned issue is revealed in the dissertation. These are controversies between: activating the use of futuristic keyboard instruments for performing contemporary constructive musical compositions and the necessity of a natural emotional response to musical artworks of romantic content in the process of pianoforte training; between the growing popularity of pianoforte training among the student youth and the lack of opportunity of active implementation of this instrument for shaping an emotional and stylistic sense at secondary school music art classes; between the expansion of the Internet resource music and informational opportunities and the difficulty of finding interesting and emotionally rich artworks of romantic style; between the emergence of a number of undefined stylistic trends in the youth music subculture and the advisability of preserving the established stylistic traditions of pianoforte performing romantic composers' musical artworks for the development of student youth's musical and emotional culture.

The purpose of the research lies in theoretical justification, development and experimental assessment of methodology of shaping an emotional and stylistic sense of romantic composers' music for future music experts, the future music art teacher in the process of pianoforte training.

Within the research process, the essence of the key concept of "emotional and stylistic sense of romantic composers' music" was defined, which is understood as an individual and unique emotional response of every pianist to a musical informational and stylistic message encoded in romantic composers' pianoforte artworks, which they present in their personal performance, taking into account the acquired cultural and historical knowledge, the obtained corporate performing experience and creative

personal decoding of the specifics of emotional sense of characteristic means of artistic expression of romantic pianoforte artworks in the process of their own performance of romantic-featured musical artworks.

The functional complex of the abovementioned phenomenon is revealed in determining the content meaning of its structural components. The justified structure of the emotional and stylistic sense of the romantic composers' music by higher education students consists of mutually presupposed constituents: motivational and axiological, sensory and analytical, creative and performing.

The presented research methodology was made up of the corresponding scientific approaches, such as sensitization; proprioceptive performance; emotional and reflexive; facilitative; art studies; psychology and pedagogical, those approaches constituted a poly-methodological complex of ideas for further development of the issue under consideration. Shaping the aforementioned components of the emotional and stylistic sense of the romantic composers' music by pianists as future experts in musical art teaching takes place in accordance with the following defined principles: stylistic conformity, individualization, reflexivity, synesthesia, adaptation, content synthesis, interpretation.

For the effective research conduct and experimental work on shaping the pianists' emotional and stylistic sense of romantic music in the process of pianoforte training, the meaningful pedagogical conditions were revealed, and their application is correlated with the defined methodology.

The first pedagogical condition is the following: enhancing the development of musical skills complex of each higher education student is revealed with the help of a number of methods, i. e. enrichment of personalized interpretations of performing romantic artworks (accumulating pianoforte pieces of personal performance); self-reflection of music skills, artistic and sensory opportunities, analytical definition of the specifics of characteristic features of romantic pianoforte texture stylistics, harmony, dramaturgy, etc.) for creating a musical storage (on electronic media) of romantic style

artworks; registering intuitive impressions from comprehended romantic music performed by various pianists.

The second pedagogical condition is as follows: stimulating the acquisition of pianistic artistic and technical skills, as well as performing and stylistic abilities of reproducing the romantic composers' music, is revealed via a variety of methods, i. e. comparing the performing styles of romantic music performance by different pianists; creating a storage of emotional reflection of emotional and stylistic sense of romantic music, registering musical and intonation reproduction of romantic pieces; studying the experience of image-bearing associations implemented in science and methodological literature; individual decoding of timbre and harmonic combinations within the romantic stylistics context.

The third pedagogical condition lies in the following: encouraging pianists to the corresponding enrichment of music and performing thesaurus with the romantic composers' programmatic and non-programmatic pianoforte artworks, is revealed via a number of methods, i. e. comparing the key illustration of romantic style artworks by different composers (musical expressive means, textural elements, etc.); correlating different versions of the emotional and stylistic sense of one and the same romantic piece performed by different pianists; creating an information complex referring to romantic musical artworks; selecting the repertoire of romantic pianoforte music for children's performance, defining complicated in terms of performing musical artworks for artistic and technical mastery and reproducing the romantic pianoforte music.

The fourth pedagogical condition lies in encouraging the development of projects of emotional dramaturgy of style-corresponding senses, appropriate for artistic and image-bearing content and a complex of correlating means of musical expression of the romantic pianoforte pieces being performed, is revealed via implementing the following methods: search and illustrative (acquiring experience in obtaining information on various information platforms); projective (referring to the creation of an active teaching form with personal performance of romantic artworks); verbal

description of possible emotional and stylistic reproductions of a specific pianoforte piece.

The fifth pedagogical condition, or the promotion of creating a personalized methodological model concerning mastering a romantic pianoforte piece alongside with providing personal interpretive project of its performance in front of a student audience, is revealed via implementing the following methods: performance communication; self-recording of creative achievements (audio and video files); autonomous creation of projects of personal emotional and stylistic sense of the romantic composers' pianoforte artworks being performed; autonomous creation of presentations of personalized music and stylistic projects for a school audience.

The criteria for assessing the efficiency level of the defined components and their markers have been developed, i. e. the quality of musical sense presupposes the detection of a number of musical skills (the adequacy degree of the perceived stylistic elements and programmatic characteristics of romantic music in the artworks being performed (compliance with the project standard); the quality of the reflected and registered in personal analysis of one's own understanding of performed artworks of musically inclined individual skills; the flexibility degree in implementing various means of musical expression, the frequency of switching); sensory and emotional manifestation of stylistic involvement in performing romantic composers' pianoforte artworks (the degree of revealing the intuitive emotional and stylistic sense of romantic music at the beginning of mastering a pianoforte piece and at the stage of concert preparedness for its reproduction; the number of registered projects of emotional and stylistic sense of romantic music of programmatic and non-programmatic author's presentation); the autonomy of stylistic certainty of performing romantic artworks (the degree of creative independence in providing creative interpretation projects of the pianoforte artworks being performed; the level of complexity and the quality of performing the represented pianoforte pieces of various genres and musical forms of the romantic style). The methods and techniques implemented in the course of diagnosis

and formation (sensitive music and visual correspondence, self-reflection, intuitive impressions, projects, multifactorial research of R. Cattell's personality, ImArt and some others) enabled to determine three maturity levels of the abovementioned phenomenon: high – projective, medium – selective, low – reproductive.

In the process of formative work, implementing the defined pedagogical conditions and the effectiveness of the applied methods were confirmed by the experimental work results and demonstrated sufficient progress in shaping the emotional and stylistic sense of the romantic composers' music for the future art education experts of the experimental group compared to the control group. The examination of the obtained results revealed significant positive shifts in the maturity level of the abovementioned phenomenon within the EG. The results of the control section proved such a difference in the obtained indicators: at a high level - up to 72,7 %, at an average level - up to 21,8 % and a decrease in the level of the results obtained at a low level to 5,5 %. The indicators of progress among the participants of the CG experiment were significantly lower. 45,2 % of the participants were at a high level, 33,4 % at an average level, and 21.4 % of people at a low level.

By checking the differences according to the Pearson test  $\chi^2$ , significant differences were found in the formative experiment between the results of the control and experimental groups, since for each component the empirical value of the Pearson test  $\chi^2$  exceeds its critical value  $\chi_{kp}^2 = 5,991$ , which provide that the high results obtained at the formative stage in the experimental group were provided by the developed evaluation a method of forming an emotional and stylistic sense of the music of romantic composers in future teachers of musical art.

The discrepancies verification in accordance with the this method proved a significant difference between the EG and CG results, which confirmed the effectiveness of the suggested methodology.

**Key words:** *higher education students, the future music art teacher, professional pianist training, stylistic features and emotional sense, experience, romantic composers' (romanticism), pianoforte music writings, performing culture, creative activity methods, tradition, polysensory, self-development, modern art-music education, Ukrainian pianoforte school.*

### **Articles in scientific occupational publications of Ukraine**

1. Ma Xinyuan. (2019). Activation of the creative activity of Chinese pianists in the context of world performing culture. *Scientific journal of National M. P. Drahomanov Pedagogical University. Series 14. Theory and methods of art education. Vol. 27: [a collection of science papers] / Kyiv: Publishing house of National M. P. Drahomanov Pedagogical University, 2019. – p. 161-167. DOI 10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.*

<https://sj.npu.edu.ua/index.php/tmae/issue/view/15>

**Key words:** *performing culture, professional pianist, creative activity.*

2. Ma Xinyuan. (2020). Romantic style in music and its reflection in the pianoforte activity of J. Brahms. *Art education: content, techniques, management: coll. of science papers Kyiv: TONAR, 2020. Issue 15. P. 231-246. Series: Pedagogical sciences.*

URL : <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>

(Ma Sinyuang. Romantychnyi styl u musytsi ta ioho vidobrazhennia u fortepiannii tvorhosti J. Bramsa. *Mystetska osvita : zmist, tekhnolohii, menedzhment : zb. nauk. prats. Kyiv : TONAR, 2020. Vyp. 15. S. 231-246. Seriiia : Pedahoghchni nauky*). URL : <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>

**Key words:** *stylistic features, pianoforte music, romantic composers' creative activity.*

3. Ma Xinyuan. (2022) Methodological basics of shaping an emotional and stylistic sense of pianoforte music by romantic composers. *Scientific journal of*



*National M. P. Drahomanov Pedagogical University. Series No. 14 Theory and methodology of art education. Issue 28. 2022. p. 163-172.*

URL : <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.22>

**Key words:** *emotional and stylistic sense, pianoforte music, romanticism.*

#### **Articles in foreign publications**

4. Ma Xinyuan. (2019). Tradition as a Factor of Modern School Formation in Ukrainian Pianoforte Pedagogy / *Journal of the History of Culture and Art Research*, ISSN: 2147-0626. *Web of science. DOI*, 2019. – [Internet resource]. – p. 212-222. – (Co-authorship). [Access mode]:

URL: <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/author/submission/1959>

**Key words:** *Ukrainian pianoforte school, tradition.*

#### **Published theses of approbation character**

5. Ma Xinyuan. (2019). The contribution of Chinese pianists to world pianoforte culture. *Musical and choreographic education in the context of cultural development of society: materials and theses of the fifth international scientific and practical conference of young scientists and students. (October 17-18, 2019), Odesa, 70-72.*

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>20</b>
<b>РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-СТИЛЬОВОГО ВІДЧУТТЯ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ У ПІАНІСТІВ ЯК ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ</b>	
1.1. Науково-теоретична сутність поняття «відчуття» як пізнавально-емоційного феномена.....	32
1.2. Визначеність музикознавчого і музично-педагогічного сенсу емоційно-стильового відчуття у фортепіанній творчості композиторів-романтиків.....	46
1.3. Виконавсько-фахове призначення фортепіанної підготовки здобувачів вищої освіти як майбутніх учителів музичного мистецтва.....	68
<b>Висновки до першого розділу.....</b>	<b>72</b>
<b>РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-СТИЛЬОВОГО ВІДЧУТТЯ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ У МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ</b>	
2.1. Структура означеного феномена.....	75
2.2. Наукові підходи та принципи формування означеного феномена.....	99
2.3. Методичні засади ефективного застосування представленої моделі.....	128
2.3.1. Педагогічні умови формування емоційно-стильового відчуття піаністами музики композиторів-романтиків.....	128
2.3.2. Визначення методики як наукового поняття.....	134
2.3.3. Фортепіанна підготовка здобувачів вищої музичної освіти у різних історичних умовах та методичних системах.....	138
2.3.4. Персоніфіковані моделі китайських фахівців та їх методичні позиції у фортепіанній підготовці здобувачів вищої освіти.....	143
<b>Висновки до другого розділу.....</b>	<b>151</b>

**РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ДОСЛІДНИЦЬКА ПЕРЕВІРКА  
ЕФЕКТИВНОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-СТИЛЬОВОГО  
ВІДЧУТТЯ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ У ЗДОБУВАЧІВ  
ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ**

3.1. Розробка критеріального апарату для визначення відповідних рівнів сформованості досліджуваного феномена.....	153
3.2. Діагностика рівнів сформованості означеного феномена.....	172
3.3. Експериментальна методика формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків та перевірка її ефективності.....	187
<b>Висновки до третього розділу.....</b>	<b>211</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>214</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>220</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>253</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Якісна професійна діяльність учителя, яка забезпечується високим рівнем досягнутих фахових результатів навчання, зумовлена, перш за все, набутими у закладах вищої освіти загальними та спеціальними компетентностями. У підготовці здобувачів вищої мистецької освіти, зокрема музичної, прояв власних надбань відбувається у використанні свого інтелектуально-емоційного досвіду музичної комунікації та трансформації його результатів у самостійній творчій діяльності зі шкільною молоддю. Законом України «Про освіту» (2017), Законом «Про вищу освіту» (2014), Концепцією «Нова українська школа» (2016) та Концепцією педагогічної компетентності майбутніх учителів» (2022) актуалізовано зазначені положення. Низка розроблених стандартів: Стандарт базової середньої освіти (2020), Стандарт вищої освіти за спеціальністю 025 Музичне мистецтво; професійний стандарт «Викладач мистецької школи», інші нормативні документи України регламентують відповідну фахову спрямованість надання якісних освітніх послуг здобувачам вищої освіти в Україні, в тому числі іноземним студентам, які отримують музично-педагогічну освіту в Україні.

Аксіоматичним є факт, що музичні твори, які відтворюються будь-якими музикантами, не можуть бути ними презентовані слухачам без їх власного активного емоційного прояву. Це характеризує виконавську та викладацьку діяльність піаністів. Проблема полягає лише в тому, які саме емоції (адекватні чи неадекватні, артистично виправдані чи надумані, неприродні, перебільшені) стосовно композиторського задуму демонструє музикант як майбутній учитель музичного мистецтва. Зрозуміло, що відтворенню певних почуттів під час виконання фортепіанних творів передують відповідне усвідомлення тих особливостей, які характерні та науково виправдані з точки зору музикознавства тому чи іншому композиторському стилю створення музики, зокрема фортепіанної.

Філософські погляди та теоретичні висновки психології стосовно мотивації, емоційно-відчуттєвої сфери людини, висунуті іноземними мислителями та вченими: Арістотель, Г. Геракліт, К. Гельвецій, В. Вундт, Г. Гельмгольц, А. Maslow, R. Nisbett, T. Wilson, Ch Sherrington, E. Titchener, О. Леонт'єв, І. Павлов, І. Сеченов, Е. Мах, Г. Хед, К. Юнг; трактування відношення предмета до його відчуття у теорії пізнання, рухова теорія довільної уваги й уявлення, психології почуттів досліджені Т. Ribot, G. Berkely, С. Hoefler, McDougall; сферу стихійного почуття як найглибшої сутності світобудови, вищий рівень «мислення звуками» ніж поняттями обстоювали Ф.В. Шеллінг, Л. І. Тік, Новаліс, Е.Т. Гофман.

Розробці теоретичних висновків стосовно стилю присвятили свої висловлювання І.де Грохео, Р. Глареан; І.-В. Гете, Ж.-Ж. Руссо, історико-еволюційний підхід усвідомлення та застосування загальному мистецькознавчого поняття «стиль» до явищ музичного мистецтва визначили Г. Вельфлін, В. Вінкельман, Дж. Мартіні, Дж. Хокінса, Ч. Берні.

Сутності категорії «стиль» як музичної, її стильових ознак упродовж історії її вивчення музикознавством, визначенню історико-культурного та музично-естетичного значення романтичного стилю присвятили свої роботи Л. Гаккель, Н. Горюхіна, Т. Грум-Гжимайло, С. Коробецька, В. Медушевський, М. Михайлов, Є. Назайкінський, С. Шип; зміст емоційно-стильового відчуття як науково-теоретичної проблеми, розкриття емоційного сприйняття музики, у т. ч. постмодернізмі були предметом досліджень Daniel Albright, О. Костюка, Л. Мазеля, О. Ростовського, Д. Юника, Є. Юцевича.

Вивченню емоційно-стильового відчуття фортепіанної музики, дослідженню психологічних особливостей музичного й когнітивно-емоційного її сприйняття здобувачами вищої музичної освіти присвятили свої роботи С. Науменко, Н. Мозгальова, І. Барановська, О. Рудницька; процеси музично-образної драматургії музичного твору, образно-інтонаційних навичок розкривали

В. Буцяк, Лю Кешуан, О. Козій, Тань Сяо; формування музично-імпровізаційних умінь, виконавського інтересу до класичного мистецтва досліджували Мен Мен, Чжоу Мін; особливості поліфонічно-виконавських умінь, чуттєво-емоційного відгуку на музичні твори, які виконуються піаністами та проблеми емоційно-образного мислення, звуко-тембральних відчуттів досліджували Бай Бінь, Хань Ле, Ван Кань, М. Сибірякова-Хіхловська; шляхи набуття художньо-стильової компетентності (О. Щербініна, Чай Пенчен).

Проблемами підготовки фахівців мистецької галузі, майбутніх учителів музичного мистецтва, бакалаврів, магістрів, які використовували фортепіано як інструмент власної творчої музично-педагогічної та виконавської діяльності, що сприяло емоційно-стильовому сприйняттю музичних творів, їх інтерпретаційним можливостям, зацікавились Н. Гуральник, Т. Завадська, А. Зайцева, Н. Згурська, Є Куришев, Н. Лисіна, Н.Мозгальова, О.Мельник, Г. Ніколаї, Г. Падалка, О. Реброва, І. Ростовська, О. Рудницька, О. Соколова, О. Щолокова.

Зацікавлення питаннями безпосередньо емоційного відгуку на музичні твори, а також дотичні психолого-педагогічні проблеми неодноразово ставали предметом розгляду окремих дослідників. Однак, спеціальних досліджень стосовно формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої музичної освіти, майбутніх учителів музичного мистецтва не здійснювалося. Науково-теоретична глибина бінарної сутності емоційно-стильового відчуття музики та його збагачення в процесі фортепіанної підготовки, можливість багатовекторного її дослідження обумовило наш інтерес до цієї проблеми. Низка *суперечностей*, подолання яких актуалізували необхідність вирішення означеної проблеми, зосередила нашу увагу на таких з них: між активізацією застосування клавішних інструментів нового покоління для виконання сучасних конструктивних музичних композицій та необхідністю природного емоційного відгуку на музичні твори романтичного змісту в процесі фортепіанної підготовки; між зростанням популярності в учнівській молоді

навчання на фортепіано та відсутністю можливості активного застосування цього інструменту для формування емоційно-стильового відчуття на уроках музичного мистецтва в загальноосвітній школі; між поширенням музично-інформаційних можливостей Інтернет ресурсу та складністю винайдення цікавих та емоційно-багатих творів романтичного стилю; між появою низки невизначених стилєвих спрямувань у молодіжній музичній субкультурі та доцільністю збереження усталених стилєвих традицій виконання музичних творів композиторів-романтиків на фортепіано для становлення музично-емоційної культури учнівської молоді.

Актуальність проблеми та потреба вирішення існуючих суперечностей зумовили вибір теми дослідження: *Формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти в процесі фортепіанної підготовки.*

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження входить до тематичного плану науково-дослідної роботи Українського державного університету імені Михайла Драгоманова та кафедри педагогіки мистецтва і фортепіанного виконавства й становить частину наукового контенту – «Теорія і методика мистецької освіти».

**Тему** дисертаційного дослідження затверджено на засіданні Вченої ради Національного педагогічного університету імені М.П.Драгоманова (протокол № 10 від 28 квітня 2022 року).

**Мета дослідження** полягає у теоретичному обґрунтуванні, розробці та експериментальній перевірці методики формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти, майбутніх фахівців музичного мистецтва у процесі фортепіанної підготовки.

*Завдання дослідження:*

1. Проаналізувати науково-теоретичну сутність понять «відчуття» та «емоційно-стильове відчуття фортепіанних творів композиторів-романтиків».

2. Визначити виконавсько-фахове призначення фортепіанної підготовки здобувачів вищої освіти як майбутніх учителів музичного мистецтва.
3. Розкрити структуру означеного феномена.
4. Обґрунтувати теоретико-методичні засади моделювання процесу формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків майбутніми учителями музичного мистецтва.
5. Перевірити експериментально-дослідницьким шляхом ефективність авторської методики формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у процесі фортепіанної підготовки.

*Об'єкт дослідження* – фахова підготовка здобувачів вищої мистецької освіти, майбутніх викладачів музичного мистецтва.

*Предмет дослідження* – методичне забезпечення формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків майбутніми учителями музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки.

**Методологічну основу дослідження** становлять: психологічні висновки стосовно емоційності в теорії мотивації, її раціональної оцінки суб'єктом діяльності, рухова теорія довірливої уваги й уявлення, психології почуттів; усвідомлення збереження невимушеного емоційно-відчуттєвого відгуку виконавця на музичне інформаційно-стильове повідомлення, що не замінюється емоційним інтелектом індивідуально-творчої позиції композитора-творця через набуті піаністом емоційні асоціації, чуттєвий досвід, піаністичні надбання; історико-еволюційний підхід осмислення мистецтвознавчого поняття «стиль» до явищ музичного мистецтва; представлення піаністами персоніфікованих моделей свого емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків; виявлення здатності визначати та відтворювати музично-стильові особливості, логіку розгортання інтонаційного змісту відповідної музичної мови, розпізнавати зовнішні емоційні прояви стильових ознак фортепіанних творів композиторів-романтиків на позиціях мистецтвознавства; творчо «розкодувати» їх у



власному емоційно-чуттєвому виконавському відгуку в концертних презентаціях у доцільних педагогічних умовах; формотворчі досягнення стабілізовані завдяки сенсibilізаційному, пропріоцептивному відтворенню, емоційно-рефлексивному, фасилітативному, психолого-педагогічному та мистецтвознавчого науковим підходам.

**Теоретичну основу дослідження становлять:** філософія естетики музичного сприйняття (Аристотель, Х.-Г. Гадамер, І. Кант, М. Хайдеггер, К.Юнг); науково-педагогічні парадигми з аксіології (Р. Винничук, Т. Калюжна, В. Лісовий, Л. Паньків, М. Підлісний, Robert S. Hartman), свідомості й мотивації особистості (О. Леонт'єв, А. Maslow, І. Ростовська, К. Юнг); культурологія, соціологія мистецтва, історико-культурні трансформації, соціалізація індивіда (Б. Анан'єв, О. Баришполець, Г. Вельфлін, О. Копієвська, О. Левченко, П. Скляр, Г. Ріккерт, А. Рум'янцева), ментальні та ціннісні орієнтири (О. Реброва, О. Трубнікова, О. Хижко); теоретичні висновки психо-фізіології, зокрема сенсорних відчуттів (В. Стець Г. Бандура, С. Волошин, С. Максименко), емоційно-чуттєвого відгуку в контексті формування музичної пам'яті, уваги, уявлення, інтуїції (Голдберг, М. Ліберман, Є. Федоров); стилевідповідні вектори охоплення змістової сутності музичної творчості, викладацької та виконавської діяльності (Бай Бінь, Н. Драч, О. Щербініна, В. Медушевський, Є. Назайкінський, В. Москаленко, Я. Мільштейн, О. Фекете); набуття музично-естетичного, інтерпретаційного досвіду (Є. Гуренко, Т. Завадська, Е. Касперський, В. Москаленко, Ф. Шлеєрмахер), зокрема емоційного досвіду (Patrik N. Juslin, E. Brattico, D. Goleman, Сонг Ванглан, Чжан Чангтонг); внутрішньо-організаційні питання художньо-пізнавального процесу у вищій школі (А. Козир, Г. Падалка, О. Рудницька, В. Федоришин, О. Щолокова), зокрема фортепіанній підготовці здобувачів вищої освіти, фахівців музичного мистецтва у професійно-педагогічній, методичній, школотворчій, виконавській сфері (Ж. Аністратенко, Г. Беклемішев, Н. Гузій, Н. Гуральник, Н. Кашкадамова,

Є. Куришев, О. Лисенко, Н. Мозгальова, Г. Нейгауз, Г. Ніколаї, Г. Падалка, О. Щолокова).

**Методи дослідження:** У дослідженні були застосовані такі взаємоузгоджені методи. *Теоретичні методи:* сутнісно-контекстний поняттєво-категоріальний аналіз – для розкриття культурно-історичного, психолого-педагогічного, мистецтвозначого змісту ключових понять дослідження, їх методичної спрямуваності для визначення сутності «відчуття», «емоційно-стильове відчуття»; аналітичний огляд методичного доробку визначних персоналій та музичного репертуару композиторів-романтиків – для обрання доцільного та адекватного стильовій проблематиці обсягу фортепіанних творів стосовно змістового контенту дослідження; теоретичне усвідомлення категоріальної сутності структури досліджуваного феномена з метою розробки критеріального апарату для оцінювання рівня сформованості емоційно-стильового відчуття, теоретичного моделювання й теоретичного узагальнення, відповідного висновування результативності експериментального дослідження. *Емпіричні методи:* анкетування – для визначення усвідомлення та сенсу створення емоційно-стильової драматургії виконуваних фортепіанних творів композиторів-романтиків; тестування – задля визначення сенсорно-інтуїтивних реакцій на незнайомі романтичні твори, визначення емоційно-стильових характеристик та почуттєвого відгуку (ImArt технологія, методика R.Kettella) застосований для констатації здатності до прояву емоційних реакцій, наявності достатнього емоційно-почуттєвого досвіду спілкування з творами композиторів-романтиків; творче проєктування власних адекватних емоційно-стильових виконавських програм. *Математико-статистичні методи,* зокрема емпіричне значення критерію Пірсона  $\chi^2$  – для перевірки та підтвердження результативності розробленої та запровадженої експериментальної методики.

**Наукова новизна отриманих результатів дослідження** полягає в тому, що *вперше* визначено сутність понять «музично-стильове відчуття», яке є

набутою якістю здобувача вищої освіти, що дозволяє розкривати його здатність визначати стильову відповідність музичних творів на основі досягнутого уміння інтелектуально-творчого аналізу та емоційного їх сприйняття, та «емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків», як індивідуально-неповторний емоційний відгук кожного піаніста на музичне інформаційно-стильове повідомлення, яке він презентує у власному його відтворенні з урахуванням отриманих культурно-історичних знань, творчого персонального розкодування особливостей емоційного відчуття характерної стильової атрибуції виконуваних фортепіанних творів романтичного стилю з позицій музикознавства і педагогіки; визначено *структуру* емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у функціональній єдності мотиваційно-аксіологічного, чуттєво-аналітичного та творчо-виконавського компонентів, які функціонують в системі наукового усвідомлення сенсифікаційного, пропріоцептивного, емоційно-рефлексивного, фасилітативного, психолого-педагогічного, мистецькознавчого *наукових підходів*; розроблено *критерії* оцінювання рівня сформованості означеного феномена з їх показниками: критерій *якість музичного відчуття* (показники: міра адекватності усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних творах (відповідність проєктному еталону); *якість* відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів музично орієнтованих індивідуальних здібностей; міра гнучкості застосування різних засобів музичної виразності, частота переключення; критерій *чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості виконання фортепіанних творів композиторів-романтиків* (показники: міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору та на стадії концертної готовності його відтворення; кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення та критерій *самостійність стильової*

*визначеності виконання романтичних творів* (показники: міра творчої самостійності у наданні творчих інтерпретаційних проєктів виконуваних фортепіанних творів; рівень складності та якість виконання презентованих фортепіанних творів різних жанрів та музичних форм романтичного стилю; продуктивність дослідницької методики забезпечена застосуванням визначених педагогічних умов: сприяння розвитку комплексу музичних здібностей кожного здобувача освіти, стимулювання набуття піаністичних художньо-технічних навичок та виконавсько-стилістичних умінь відтворення музики композиторів-романтиків. спонукання піаністів до відповідного збагачення музично-виконавського тезаурусу програмними та непрограмними фортепіанними творами композиторів-романтиків, заохочення розробки проєктів емоційної драматургії стилевідповідних відчуттів, адекватних художньо-образному змісту та комплексу відповідних засобів музичної виразності виконуваних романтичних фортепіанних творів, сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією. Це дозволило із застосуванням відповідної методичної системи забезпечити ефективність результатів дослідження.

*Уточнено та конкретизовано* розуміння понять «здобувачі вищої освіти», це – бакалаври, магістри як майбутні фахівці, що розкриває зміст їх самостійної діяльності як майбутніх учителів музичного мистецтва.

*Подальшого розвитку набули:* стильова концепція усвідомлення атрибутивного значення стилю як функціоналу різної її спрямованості та застосування в музично-педагогічній теорії та практиці (музично-естетичний стиль, музикознавський, романтичний стиль фортепіанних творів, музично-виконавський стиль, викладацький стиль, стиль навчання, ін.); музикознавчий контент емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків; психолого-педагогічна парадигма сприйняття та усвідомлення адекватності

емоційно-стильового відчуття як складової професійної компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва; методика набуття самоорганізаційної компетентності майбутніх фахівців у традиційній та сучасній музично-культурній парадигмі.

**Практичне значення отриманих результатів дослідження** полягає в застосуванні напрацьованого теоретичного та практичного матеріалу зі стильової адаптації до освітнього процесу здобувачів вищої освіти, підготовки магістрів музичного мистецтва; психолого-доцільних методик (Р.Кеттелл, ImArt), які уможливають виявлення необхідних здібностей стосовно створення власних проєктів емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків; розробленні методичного комплексу формування складових емоційно-стильового відчуття романтичної музики, що сприятимуть підвищенню рівня фортепіанної підготовки як майбутніх учителів музичного мистецтва; в застосуванні методичного комплексу для методичного самовдосконалення майбутніх фахівців та розроблених педагогічних принципів і педагогічних умов змісті лекційних курсів «Методики викладання гри на музичному інструменті», інших теоретичних дисциплінах. Представлена авторська методика може бути застосована у підготовці майбутніх фахівців у галузі знань 01 Освіта/Педагогіка та 02 Культура і мистецтво.

**Особистий внесок дисертанта.** У статті Tradition as a Factor in Modern School Formation in Ukrainian Piano Pedagogy (Традиція як чинник сучасного школотворення у фортепіанній педагогіці України) представлено розуміння поняття «традиція» як одного з чинників подальшого розвитку фортепіанної школи як освітнього інституту.

**Упровадження отриманих результатів** дослідження здійснено в освітній процес Українського державного університету імені Михайла Драгоманва (довідка № 204 від 01.06.2023 р.), Центральноукраїнський державний

педагогічний університет імені Володимира Винниченка (довідка № 19-н від 10.06 2022 р.).

**Апробація отриманих результатів дослідження** здійснено у формі виступів і доповідей на конференціях різних рівнів: V *Міжнародна* науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (2019, Одеса); VI *Міжнародна* Науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (2020, Одеса); VIII Міжнародної науково-практична конференція молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (2022, Одеса); III *Міжнародна* студентська науково-практична конференція «Сучасне мистецтво в європейській культурі сьогодні» (2020, Кропивницький); VI *Міжнародна* науково-практична конференція «Мистецька освіта ХХІ століття: виклики сьогодні» (2021, Кропивницький); IV *Міжнародні* науково-практичні читання «Пам'яті академіка Анатолія Авдієвського» (2020, 2022 Київ); *Міжнародні* науково-практична конференція «Модернізація наскрізної виконавської підготовки учнівської молоді в сучасній мистецькій освіті» (2020, 2021, Київ); VIII *Міжнародна науково-практична конференція* «Мистецька освіта ХХІ століття: виклики сьогодні» (2023, Ужгород); I *Всеукраїнська* науково-практична конференція здобувачів освіти та молодих учених «Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи» (2019, Кривий ріг); I *Всеукраїнська* науково-практична конференція «Мистецтво та освіта: новації та перспективи» (2019, Чернігів); III *Всеукраїнська* науково-практична конференція (з міжнародною участю) «Мистецтво та освіта: новації та перспективи» (2022, Чернігів); *Всеукраїнська* науково-практична конференція «Проблеми музично-естетичного виховання учнів мистецьких закладів освіти» (2020, Київ); *Всеукраїнська* науково-практична конференція «Фортепіанне мистецтво України: історія та сучасність»

(2022, Київ); VI Міжнародна *студентська* науково-практична конференція «Микола Лисенко – музичний символ української нації» (2023, Кропивницький).

**Публікації.** Основні результати дослідження відображено у 5 публікаціях автора, з них 3 статті у фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному виданні *Web of Science* (у співавторстві), 1 публікація апробаційного характеру.

**Структура та обсяг дисертації.** Дисертація складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків до розділів, списку використаних джерел, загальних висновків, додатків. Список використаних джерел містить 224 найменування. Загальний обсяг тексту дисертації – 267 сторінок, з них основного тексту – 203 сторінки, Робота містить 16 рисунків, 19 таблиць, які разом з додатками становлять 43 сторінки.

# РОЗДІЛ 1. МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-СТИЛЬОВОГО ВІДЧУТТЯ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ У ПАНІСТІВ ЯК ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ

## 1.1. Науково-теоретична сутність поняття «відчуття» як пізнавально-емоційного феномена

Методологічними засадами в нашій роботі представлено науково-теоретичні відправні позиції, в контексті яких розкриваються сутнісний та змістовий контент обраного феномена. До методологічних засад в нашому дослідженні ми відносимо: науково-теоретичне розкриття відповідних *психофізіологічних процесів, надання стильової концепції романтизму та презентацію визначених (закодованих у нотному тексті) стилістичних особливостей романтичної музики.*

Розкриваючи методологічні основи складових бінарного поняття емоційно-стильове відчуття, розкриємо історичні передумови еволюції його змісту. Повсякчас на людину безпосередньо діють звуки, кольори, тепло тощо, силу яких, їх наявність вона може визначати лише завдяки існуванню такого психічного явища як *відчуття.*

Історично відомий факт, якого ми дотримуємось, що вчення про відчуття виникло у філософії як частина теорії пізнання й трактувалося широко, охоплюючи всі явища чуттєвого відображення.

Гельвецій Клод Адріан (француз. філософ-матеріаліст, просветитель. 1715-1771) основою всього сутнього визнавав матеріальний світ, нескінченний у часі й просторі, що перебуває у постійному русі («Про розум», «Про людину, її розумові здібності та її виховання»). Мислення і відчуття вважав найскладнішими якостями матерії. На цій підставі заперечував можливість



існування душі поза тілом тощо. Обстоював позиції сенсуалізму, розглядав чуттєве пізнання як засадниче для будь-якого пізнання взагалі [32].

Американський винахідник професор Річард Нісбетт експериментально довів, що багато мисленнєвих процесів, які відповідають за емоції та пізнання, не можуть бути усвідомлені індивідом [215].

Відчуття – емоційний процес, який відображає суб'єктивні оцінні відносини людини до реальних або абстрактних об'єктів. Емоційний стан, який викликаний будь-яким явищем, наприклад, мелодією, відображає певний настрій [24, 25]. На думку видатного психолога О. Леонтьєва, виникнення та формування стійких емоційних відчуттів (тобто «емоційних констант») базується на досвіді взаємодії із об'єктом. У зв'язку з тим, що цей досвід може бути суперечливим (мати позитивні та негативні епізоди), відчуття по відношенню до багатьох об'єктів мають амбівалентний (подвійний) характер. Відчуття можуть мати різні конкретики – від безпосередніх відчуттів до реальних об'єктів до відчуттів, що відносяться до соціальних цінностей. Суттєву роль у формуванні та розвитку найбільш узагальнених відчуттів мають соціальні інститути, соціальна символіка, яка підтримує їх стійкість. Як емоційні процеси, відчуття розвиваються, і хоча вони мають свої біологічно детерміновані основи, є продуктом життя людини в суспільстві, спілкування та виховання [82].

Нам відомо, що серед зарубіжних теорій емоцій відома асоціативна теорія Вільгельма Вундта (1832-1920). Погляди В. Вундта на емоції є різноманітними. З одного боку, він уважав, що уявлення впливають на почуття, з другого боку, уважав, що емоції – це, передусім, внутрішні зміни під дією уявлень. Науково доведений факт, що тілесні реакції В. Вундт розглядає як наслідок почуттів. За Вундтом, складні почуття (емоції) розвинулися пізніше [53].

За В. Вундтом – відчуття поділяються на світлові, механічні (у т. ч. звукові, тактильні, ін.) на *основі типу енергії* адекватного подразника для відповідних рецепторів. У вченні В. Вундта почуттями названі самі елементарні емоційні

переживання, які неминуче супроводжують кожне, що отримується живою істотою відчуття; автор вважає, що безліч одночасно співіснуючих почуттів знаходяться в постійній взаємодії, цей процес має багатоступеневий характер: схожі елементарні почуття об'єднуються в почуття першого порядку, а ті, у свою чергу, - у почуття другого порядку і таке ін. Усвідомлюються людиною тільки вищі рівні такої розбудованої ієрархії почуттів, тому вона, людина, зазвичай не здатна відстежити внесок у це враження будь-якої деталі. Ми дотримуємось думки Вундта, що одна з функцій почуттів така: «відчуття готують виникнення ситуативних емоцій, що представляють собою другу фазу розвитку загального чуттєвого процесу. Таким чином, як почуття – стійкі відносини особистості, так і почуття – елементарні емоційні явища, що мають відношення до виникнення, перебувають ніби між ними немає ситуативних емоцій» [53].

Едвард Бредфорд Тітченер (1867-1927), учень В. Вундта, у полеміці з вюрцбургською школою психології мислення відмовлявся визнати за «значеннями» самостійну реальність, зводячи їх у цілому до елементів, які сприймаються чуттєво, що наближало його трактування свідомості до позицій Е. Маха. Е. Тітченер відомий також експериментальними дослідженнями з психології відчуттів (уваги та інших психологічних функцій) та розробив метод аналітичної інтроспекції, який зорієнтований на аналіз «чистого змісту свідомості». Тобто, від респондента, який бере участь у експерименті, вимагається опис елементів свідомості не в термінах зовнішніх об'єктів, а у термінах відчуттів. Первинними елементами свідомості є відчуття, уявлення (образи), почуття. Відчуття, прояв душевних рухів, мають певні якості: інтенсивність, виразність та тривалість; уявлення, як сліди минулих відчуттів, відрізняються меншою виразністю [221].

Дослідники відмічають, що на відміну від Вундта, його учень категорично не визнавав наукової цінності апперцепції. На думку Е. Тітченера, головне завдання психології полягало в тому, щоб «розкласти свідомість на елементарні

частини та визначити, яка структура утворюється при їх взаємодії. Утворена в результаті аналізу та синтезу структура є те, що називається людською психікою» [221]. «Досвід складається з декількох елементів: відчуття, образи та почуття, вони діагностуються методом інтроспекції (*introspection* – дивитись усередину, метод вивчення життя людини самостереженням) за чотирма характеристиками: якість, інтенсивність, тривалість та виразність (відкрив понад 44 сенсорних якостей, зокрема – зорові та слухові)» (курсив наш. – М.С.) [221].

За Чарльзом Скоттом Шеррінгтоном (1861-1952) – класифікація відчуттів будується таким чином, що екстерорецептивні відчуття поділяються на дистантні (зорові, слухові), контактні (дотикові) за критеріями об'єктивної (соматичної) локалізації рецепторів і суб'єктивної локалізації відчуттів [220].

Важливими є роботи Генріха фон Гельмгольца у галузі фізіології органів чуття («Вчення про слухові відчуття як фізіологічну основу теорії музики», 1863). Ця робота розкриває причинну залежність відчуттів від впливу зовнішніх подразників на органи чуття. У ній була запропонована система нотації, що використовується у музикознавчій літературі дотепер [33].

У психології традиційно використовуються такі класифікації відчуттів: класична (за Аристотелем, 384–322 до н. е.), яка групує відчуття за зовнішніми органами чуття (зір, слух, смак і дотик); їх розглядали як джерело людського пізнання [9];

- за категоріями **модальності** (за Г. Фон Гельмгольцем, 1821–1894), яка є продовженням класичної класифікації відчуттів, оскільки модальності виділяються за відповідними органами чуття – зорова, слухова, дотикова тощо [33];

- за категорією **субмодальності** (за Г. Хедом, 1861–1940), протопатичні й епікритичні [178];

- на основі типу енергії **адекватного подразника** для відповідних рецепторів, за В. Вундтом (1832–1920). Ми усвідомлюємо, що відчуття

поділяються на світлові, механічні (у тому числі звукові, тактильні, вестибулярні), хімічні, електричні, термічні [53];

- за критеріями **об'єктивної (соматичної)** локалізації рецепторів і суб'єктивної локалізації відчуттів, за Ч. Шеррінгтоном (1861–1952), дистантні й контактні [182; 220].

Ми розуміємо, що у сучасній психологічній науці відчуття (англ. *sensation*) – це є пізнавальний психічний процес безпосереднього чуттєвого відображення (пізнання) людиною окремих властивостей всіх явищ і предметів об'єктивного світу органами чуття людини при збудженні нервових центрів кори її головного мозку [25].

У класифікації відчуттів модальності виділяються за відповідними органами чуття – зорова, слухова, дотікова, тому відчуття поділяють на **три групи**:

1. **Екстероцептивні** (від лат. *exter* – зовнішній), подразник міститься поза людиною. Ми усвідомлюємо, що до них належать: *зорові* – відчуття світла і кольору (колір впливає на емоційний стан людини, наприклад, блакитний породжує позитивні емоції та характеризується тоном, яскравістю та насиченістю).

Віділемо *слухові*, що мають для нашого дослідження особливе значення, тому ми розкриємо їх детальніше. Слухові відчуття становлять підгрунття здатності людини до оволодіння мовою, за допомогою слуху здійснюється контроль власної і чужої мови (оскільки музична мова має науково доведений теоретично-визначений статус, можемо апелювати відповідними висновками для розробки власної методики формування музично-слухових відчуттів з обраної проблеми емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків.

Нам відомо з наукових досліджень, що у слуховому відчутті розрізняють три появи:

*висота звуку*, (нам зрозуміло, що у скрипалів звуковисотний слух розвинутий сильніше, ніж у піаністів тому, що гра на скрипці потребує більшої слухової чутливості, ніж гра на фортепіано, де стрій темперований);

*гучність звуку*, тобто сила звучання, яка визначається амплітудою повітряної хвилі: чим більша амплітуда, тим гучніший звук;

*тембр звуку* – це якість звуку, його «забарвлення».

**Дотикові (тактильні)** – відчуття виникають унаслідок дії механічних подразників на поверхню шкіри і відображають їх рівність, жорсткість, м'якість тощо, що теж має значення для нашого дослідження, оскільки гра на фортепіано (роялі) безпосередньо пов'язана з відчуттям клавіш цього інструменту (якість дотику та звуковидобуванням – артикуляцією). *Тактильні відчуття* мають свої рецептори, вони відчуття найбільш численні на кінчиках пальців і язика) [25].

Для нашого дослідження має значення тактильні відчуття, що формуються на кінчиках пальців музиканта, оскільки вони безпосередньо впливають на звуковидобування на клавіатурі, відбиваються на його якості. У фортепіанному виконавстві має велике значення артикуляційні вміння піаністів, їх вправність у процесі натискання на клавіші, що безпосередньо впливає на звуковідтворення, тим самим піаніст, який володіє значними вміннями звуковидобування, отримує можливість демонструвати широку палітру звукопису, що закладено в кожний романтичний твір. До того ж, виконавська майстерність кожного виконавця безпосередньо залежить від сформованості саме артикуляційної свободи, артикуляційного різноманіття.

Зауважимо, що кожний з означених видів має безпосереднє значення для опанування будь-яких музичних творів, не є виключенням і фортепіанні твори композиторів-романтиків (зорова функція, що пов'язана з прочитанням нотного запису музичного твору; слухова – з попереднім слуховим уявленням його звучання внутрішнім слухом та безпосереднім сприйняттям слухом фізичного звучання фортепіано; дотикова – що пов'язана з фізичним відтворенням

музичного твору руками піаніста, що потребує відчуття клавіатури пальцями піаніста).

Для піаністичної діяльності важливим є фактор адаптації тактильних відчуттів та за умов сформованості їх розмаїття великого значення набуває підвищення активності застосування контрастних відчуттів. Це вказує на широту виконавських можливостей, що безпосередньо відбивається на художньо-технічній досконалості розкриття композиторського задуму і, що найбільш важливе і цінне для нашого дослідження – розкриття багатой емоційно-стильової палітри відчуттів кожного піаніста, який виконує романтичні твори.

Науці відомо, що ґрунтуючись на порівняльному аналізі, І. Сеченов назвав дотик «чуттям, паралельним зору». У деяких глухих людей дуже сильно розвивається вібраційна чутливість що допомагає їм слухати музику.

**2. Інтероцептивні** (від лат. interior – внутрішній), подразнення від внутрішніх органів викликають органічні відчуття (голод, спрага, ситість, зміни в діяльності серця, легенів тощо).

Науці відомо, що негативні емоції, іноді страх, виникають, наприклад, в процесі публічного виконання музичних творів; позитивні емоції – при задоволенні органічних відчуттів (нервова рівновага, спокій, ін.), у нашому випадку – вдале виконання всіх задуманих елементів засобів музичної виразності, художньо-образного змісту музичних творів тощо [25].

**3. Пропріоцептивні** (від лат. proprius – власний) – у довідковій літературі визначаються як подразнення від м'язів тіла [133]:

- *кінестетичні* (від грец. kinesis – рух) – відчуття рухів і положення частин тіла, підтримка м'язового тону, координація рухів, утворення рухових навичок [122, с. 297; рецептори яких знаходяться в м'язах, зв'язках та сухожиллях – проприорецептивні відчуття.

- *статичні* (від грец. statos – стоячий, нерухомий), відчуття статичності тіла, його рівноваги, положення тіла в просторі, збереження рівноваги організму [122,

с. 576]. Цей вид відчуттів також безпосередньо відтворює індивідуальну поведінку піаніста під час опанування музичних творів та їх виконання (навчального та концертного) тому розглядається нами з предметно-теоретичної точки зору [25].

Ми розуміємо, що *рухові відчуття* є дуже точні, на їх основі здійснюється постійна нервова регуляція м'язів, яка неможлива без зорового контролю (в піаністичній діяльності: рухова помилка у грі складного технічного елементу або складного великого епізоду, із-за неякісного вивчення пасажу, наприклад, порушення зв'язку між реакцією рецепторів може викликати зупинку у фортепіанній грі, або потребуватиме зорового контролю піаніста) [25].

Всі передічені якості маю безпосереднє відношення до фортепіанного виконавства і в його первинній стадії розучування музичного, і у період доведення до виконавської готовності, оскільки жоден рух піаніста за фортепіано не позбавлений цих якостей.

Для розкриття обраного феномена дослідження має смислове значення властивості відчуттів.

Загальні властивості відчуттів такі:

-- *якість* – відрізняються за висотою, тембром, гучністю;

-- *інтенсивність* – це кількісна характеристика відчуттів. Мінімальна величина є абсолютним нижнім порогом відчуття. Верхній абсолютний поріг відчуття – максимальна величина роздратування. (Наприклад, дуже гучний звук викликає біль у вухах, а надвисокий (частота понад 20 000 Гц), викликає зникнення відчуття (ультразвук), високий тиск, викликає біль) [25].

-- *тривалість* – це інтервал часу, протягом якого виникає, розвивається й зникає відчуття, тобто тривалість його існування [25]. Ми усвідомлюємо, що відчуття виникає через певний час, який називають латентним періодом. Відчуття залежить від низки факторів: а) виконання тривалого часу багатьох творів відповідного стилю; б) впливу різноманітного особистісного прочитання

романтичних творів, невідомого раніше слухачам; в) від досвіду людини та її фізіологічного стану (досвід слухового сприймання виконання великої кількості різних романтичних творів іншими піаністами, досвід власного виконання творів романтичного стилю) [25].

Латентний період для різних видів відчуттів неоднаковий. Ми розуміємо, що інерція відчуттів проявляється у післядії [6]. Наприклад, «дзвін у вухах» навіть після припинення гучного звуку.

-- *просторова локалізація подразника* є також характерною для відчуттів. Наукою доведено, що зорові, аналізатори здійснюють просторовий аналіз, які співвідносяться з відповідною частиною тіла, на який діє подразник. Відчуття характеризуються такими показниками: чутливість, пороги. Для нашого дослідження має велике значення розвиток просторових відчуттів, який уможлиблюється в процесі набуття відповідних піаністичних навичок орієнтації у просторі, а саме, на клавіатурі достатньо багато клавіш в різних регістрах, октавах, різної висоти, що вимагає безпосередньої орієнтації в просторі. До того ж чорні та білі клавіші знаходяться на різній висоті відносно одна одної.

Так, відчуття характеризуються такими показниками як чутливість і пороги.

Ми усвідомлюємо, що чутливість аналізаторів змінюється під впливом різних умов, а саме – адаптації (від лат. *adaptare* – пристосування), яку розуміють як зміну чутливості органів чуття під впливом дії подразника [1, с. 672], тобто регулювання існуючих знань до емоційного відгуку на відповідні музичні твори, у нашому випадку, романтичної фортепіанної музики. Наші припущення будуються на усвідомленні сутності змісту «лат. *adaptation* – пристосування», яке має декілька сутностей – «1) пристосування організму, органів чуття до умов існування (наприклад, адаптація ока до темряви, фізіологічна адаптація;... 4) переносне, звикання кого-небудь до нового середовища, до нових умов (роботи..., ін.) [1].



Якщо знати закономірності зміни чутливості органів чуття, можна шляхом застосування спеціально підібраних подразників підвищити чутливість рецепторів, сенсibiliзувати (від лат. *sensibilis*-чуттєвий) його. *Сенсibiliзація* може бути досягнута і в *результаті вправ* [154; 155, с. 552], *наприклад, розвиток звуковисотного слуху* (курсив наш. – М.С.) у здобувачів музичної освіти, майбутніх учителів музичного мистецтва.

Аксiоматичним є науковий факт, що людина відчуває зорово-слухові синестезії (взаємозв'язок аналізаторних систем), коли, наприклад, при дії звукових подразників виникають зорові образи. Музикантам відомо, що здатність відчувати *музику в кольорі* мали видатні композитори – Р. Вагнер, М. Римський-Корсаков, О. Скрибін.

Ми розуміємо, що структура рецепторів пластична. Разом із ними в нових умовах практичної діяльності перебудовується й структура аналізатора. Отже, відчуття можна розвивати та удосконалювати [182].

Теодюль Арман Рібо (фр. *Théodule Ribot*, 1839–1916) відомий своєю руховою теорією довільної уваги й уявлення та роботами про психологію почуттів, які здійснили значний вплив на англійську психологію. Особливого визнання Т. Рібо отримав завдяки своїй руховій теорії довільної уваги та уявлення, а також роботами з психології почуттів, які мали помітний вплив на англійську психологію [203]. Т. Рібо намагався сформулювати програму нової науки, яка базувалася б на реальному досвіді, ставши, таким чином, засновником емпіричного напрямку психології у Франції [144; 145], зазначаючи, що відчуття на відміну від емоцій, влаштовані більш складно і не завжди грають адаптивну або мотиваційну роль у житті людини.

*Інтенсивність* – кількісна характеристика відчуттів. У нашій роботі – це визначення кількості музичних творів відповідного стилю, які своєю кількістю сприяють отриманню студентами музично-виконавського досвіду та як наслідок збагачення емоційно-відчуттєвого досвіду індивіда в процесі опанування творів

композиторів-романтиків.

*Тривалість* – це інтервал часу, упродовж якого існує відчуття. Під час опанування відповідних фортепіанних творів може виникати два напрямки виникнення та розвитку відчуття. По-перше, це кількість опановуваних романтичних творів, про це вже йшлося; по-друге – об'єм, масштабність самого музичного твору, що вимагає від піаніста утримання винайденого емоційно-стильового відчуття упродовж значної кількості часу, тобто виконання великих музичних форм, які звучать декілька хвилин (навіть декілька десятків хвилин).

При впливі подразника на орган чуття відповідне відчуття виникає через деякий час, який називається його латентним періодом.

Латентний період для різних відчуттів неоднаковий: *тактильні* – через 130 мілісекунд (курсив наш. – М.С.), *больові* – 370 мілісекунд.

*Статичні* – (від грец. *statos* – стоячий, нерухомий) – відчуття статичності тіла, його рівноваги, положення тіла в просторі, збереження рівноваги організму.

Відчуття – відображення об'єктивної дійсності, які безпосередньо впливають на органи чуття. Виникає суб'єктивний образ об'єктивної реальності, а значить воно – соціально обумовлене і концептуально навантажене в процесі *пізнання* (курсив наш. – М.С.); є джерелом первинних відомостей про об'єктивний світ, тому виступає початковим етапом процесу пізнання. У трактуванні відношення предмета і його відчуття існують принципові розбіжності. Так, *реалістичні теорії* пізнання стоять на позиції незалежності об'єкта від відчуття. *Суб'єктивний реалізм* розглядає предмет як поєднання багатьох відчуттів і обумовлює його існування самим актом відчуття. Дж. Берклі (1685-1753), наприклад, вважає, що саме наша свідомість створює ідеї або поняття, не існує зовнішнього світу поза сприйняття його людиною. Він вважав, що існує все лише як людина як сприймає, відчуває, тобто світ – це є світ відчуттів (3 Трактату про принципи людського знання (1710, Кн. «Аналітик», 1734). Все наше знання, говорить Дж. Берклі, - «є знання ідей, а не речей, тому

що відчуття існують, лише в душі» [15, с. 142-143].

Інакше сприймав світ Е. Мах, який піддавав критиці вчення про абсолютний простір і абсолютний час. В основі маховської теорії у питанні про природу часу та простору лежить прагнення вивести ці поняття з безпосередніх чуттєвих переживань – з відчуттів. Він писав, що люди безпосередньо відчувають час або становище у часі, так само, як і безпосередньо відчувають простір або становище у просторі. Без відчуття часу не було б хронометрії, як без відчуття простору не було б геометрії. Існування своєрідних фізіологічних процесів, що лежать в основі відчуттів часу, представляється вельми ймовірним через те, що ми дізнаємося однаковість ритму, форми часу в часових відносинах різних якостей, які крім ритму не мають нічого подібного. Таким чином, Е. Мах, з одного боку, продовжує традиції емпіризму і сенсуалізму, але вносячи, втім, низку істотних доповнень. Ми усвідомлюємо присутність у його теорії необхідності не лише відчуття, а й їх аналізу, тобто пізнання світу і через аналітичне його увідомлення [211, с. 128–136].

Перебільшення ролі відчуття у процесі набуття знань характерне для *сенсуалізму* та *емпіризму*, а заперечення його значення – властиве *раціоналізму*. Фізіологія та психологія вивчають відчуття як процес безпосереднього відображення живою істотою навколишнього світу і самої себе органами чуття. Процес відчуття складається з рефлекторних дій, фізіологічною основою яких є нервові процеси, які розрізняють і виокремлюють енергію за різновидами: зоровий аналізатор – світлову енергію; слуховий – звуки, які передюються коливаннями повітря і т. ін., що викликають появу відчуття.

Органи відчуттів нерозривно зв'язані з органами руху. Наприклад, в процесі зорових відчуттів око робить беззупинні рухи, якби обмацуючи предмет. Нерухоме око практично сліпе. Таким чином, процес відчуття має структуру взаємозалежних різних аналізаторів. Сукупність усіх аналізаторів є сенсорною сферою психіки людини. Відчуття виконують функцію, що активує мозок.

Відчуття – це психічний процес відображення окремих елементарних властивостей діяльності, що безпосередньо впливають на наші органи почуттів. На них засновані сприйняття, мислення, уява тощо. Відчуттями називається найпростіший нерозкладний далі процес (наприклад: однорідний колір, звук, не відволікаючись від його величини, форми, ін.).

Ці особливості відчуттів мають безпосереднє відношення до нашого дослідження, оскільки йдеться про набуття емоційно-стильових відчуттів стосовно сприйняття визначеного конкретного музичного матеріалу, який відрізняється характерним йому музично-образним змістом, музичною формою, гармонією, драматургією, іншими характерними особливостями, що отримали в музикознавстві визначення романтичної музики.

Нам стає зрозумілим, що у відчуттях відбиваються об'єктивні властивості явищ (колір, запах, смак тощо), їх інтенсивність (більше, менше) і тривалість. Відчуття – акт перетворення енергії зовнішнього впливу в акт свідомості (зауважимо, що діяльність аналізаторів умовно-рефлекторна).

Для подальшого розкриття підготовки піаністів до набуття необхідних відчуттів, емоційно-стильових, необхідно усвідомити їх взаємопов'язаність із асоціативним навчанням, яке створюється на виникненні зв'язків між двома стимулами. У якості прикладу можна розглянути формування умовного рефлекса, коли на один нейрон водночас подається сигнал і від деякого незначного стимула, і від центра позитивного підключення з гіпоталамуса. При цьому є вірогідним те, що на різних постсинаптичних ділянках генеруються різні вторинні посередники та зміна експресії нейрорецепторів до нейрогенераторів, що діють на даний нейрон, буде обумовлена сумарним ефектом цих вторинних посередників.

Можливий «сценарій» розвитку сумації, при одиничному, але сильному подразненні. Здатність до сумації лежить, можливо, в основі короткотривалої нейрологічної пам'яті. Отримуючи будь-яку інформацію від аналізаторів

(приглядаючись, *дослуховуючись* (курсив наш. – М.С.) тощо, ми забезпечуємо ритмічну стимуляцію синапсів, через який проходить сенсорний сигнал. Ці сигнали упродовж декількох секунд зберігають підвищену збудливість, полегшуючи проведення імпульсів, і таким чином зберігає слід про передану інформацію. Однак сумація як еволюційно ранній механізм навчання, швидко зникає і не може протистояти будь-яким сильним зовнішнім впливам на організм.

Ми спираємось на науково визначений факт, що у корі головного мозку найбільш широко представлені рецептори пальців рук, які мають велике значення у праці людини. Знання про зміни чутливості органів чуття, дозволяють підвищувати чутливість рецепторів, сенсibiliзувати (від лат. *sensibilis* – чуттєвий) їх.

Таким чином, з'ясування науково-теоретичної сутності поняття «відчуття», становлення та розвитку його конкретики протягом усього періоду вивчення різними науками сприяло усвідомленню основних характерних особливостей його смислу, структури, фізичних та психічних ознак, їх класифікації, бінарної сутності цього поняття як пізнавально-емоційного феномена. Відчуття розуміється нами як відображення мозком людини властивостей предметів та явищ об'єктивної дійсності, здатність реагувати на існуючу реальність із активним застосуванням рухової діяльності. Відчуття є соціально обумовленою категорією, яка несе концептуальне навантаження, що залежить від низки факторів, та може розвиватись та удосконалюватись.

Виявлені особливості обраного феномена дозволяють зробити висновки, що відчуття має безпосередню пізнавально-емоційну сутність, яка розуміється нами в єдності двох складових: пізнавальної, що розкривається у музикознавчих поняттях обраного нами для дослідження музично-стильового сенсу фортепіанних творів композиторів-романтиків, та емоційної, як індивідуально значущого чуттєво-емоційного відгуку майбутнього вчителя музичного

мистецтва, піаніста на опановуванні та виконуваних музичних творів, які ми можемо віднести до характерної стилістики композиторів-романтиків.

## **1.2. Визначеність музикознавчого та музично-педагогічного сенсу емоційно-стильового відчуття у фортепіанній творчості композиторів-романтиків**

Емоційно-стильове відчуття виконавців романтичної музики, піаністів – майбутніх учителів музичного мистецтва, є їх провідною виконавською характеристикою, засобом розкриття художньої образності творів композиторів, яких у музикознавстві називають композиторами-романтиками.

Обрана тематика пов'язана з проблемою, яка виникає у процесі підготовки піаністів з Китаю, зокрема в Україні, у специфіці їх ставлення до музичної культури Європи, до особливостей не лише жанрів та форм виконуваної фортепіанної музики, а й, перш за все, стилістики тих творів, які виконуються європейськими піаністами, та усвідомлення ними особливостей художньо-образних емоційних характеристик зокрема романтичної музики.

Із словника іншомовних слів дізнаємось, що романтизм (фр. *romantisme*) – це напрям у мистецтві кінця XIX століття, «що заперечував канони класицизму та прагнув передавати внутрішній світ ідеальних героїв-образів, підкреслювати зображення пристрастей, емоційну напруженість сюжету, мальовничість природи» [148, с. 538] або «ідеалізацію дійсності, мрійливу споглядальність» [там само]. Романтик – (фр. *romantique*) розглядається у музикознавстві як той, хто схильний до мрійливості та ідеалізації. Відповідно романтика, як течія або філософська ідея, відображає відчуття незвичності, що й «викликає емоційні, піднесені почуття» [там само].

Романтизм як естетичний та художній напрям склався у європейському мистецтві на стику XVIII–XIX століть, у якому акцент припадав на

індивідуальних, оригінальних особливостях, що є в людині. Зовнішній світ сприймався романтиками гостро суб'єктивно (Е.Т.А. Гофман вперше увів термін «романтизм» в музиці [147, с. 469]. Музичний романтизм розвивався у тісному зв'язку з різними течіями в літературі, живописі, театрі (Дж.Г. Байрон, В. Гюго, А. Міцкевич); він представлений музичними творами Ф. Шуберта, Е.Т.А. Гофмана, К.М. Вебера; пізніше – Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста; до кінця ХІХ ст. – у творчості Й. Брамса, А. Брукнера, ранніх творах Г. Малера, Р. Штрауса [147, с. 469].

Романтичний стиль розкрився і у різних національних школах (в останній третині ХІХ ст. – Е. Григ, Я. Сибеліус, І. Альбеніс), а також творчості П. Чайковського, О. Скребіна, С. Рахманінова, М. Метнера (друга половина ХІХ–початок ХХ століть).

Особливостями романтичної музики можна вважати розкриття індивідуального світу особистості, відтворення особистої драми митця, теми нерозділеного кохання. До того ж з небаченою раніше конкретністю, живописністю романтики одухотворено відтворюють образи природи, звернення до народної музики. Ці особливості романтизму вимагали й нових засобів виразності, індивідуалізації мелодики, внесення мовних інтонацій (Сонети Петрарки Ліста), розширення темрової та гармонічної палітри. Набули розвитку жанрові мініатюри (музичний момент, експромт, ноктюрн, пісня без слів, ін.) [147, с. 469].

Романтики звели музику на вищий щабель мистецької творчості. Ф. В. Шеллінг (1775–1854) оголосив музику голосом найглибшої сутності світобудови. Нам імponує, що Л. І. Тік, Новаліс, Е. Т. А. Гофман стверджували, що мислити звуками – це «набагато вище, ніж мислити поняттями». Ми приймаємо думку, що музика, яка розкриває почуття, є там, де ніщо не може виразити справжню глибину почуттів. Великий німецький письменник і музикант Е. Т. А. Гофман писав: «Музика – найромантичніше з усіх мистецтв,

мабуть, можна навіть сказати, єдине справді романтичне, бо має своїм предметом тільки нескінченне» [41].

Слід зазначити, що проблема стильового підходу в усвідомленні явищ музичного мистецтва не нова і у музичній педагогіці. Ідея пізнання сутності музичних явищ крізь призму феномена стилю ґрунтується на теоріях мистецтвознавців стосовно стилезнавства (С Коробецька, М. Михайлов, С. Шип, Б. Яворський). Розкриття проблеми стилю старовинної музики на прикладі виконання музики Й.Баха [153].

У галузі музично-педагогічної освіти дослідницький пошук вчених щодо розвитку музично-стильового досвіду музикантів та стильового аналізу твору як засобу естетичного виховання представлений працями (М. Красильникова, О. Критська, Л. Школяр, О. Рябініна, інші).

У науковій літературі стиль розглядається різними авторами як «генотип» культури, «цілісна модель світосприйняття», «особистість, яка виражається у музичних звуках», тобто пласт теоретичної літератури про стилі вельми широкий, багато вихідних положень, які сформувалися ще з античності. Поняття стилю спочатку співвідносилося зі словесним мистецтвом (ним користувався Аристотель в «Риториці», про що свідчить те, що аналізу стилю присвячено всю третю книгу «Риторика»). Дух наукової об'єктивності пронизує всю аристотелівську теорію стилю, та впливає на виборче цитування різних письменників у «Риториці» (Аристотель відносить стилістичні прийоми до тієї ж області промови, куди належить також вчення про способи переконання і побудову частин мови («Риторика», гл. III, 1). Стиль якого-небудь твору, за Аристотелем, є спосіб і манера говорити. Тому терміном «стиль» ми перекладаємо аристотелівську *lexis* (що буквально означає «говоріння», «буде мовлення»). Насамперед Аристотель вимагає від стилю важливої і глибокої ясності. Аристотель багато і чудово говорить про ясність стилю в трактаті (Риторика гл. III, 2) [9].



Поняття стилю надалі пов'язувалося і з архітектурою. Розуміння стилю в мистецтві як сукупності особливостей, остаточно затверджується з епохи Відродження. І. де Грохео в трактаті «Музика» (бл. 1300 р.) поділяє музику на три види: «проста, або громадянська», «складна, або правильна» та «церковна».

В епоху Відродження зростає увага до індивідуальності видатних творців. Р. Глареан в трактаті «Додекахордон» (1547 р.) дає характеристику Жоскена де Пре і деяких композиторів більш раннього часу. Особливо ж важливо формування в цей час поняття стилю як такого в музиці. Щоправда, категорія стилю змішується тут з емоційним змістом музики: наприклад, називають «стилі» мадригалів Монтеверді – схвильований (*concitato*), м'який (*molle*) і помірний (*temperato*) [подано за Л. Бочкаревим].

XVII-XVIII ст. – час інтенсивного розвитку музикознавства, виникнення нової музичної практики (гомофонне письмо, розквіт світського мистецтва, формування мажорно-мінорної системи). З'являється енциклопедія А. Кірхера (1650 р.), де характеризуються індивідуальні стилі композиторів Палестріні, Фрескобальді, Монтеверді, а також національні стилі та їх особливості. До кінця XVIII ст. музика виділилася у самостійний вид діяльності, розвивалось мистецтвознавство і музикознавство. Історико-еволюційний підхід В. Вінкельмана до вивчення давньогрецького мистецтва співпадає, як відомо науці, з появою музично-історичних праць Дж. Мартіні, Дж. Хокінса, Ч. Берні, які усвідомили необхідність застосування поняття «стиль» до явищ музичного мистецтва.

З XVIII ст. слово «стиль» вживається як синонім індивідуальності. Ж.-Ж. Руссо в знаменитому «Музичному словнику» (1-е вид., 1767 р.) [подано за 125, с. 67] називає стилем «відмітний характер композиції або виконання». В якості прикладу Руссо називає стилі композиторів (Люллі, Рамо, Глюка, Перголезі), характеризує відмінність німецьких, французьких та італійських композиторів, драматичної музики, церковної, камерної, симфонічної [там само].

У цей же час сформувалася дещо інша концепція І.-В. Гете (стаття «Просте наслідування природи, манера, стиль»). Нам відомо, що В. Медушевський згадував думку Гете про поняття стиль, як «вищий ступінь, якого мистецтво може досягти», підкреслюючи естетичне значення творчості художника.

Ми усвідомлюємо, що в епоху романтизму зростає роль творчої особистості в мистецтві, тому виникає особлива увага митців до проблем індивідуального та національного стилів.

На межі XIX-XX століть велику роль у розробці теорії стилю зіграла віденська школа, представлена іменами А. Ригля, Р. Тіци, М. Дворжака і особливо Г. Вельфліна [22], в якій він вперше визначив стиль у мистецтві як вираження історичної епохи і як відображення індивідуального художнього мислення майстра-творця.

Основою сучасного розуміння сутності стилю як категорії мистецтва і художньої творчості є її трактування в філософії та естетиці, в яких стиль вивчається у літературі та мистецтві як така категорія – «єдність змісту, образної системи, художньої форми, властива якому-небудь історичному періоду; індивідуальна манера творчості митця» [165, с. 578].

Стиль у словнику української мови розглядається «як сукупність ознак, які характеризують мистецтво певного часу та напряду або індивідуальну манеру художника стосовно ідейного змісту й художньої форми» [163]. «Відносно стійка сукупність характерних повторюваних рис особистості, яка виявляється у її мисленні, діяльності, звичках, поведінці, смаках, спілкуванні, уподобаннях тощо. До чинників С. належать природні та соціальні умови життя» [162].

Ретроспектива та зіставлення численних наукових підходів до проблеми стилю дали змогу визначити універсальний статус художнього стилю; виділити стійкі ознаки, притаманні стилю в музичному мистецтві: духовність, типологічність, цілісність, інваріантність, інше.

Музикознавчі визначення стилю спираються на формулювання, прийняті у філософії та естетиці, однак також мають у своїй основі два напрями в розумінні сутності даного явища: стиль як вираження індивідуальності суб'єкта – творця або виконавця, і як художня єдність типових складових елементів структури. Є. Юцевич, визначаючи мистецько-наукові поняття зазначає, що музичний стиль має естетичний та історичний аспекти. «В естетичному аспекті він має оцінне значення, концентруючи увагу на єдності, органічному взаємозв'язку виражальних засобів, співвідношенні традиційного і новаторського в індивідуальному стилі» [192, с. 256], має «ознаку часу та інтелектуально-емоційних цінностей (курсив наш. – М.С.), втілених у нормах музичної мови... [192, с. 256]. У історичному аспекті С.м. (Стиль музичний) означає типологічні особливості музичної мови в загальному контексті або окремі напрямки розвитку музичного мистецтва» [там само].

Поняття «музичний стиль» у своєму словнику-довіднику Є. Юцевича визначає як «значні етапи розвитку музичного мистецтва (наприклад, класицизм, романтизм, бароко, сентименталізм...» [192, с. 256]; ін., а також «східний, іспанський, слов'янський... та ін.») [там само]; музичний стиль відображає характерні ознаки певного шару музичного мистецтва, його національної або етнічної своєрідності. Крім того, «поняттям С. м. (Стиль музичний) автор визначає індивідуальну творчу манеру композитора (В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, С. Прокоф'єва, Б. Лятошинського, М. Леонтовича та ін.) або виконавця (... Е. Гілельса, Б. Гмірі, ... С. Крушельницької ..., С. Турчака та ін.)» [192, с. 256].

Відомий український музикознавець, С. Шип у навчальному посібнику з теорії музики висловлює своє бачення сутності категорії «стиль», його персональні, етнічні, історичні характеристики; значне місце автор відводить характеристиці жанрових та *стильових ознак* (курсив наш. – М.С.) музичної форми та ілюструє свою думку низкою прикладів із творів української та світової

музики [183, с. 318-338]. «Звернення художника, скажімо, до певної інтонації веде за собою пов'язані з нею лексичною одиницею відповідні тембральні барви, гармонічні елементи, фактурні прийоми, композиційний виклад та інші засоби» [183, с. 318-338]. Це дає розуміння і необхідності визначення певної «єдності формальних засобів, що природно існують і в колективній художній практиці, і в індивідуальній творчості». Автор цю єдність називає стилем [там само, с. 323].

Так, узагальнюючи тлумачення музичного стилю, С. Шип визначає його так; це – «Системна єдність формальних засобів і творчих прийомів, що природно виникають на основі певних потреб художньо-образного вираження» [183, с.323]. «Вже саме тільки віднесення конкретного музичного твору до певного стилю (цю процедуру називають стильовою *атрибуцією*) дозволяє у найзагальнішому плані зробити висновок про його художньо-образний зміст, дає можливість інтерпретувати його в широкому контексті музичної практики» [183, с. 324].

С. Шип вважає, що стильова атрибутика має персональні, етнічні, історичні залежності. Так, наприклад, «стиль музичного романтизму можна трактувати як загальні, типові властивості персональних стилів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Г. Берліоза, Й. Брамса та ін.» [183, с. 337]. Ця думка розкриває можливість відносити до романтичного стилю тих композиторів, які писали не лише в романтичному стилі, а мали окремі твори, які визначались яскраво вираженими романтичними ознаками у змісті, мелодизмі, гармонії, жанрі.

Музичний критик Тамара Миколаївна Грум-Гжимайло підкреслює, що «романтизм надав засліплючий злет віртуозному мистецтву» [43, с. 55]. Розкриваючи неповторний талант виконавця-романтика Нікколо Паганіні, вона назвала його – «музичний властитель дум епохи романтизмів» [43, с. 55]. Стосовно нашого дослідження ми додаємо характеристику романтичного стилю і у виконавській діяльності, у цьому випадку на прикладі високої оцінки музичного критика гри та особистості цього видатного скрипаля.

Поява виконавця-романтика не була випадковою, оскільки «дух часу вимагав інших емоцій, інших масштабів та форм спілкування зі слухачами, іншого стилю виконання. Романтик-концертант зухвало скидав ярмо старих авторитетів-класиків, стверджував імпровізаційну свободу виконання. Він заявляв як володар про свої права на творчу самобутність та незалежність» [43, с. 56]. «Ідеї романтизму вносили і в публічне виконання культ особистих почуттів, заглибленість у інтимний світ, перевагу відкритих, гострих, деколи невірноважених пристрастей, які відтворювались у блискучій віртуозній формі. Бурхлива романтична фантазія запанувала на концертній естраді. Ніколи ще значення суб'єктивних переживань виконавця не піднімались так високо, як у епоху романтизму. Публіку починала зацікавлювати вже не тільки музика, скільки особистість натхненного виконавця-віртуоза» [43, с. 56]. Композитори романтичної епохи – Шуберт, Шуман, Шопен, Мендельсон, Ліст, Берліоз пройшли випробування потрясінням від відчуття творчої величі цього музиканта та «кожний по-своєму висловив захоплення та глибокої поваги перед феноменом Нікколо Паганіні» [43, с. 56].

Відомий у музичній галузі наук доктор мистецтвознавства Леонід Євгенійович Гаккель висловив цікаву думку про те, що «стильна гра – завжди гра виразна» [30, с. 75]. Професор вважав, що стильна гра – це не є «сума формотворчих прийомів, стиль – явище змістовне, яке визначається світом автора і відтворює його, автора, образи та ідеї. Осягнути стиль – означає налаштуватись у резонанс із *думками та емоціями творця* (курсив наш. – М.С.) та його твору, означає наблизитись до осягнення духу його музики» [30, с. 75]. Л. Гаккель був упевнений, що виконавець, який «увійшов» у стиль, побачить суттєві форми; а низка засобів виразності, та чи інша фактура вже самі по собі «зможуть навіяти на правильні здогадки про те, «що хотів сказати» автор, який образно-емоційний сенс надавав він тому або іншому музичному матеріалу, яку роль відводив цьому матеріалу у розгортанні форми, у драматургії твору тощо» [30, с. 75-76].

Висловлені думки автор підтверджує дослідженнями про виконавську своєрідність та виразність деяких відомих піаністів – С. Прокоф'єва, В. Софроніцького, М. Юдіної, Г.Нейгауза, доводячи, що вслуховуючись у виконання різних за характером обдарування піаністів, можна зробити висновок: «яскрава гра – стильна гра (у такому формулюванні «яскравість» – це, безумовно, не лише темперамент або віртуозна блискавичність, це і розум, і логіка, і воля, це всі достоїнства справжнього майстра)» [30, с. 81].

Причому, багато музикознавців у своїх визначеннях створюють повну характеристику специфіки музичного стилю. Так, В. Медушевський, Є. Назайкінський, ін. підкреслюють, що стиль у музиці не можна зводити лише до проблем музичної мови, співвідношення засобів виразності, на їхню думку, стиль – це «прояв характеру творчої особистості» [117, с. 183], «органічне поєднання духовної та музично-мовної сторін» [118, с. 32]. Таким чином, у поняття музичного стилю входять як змістові, так і атрибутивні компоненти музики, «змістова система засобів і втілений у засобах зміст» [94, с. 18].

Специфіка музичного стилю, його відмінність від стилів у інших видах мистецтва, полягає саме у виразних засобах – атрибутивних компонентах стильової системи, адже змістові ознаки – ідеї і теми творів, а також продиктовані ними художні образи, можуть бути схожими у творах різних видів художньої творчості.

Характеризуючи виразні засоби музики, вчені користуються різними визначеннями і створюють різноманітні класифікації, виділяючи: «три сторони музичного твору»: музичний тематизм, музичну мову та інтонаційний розвиток або визнаючи найважливішими «знаками» «стильове обличчя» музичного мистецтва у образному змісті, інтонаційній виразності, жанрових ознаках чи в якості «відмінних рис стилю»: музичній темі й композиції; конкретні будові музичної тканини; інтонаційній організації твору. Л. Мазель ставить на перше

місце проявів ознак жанру, такі: «ритмічні звороти, форми акомпанементу, мелодичні фігури, види фактури і т. ін.» [94, с. 18-19].

М. Михайлов дає найбільш повну класифікацію та ієрархію стильових ознак: 1) система логічної організації музично-звукового матеріалу (ладогармонічна організація); 2) склад, фактура; 3) принципи розвитку музичного матеріалу, що включають у себе й закономірності формоутворення; 4) мелодико-тематична складова; 5) ритмічна складова; 6) артикуляція; 7) динаміка; 8) тембр; 9) типові закономірності «зачинів» і завершень (кадансових формул) [106, с. 138-143].

Будь-який виразний засіб в музичному творі виконує певну функцію у створенні образу, але відносно стильової специфічності елементи стилю мають різну міру значимості. Дану точку зору висловлює багато вчених: так, М. Михайлов поділяє виразні засоби на «провідні» та «підлеглі» [106, с. 145], В. Медушевський – на «активні», що утворюють центр інтонаційного словника, і фонові – «периферійні» [118, с. 175-185], Є. Назайкінський – на «оригінальні» й «загальні», нейтральні. При цьому вчений зазначає, що засоби, нездатні яскраво репрезентувати стиль, все одно «в реальному сприйнятті забарвлюються стилем цілого, несуть на собі відсвіт стильового цілого» [118, с. 180]. Дане твердження підкреслює важливість для стильового аналізу всіх без винятку виразних засобів, а класифікація їх за ступенем значущості повинна стати завершальним етапом усвідомлення стильової специфіки.

Конкретизуючи стилевий зміст авторської творчості А. Копейка надає своє бачення історичного аспекту конкретної індивідуальності автора, визначені історичні передумови її стилю, як репрезентанта французької органної традиції [71, с.75-90].

Музикознавець, С.Коробецька, розкриваючи сутність поняття «оркестровий стиль», зазначає, що він є «системою сукупністю типових темброво-оркестрових ознак», яка обумовлена багатьма факторами й «утворює

найвищий ступінь єдності змісту та мовно-виражальних засобів...» [73, с. 32]. Для нас важливим є той факт, що авторка приділила увагу сутності саме романтичного стилю, Вона поділяє думку інших вчених, що «риси романтичного оркестрового стилю визрівали й кристалізувалися поступово, утворюючи нову стильову парадигму» [74, с. 375]. «Музично-естетичні фактори, - на думку авторки, були пов'язані, передусім зі становленням нових, суто романтичних жанрів, з принципом програмності..., зображальними та колористичним ефектами» [74, с.385].

Аналіз думок та висновків мистецтвознавців (Т. Грум-Гржимайло, С. Коробецька, В. Медушевський, М. Михайлов, С. Шип, ін.) довів, що вони мають схожі позиції і уможливив висновок, що багато авторів виділяють у якості основних стильових аспектів історичний чи епохальний, національний та індивідуальний (авторський) стилі, які проявлялися не лише у композиції музичних творів, а й у їх виконанні. У музичному мистецтві є специфічний різновид – виконавський стиль, який розкриває унікальні можливості прояву власних відчуттів кожним виконавцем стосовно виконуваних творів, їх неповторного емоційно-стильового відтворення.

Більшістю авторів, які займаються проблемами стилю (С. Коробецька, М. Михайлов, С. Шип, О. Щербініна), дана категорія розглядається як системне музично-естетичне явище, прояв своєрідності трактування твору, як специфічність інтерпретацій, тобто пов'язується з проявом індивідуальності особистості не лише музиканта-виконавця, а й педагога, який інтерпретує музичні твори композиторів-романтиків, допомагає молодим здобувачам музичної освіти інтелектуально охоплювати цей унікальний мистецький феномен у мистецькому доробку та розкривати і збагачувати власний емоційно-стильовий досвід кожного піаніста, хто навчається в університетах і обрав у майбутньому викладацьку діяльність, сприяти оволодінню стильовими ознаками романтичної музики шкільною молоддю на уроках музичного мистецтва.



У музично-педагогічній науковій літературі розглядаються відповідні аспекти стильової атрибуції. В. Буцяк розкриває своє бачення зв'язків між художньо-стильовою ерудованістю та виконавською майстерністю музикантів, представляє наукове обґрунтування педагогічних умов удосконалення фортепіанної підготовки музикантів-педагогів на основі історико-стильового підходу. Авторка уточнює сутність поняття «історико-стильовий підхід», виявляє специфіку його впливу на активізацію музичного пізнання, досягнення системного упорядкування музичного мислення особистості. В контексті дослідження історико-стильовий підхід визначає змістове та методичне забезпечення процесів усвідомлення музикантами інформації відповідно до історичних стильових особливостей творчості композиторів у виконавській та педагогічній діяльності. Історико-стильовий підхід є системоутворюючим фактором музичного пізнання. Авторка виокремлює такі функції означеного феномена: систематизація музичної інформації; забезпечення цілісності музично-пізнавального процесу; забезпечення культурологічної обумовленості музичного пізнання та ін. [19].

Ґрунтуючись на теоретичному дослідженні феномена стилю та функцій уявлень у пізнавальних процесах, О. Щербініна конкретизує зміст поняття «музично-стильові уявлення». Автором виділено зміст досліджуваного феномена: духовна сутність стильового феномена, системність цього діалектичного явище, в музиці стиль виявляється в окремому музичному творі; існування стилю в свідомості людини у вигляді музично-стильових уявлень, які є наслідком сприймання; «опосередкований характер та інтонаційна природа музичного мистецтва потребують пізнання музичних явищ крізь призму взаємодії композиторського та виконавського стилю» [188, с. 185-202]. «Музично-стильове уявлення» розглядається автором як «утворений у результаті стиле-слухового та аналітичного досвіду і збережений свідомістю особистості образ музичних явищ в їх стильових характеристиках» [188, с. 185-202].

Ю. Найда, розкриваючи проблему стильових ознак у діяльності педагогів-музикантів, надає особливості змісту стилю музично-педагогічної діяльності, визначаючи поняття «власний стиль викладання музики» як «набуте цілісне особистісно-фахове, якісно-своєрідне стійке новоутворення, сформоване з урахуванням сукупності взаємопов'язаних і взаємозалежних природних індивідуально-неповторних властивостей студента та її реалізації у самостійній практиці викладання музики» [119, с. 7]. В цьому визначенні автор враховує ті особливості, які означені у думках мистецтвознавців та пов'язані з індивідуальними особливостями кожного виконавця та урахуванням їх викоанвського музичного досвіду.

Китайська дослідниця Тань Сяю своїми розвідками підтверджує думку Є. Юцевича про історичний аспект розкриття музичного стилю. Так, вона надає приклади стилістичних особливостей клавірних творів класичного стилю Гайдна, Моцарта, які розкриті з точки зору історичної еволюції «засобів музичної виразності через ускладнення тематизму і драматичного розвитку, через завоювання всієї різноманітності піаністичних прийомів свого часу» [167, с. 41-42]. Крім того, авторка підкреслює, що «стилістичні особливості клавірних творів Гайдна являють собою різноманітність індивідуальних рішень. Гайдн не був піаністом-віртуозом, це відчувалось в стилі його сонат, для яких була не притаманна концертність та імпровізаційність» [167, с. 41-42].

Розкриваючи проблему формування художньо-стильової компетентності майбутніх вчителів музики Чай Пенчен до відповідного комплексу вносить низку умінь, які дозволяють «дотримуватися за власним бажанням якогось одного стильового комплексу у виконанні музичного твору (вміння адекватної стильової інтерпретації)» [179, с. 9]. Автор доводить, що у процесі формування означеного феномена «відбувається багато істотних змін у сфері ... художньо-стильової компетентності. Зокрема розширюється стильовий обрій, ... перебудовуються

ієрархії стильових вподобань, ... зростає міра усвідомлення й наукового осмислення відомих стилів тощо» [179, с. 9].

М. Сибірякова-Хіхловська, Хань Ле у своїх роботах запропонували диференціацію стилів, розглядаючи практичний потенціал методики формування відповідних компетенцій музикантів [158, с. 119-121; 175].

А. Мілясевич, досліджуючи проблему підготовки сучасного співака-вокаліста до опанування різноманітного стильового репертуару сучасної музики, розглянула поняття «стильовий слух», його складники в контексті специфіки камерного вокального виконавства. З точки зору стильових особливостей проаналізовано твори з різних вокальних циклів для демонстрації студентам індивідуального розуміння їх природи [108, с. 44-50]. Так на основі аналізу стильових особливостей вокальних циклів ХХ ст. А. Мілясевич довела «необхідність формування у студентів-вокалістів стильового слуху в різноманітності його складників» [108, с. 48].

Д. Чіркїна, наприклад, виокремлює в структурі музичного слуху «інтонаційний і аналітичний», що дає їй можливість «у структурі стильового слуху виділити емоціонально-образний (інтонаційно змістовний) і когнітивний (структурно аналітичний) компоненти. При цьому до першого слід віднести сприйняття почуттів і образних характеристик, що передаються музикою, а до другого – аналіз атрибутивних ознак стилю: жанру, музичної мови, особливостей техніки та композиції» [181, с. 184]. На думку автора, «стильовий слух – це один із різновидів музичного слуху, внутрішня інтегральна здатність особистості сприймати стиль на основі зовнішніх проявів його ознак, що включає емоційний та інтелектуальний складники, що виявляється у будь-якому вигляді музичної діяльності (виконавської, слухачької, аналітичної, композиторської) і сприяє становленню ціннісних орієнтацій» [181, с. 184].

Як зазначає Д. Чиркіна, на розглянутих фундаментальних категоріях – стиль і музичний стиль – базується поняття «стильовий слух». За основу береться

трактування музичного стилю як відмітної якості музичних творів, який проявляється у вигляді цілісної системи взаємопов'язаних ознак. Розпізнавання стилю в кожному конкретному випадку здійснюється за допомогою слуху, здатного вловлювати стильову характерність тих чи інших елементів музичної мови. Численні педагогічні дослідження, присвячені проблемам використання стильового підходу в музичній освіті, говорять про необхідність розвитку у здобувачів освіти здатності розпізнавати стилі, вивчають механізм дії цієї здатності й умови її формування. При цьому вчені використовують такі поняття, споріднені за значенням «стильовому слуху», як «почуття стилю», «стильове чуття», «відчуття музики» та ін. [181, с. 30].

Важливість феномена «стиль» для будь-якого виду музичної діяльності (виконавської, композиторської, слухацької, аналітичної) обумовлює актуальність вивчення стильових проблем музичного мистецтва в процесі музичного навчання і виховання. У зв'язку з цим в останні десятиліття у вітчизняній музичній педагогіці велике поширення набув стильовий підхід до навчання [161, с. 32]. Оскільки у нашому дослідженні стильовий підхід має безпосереднє значення у визначенні сутності емоційно-стильового відчуття піаністами, майбутніми вчителями музичного мистецтва, творів композиторів-романтиків, вважаємо за доцільне розкрити це поняття докладніше.

Видатний піаніст із світовим ім'ям Іосиф Гофман багато уваги приділяв педагогічним проблемам стосовно навчання гри на фортепіано. Для нашого дослідження має значення його погляд на стильові ознаки виконавства фортепіанних п'єс. «Під «стильним» виконанням музичної п'єси, як вважав І. Гофман «розуміється таке виконання, при якому спосіб вираження абсолютно відповідає його змісту. Правильний же спосіб вираження слід шукати та знаходити для кожної п'єси окремо... Перш за все необхідно намагатись виявити скоріше індивідуальні особливості даної п'єси, ніж композитора взагалі» [40, с 63-64]. Гофман вважав, що навіть якщо піаністу «вдалось стильно заграти один

твір Шопена, то це ще не означає, що ви зможете також добре виконати будь-який інший твір, що належить цьому композитору» [40, с 64].

Стильовий підхід у музичній освіті може мати в своїй основі такі педагогічні принципи: науковості щодо відповідності змісту досліджуваного матеріалу розвиткові сучасного мистецтвознавства, а також використання термінології, логіки і методів дослідження; системності й цілісності, закладені в усвідомленні стилю як єдиної системи змістових і атрибутивних складових; «стилевідповідності», що полягає у вивченні музичного матеріалу з позицій виявлення стильової характерності; «біфункціональності» категорії стилю, що проявляється у розумінні предмету та засобу розкриття змісту музичного мистецтва; зв'язку теорії з практикою застосовування теоретичних знань у навчальній та виконавській діяльності, що вимагає практичних компетенцій утілення стильової специфіки у виконавській музичній діяльності піаністів [181, с. 41].

Науково-педагогічне трактування стилю як системи певних структурних елементів можна представити у взаємозалежності декількох характерних елементів (стосовно поняття художнього стилю): цілісність і єдність представлених елементів, об'єднаних функціональним значенням (змістові: ідея, тема, емоційна-образність) та атрибутивні (жанр, особливості композиції, мовні засоби, виконавські техніки).

Ще однією необхідною умовою розуміння стилю є наявність стилеслухового досвіду, що дозволяє сформувати «попереднє уявлення про аналізований стиль». Як стверджує М. Михайлов, широта стилеслухового досвіду залежить від «ступеня музичної обдарованості, ємності музичної пам'яті та загального музично-естетичного кругозору реципієнта», що вимагає постійного розвитку [106, с. 73].

Отже, успішна реалізація стильового підходу і формування вміння усвідомлювати стиль передбачає розширення кругозору та інтересів здобувачів

вищої освіти, яке полягає в тому, що сутність даного утворення вказує на комплексність та системність усвідомлення та його практичного застосування. При накопиченні стильового досвіду інтонаційний тезаурус не лише підсумовується, зберігається в пам'яті. Такі ж результати має впровадження в освітній процес принципу стильового підходу, який сприяє чіткому структуруванню, а, отже, й якіснішому збереженню та практичному застосуванню відповідної музичної інформації.

На підставі викладеного можемо стверджувати, що розуміння сутності стилю і вміння його розпізнавати є важливим компонентом професійної підготовки музиканта-виконавця і педагога (В. Буцяк, Ю. Найда, Тань Сияо, О. Щербініна).

Важливим чинником усвідомлення стильової специфіки музичного твору є така психологічна властивість стилю, як спрямованість на відчуття. Повноцінне відчуття музики – явище більш складне, ніж безпосередня емоційна реакція або загальне враження від звучання, воно обов'язково повинно включати в себе усвідомлення ідейно змістових, мовних, жанрових, композиційних компонентів.

На думку багатьох вчених, формування здатності адекватного музичного відчуття відбувається шляхом усвідомлення існування певних музично-пізнавальних дій. До них відносяться слух, уява, мислення, запам'ятовування, а також активізується і емоційно-вольова сфера особистості. Стосовно нашого феномена – це спрямованість на розпізнавання складових романтичного стилю, аналіз нотного відображення твору зі стильових ознак, порівняння з іншими творами, які є в репертуарі цього піаніста, романтичного стилю, узагальнення здобутої інформації в єдину структуру емоційно-стильового відчуття романтичного твору.

Отже, стильовий підхід сприяє розвитку музичного мислення, тому що крім кількісного накопичення знань, він вирішує завдання їх структурування, за рахунок чого накопичена інформація складається в систему стилів, і кожен

окремий стиль усвідомлюється як цілісна система, в той же час паралельно відбувається формування важливих розумових операцій.

Усвідомлення стилю в межах реалізації стильового підходу відбувається в процесі музично-практичної діяльності. Знання стильової атрибутики застосовується під час аналізу музичних творів, їх створення, слухання музики, а також відіграє значну роль у виконавсько-інтерпретаторській роботі виконавця. Це забезпечує взаємозв'язок теорії з практикою.

Стильовий підхід, що ґрунтується на вивченні музичного мистецтва крізь призму категорії стилю, сприяє оволодінню спеціальними знаннями та вміннями як цілісною системою, принцип єдності якої закладено в самій основі даного явища, а крім того, вирішує низку визначених навчально-виховних завдань. Все це забезпечує позитивний вплив реалізації стильового підходу в музичній освіті на становлення такої інтегративної якості особистості музиканта, як музична культура, а також на формування компетентності майбутнього фахівця. Відповідно, його застосування сприятливо позначається і на розвитку численних особистісних якостей, що входять до складу музичної культури, і на формування комплексу музичних здібностей, у числі яких присутній стильовий слух. Причому, дана здатність багато в чому відображає специфіку стильового підходу, і її розвиток може виступати в якості одного з основоположних завдань його впровадження в педагогічний процес. Стильовий підхід у свою чергу, стає методологічною основою процесу формування в учнів уявлень про стиль і дозволяє створити комплекс умов, необхідних для ефективного розвитку стильового слуху.

Застосування стильового підходу в навчально-виховному процесі фортепіанного навчання є дуже доцільним, оскільки: дозволяє інтегрувати всі аспекти вивчення музичного мистецтва, сприяючи розумінню процесів історичного розвитку музики та еволюції стильових систем, а також формуванню цілісних музично-стильових уявлень здобувачів освіти; вмотивовує учня до

розуміння аксіологічної сутності музично-стильового відчуття виконуваних фортепіанних творів; збагачує слуховий досвід і спрямованість навчання на адекватне сприйняття романтичної музики; зміцнює зв'язок теорії і практики у виконавській фортепіанній діяльності; сприяє становленню ціннісних орієнтацій здобувача освіти як особистості завдяки формуванню музично-стильових переваг, які безпосередньо відображаються у відчуттях виконавця та прояві його власної романтичності.

Як підсумок міркувань про специфічність музичного стилю, його відмінні властивості та особливості, наведемо визначення Є. Назайкінського, який включає два ключових моменти в характеристиці даної категорії – наявність активних, провідних засобів виразності і розуміння стилю як цілісної системи, утвореної сукупністю властивостей музики. Отже, «Музичний стиль – це відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрями, епохи народу і т. ін.)» [117, с. 20]. Вона дозволяє «безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх... властивостей сприйманої музики, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [117, с. 20].

Таким чином, узагальнюючи викладене, надамо таке розуміння ключового поняття. «Емоційно-стильове відчуття музики» це набута в процесі навчання якість здобувача освіти, майбутнього фахівця, що дозволяє розкривати його здатність визначити стильову адекватність музичних творів на основі досягнутого уміння музично-слухового сприйняття, музично-виконавського досвіду та усвідомлення емоційно-образного змісту й інтонаційної логіки музичної мови; здобуте вміння розпізнавати зовнішні прояви стильових ознак музичних творів, тобто «рокодовувати» максимальний обсяг індивідуально-неповторних їх особливостей у власному емоційно-чуттєвому відгуку та в процесі їх відтворення на музичному інструменті, фортепіано. «Романтичність



виконання фортепіанних творів» - особистісна якість піаніста, яка характеризує його персоніфікований стиль виконання романтичної музики.

Серед композиторів-романтиків ми назвемо К. Вебера, Й. Брамс, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, ін., а також тих композиторів, музика яких містить у своєму художньо-образному змісті несе та розкриває романтичні настрої, це фортепіанні твори, В. Косенко, М. Лисенко, М. Метнер, С. Рахманінов, Л. Ревуцький, О. Скрябін, П. Чайковський, інші.

Ми наголошуємо, що під час опанування фортепіанної музики композиторів-романтиків багато залежить від вибору репертуару для виконання. Йдеться про використання для засвоєння високохудожніх зразків фортепіанної музики, які пройшли перевірку не лише часом, а й виконавською творчістю багатьох всесвітньо відомих піаністів.

У своїй статті ми звернули увагу на проблему емоційно-стильового відчуття майбутніми вчителями музичного мистецтва романтичної музики як засобу відтворення композиторського задуму, варто згадати історично усталених музикантів, які своєю виконавською майстерністю, «власним емоційно-стильовим відчуттям через віки... збагатили наше уявлення та розуміння романтичної музики, слугували мотиваторами її сприйняття, зробили її бажаною у виконавському репертуарі не лише концертуючих піаністів, але й тих, хто навчається гри на фортепіано в різних закладах музичної освіти, у тому числі студентів, магістрантів» [93, с. 166].

Ми у своїй статті зауважили, що у творчості композитори-романтики надавали значне місце яскравій, темброво багатій, унікальній, гармонічно складній фортепіанній музиці, в якій значне місце посідали образи природи, внутрішній світ людських почуттів. Це спонукало розвиток ліричних інтонацій, які відтворювали щирі почуття і визначали реалістичність образів, створених представниками романтичного стилю. Авторка впевнена, що до низки композиторів-романтиків «можна віднести і тих, хто в своїй композиторській

творчості презентував окремі романтичні твори» [93, с.166]. До них можна віднести М. Лисенка з його Елегією. П'єси цього жанру створили і Г.Перселл, Л. Бетховен, І.Стравинський та інші [93, с.166].

У своїх визначеннях стосовно романтичної музики ми відзначали музично-інтонаційну привабливість Ноктюрнів, Балад, інших творів Ф. Шопена; яскраву чуттєво-збуджуючу, емоційно насичену мелодику музики фортепіанних творів Р. Шумана; вишукану, примхливу музичну мову Експромтів Ф. Шуберта; емоційну напруженість інтонацій Сонетів Петрарки Ф. Ліста, інших фортепіанних творів, які стали улюбленим репертуаром для виконання піаністами різних країн [93, с. 166].

Так, висновуючи, представимо своє розуміння емоційно-стильового відчуття піаністами романтичної фортепіанної музики і як «набуті піаністом під час вивчення та виконання фортепіанної музики композиторів-романтиків емоційні асоціації, чуттєвий досвід, піаністичні дії, які дозволяють виявляти його здатність і спроможність визначати музично-стильові особливості» [93, с. 167]. Не залишаються поза увагою і специфічні характеристики, а також «логіка розгортання інтонаційного змісту відповідної музичної мови, розпізнавати зовнішні емоційні прояви стильових ознак фортепіанних творів композиторів-романтиків, тобто «розкодовувати» їх у власному емоційно-чуттєвому відгуку в процесі їх опанування та у концертному виконанні» [там само].

Щоб представити зміни у жанрі крупної форми фортепіанних творів у романтичному періоді, доречно було усвідомити як відбувається зміна у світогляді композиторів і слухачів, особистості та взаємовпливи різних жанрів мистецтва, їх емоційно-стильового сприйняття один одного (див. Додаток 6, Сонати романтичного стилю на прикладі Й. Брамса (авторська розробка).

Досліджено нами, що романтичному світогляду був характерний внутрішній конфлікт між мрією і дійсністю, де протиставлялось життєвій прозі

ідеальне увлечення світу. Саме музика в історії розвитку романтизму зайняла одне з провідних місць в мистецтві.

Нами проаналізовано, що сформований на початку XIX століття романтизм у музиці розвивався в тісному зв'язку з іншими течіями в живопису, літературі, театрі, що відбилося на розвитку музичних форм у фортепіанній літературі.

Аксіоматичним вже є факт, що романтичній музиці притаманний глибокий інтерес до людини, що знайшло своє відображення в оспівуванні особистого, з відтінком автобіографічності, драматизму композиторів-романтиків. Посилена увага до людських почуттів у змісті цього музичного стилю викликала зміну художніх образів любові, які стали переважати. Ідея синтезу мистецтв у період романтизму панувала в естетиці.

Згляду на викладене ми можемо представити своє розуміння «фортепіанних творів романтичного стилю» – це музичні твори, що можуть бути виконані на фортепіано, та спеціально написані для фортепіано композиторами-романтиками, які відрізняються характерними особливостями образного змісту, музичної форми; темброво-гармонічним звучанням, агогічно-артикуляційними прийомами їх відтворення на фортепіано та відповідають традиційно усталеним уявленням і емоційним відчуттям романтичного стилю музикантам-виконавцям, які їх відтворюють на фортепіано.

Представимо викоремлені нами особливості емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків: потреба у презентації своїх емоцій більше ніж інтелектуальних можливостей; романтична музика своїм змістом, емоційно-стильовим посилом викликає розмаїття емоційно-чуттєвого відгуку піаніста; збагачення репертуару сприяє та спонукає до розкриття та збагачення емоційної палітри піаніста, а опосередковано – розширення власного емоційно-стильового досвіду застосування емоційно-стильового відгуку на музичні твори композиторів-романтиків під час їх вивчення та виконання опосередковано впливають на опанування особливостей саме цього стилю, романтичного.

На підставі аналізу та осмислення науково-теоретичних джерел представимо своє розуміння поняття «*стильове відчуття*», яке ми вважаємо набутою якістю здобувача освіти, що дозволяє розкривати його здатність визначати стильову відповідність мистецьких творів на основі досягнутого уміння інтелектуально-творчого аналізу та емоційного сприйняття культурно-історичного досвіду, усвідомлення художньо-образного змісту артефактів та сучасних зразків мистецтва; вміння розпізнавати зовнішні прояви їх стильових ознак, тобто «розпредмечувати» їх у власному емоційно-чуттєвому відгуці у процесі ознайомлення та усвідомлення.

Аналіз науково-теоретичної літератури дає нам підстави надати власне розуміння ключового поняття для представлення піаністами персоніфікованих моделей свого *емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків*. Ми сформулювали його на основі попередніх висловлювань як індивідуально-неповторний емоційний відгук кожного піаніста на музичне інформаційно-стильове повідомлення, закодоване в фортепіанних творах композиторів-романтиків, яке він презентує у власному їх відтворенні з урахуванням отриманих культурно-історичних знань, набутого колективного виконавського досвіду та творчого персонального розкодування особливостей емоційного відчуття характерних засобів музичної виразності виконуваних фортепіанних творів романтичного стилю у процесі власного виконання музичних творів з ознаками романтичності.

### **1.3. Виконавсько-фахове призначення фортепіанної підготовки здобувачів вищої освіти в університетах як майбутніх учителів музичного мистецтва**

Фахове призначення фортепіанної підготовки здобувачів вищої освіти в університетах має широкий спектр застосування. Це і здобуття вищої виконавської кваліфікації (концертне, конкурсне виконання), методичної

досконалості (індивідуальні методики викладачів), досвіду самостійної творчої діяльності (лекції-концерти, концертмейстерськ та ансамблема діяльність, ін.), науково-педагогічного становлення з історії, теорії та практики фортепіанної педагогіки (участь в наукових проектах, конференціях, наукові роботи, ін.).

В контексті фахового призначення фортепіанної підготовки здобувачів вищої освіти в університетах доречно розкрити проблему активізації творчої діяльності піаністів з Китаю як суб'єкта світової виконавської культури, представити деякі сторінки безпосереднього внеску китайських піаністів у світову фортепіанну культуру, надати розуміння культуротворчої сутності фортепіано, яке залишається одним із найпотужніших «носіїв» музики. (Зауважимо, що китайська фортепіанна освіта пройшла кілька етапів у своєму розвитку, користуючись досвідом світової кулотиури).

Не секрет, що важливу роль у розвитку навчально-методичного процесу в китайській фортепіанній культурі мала діяльність Б.Захарова, Т.Кравченко, Б.Лазарева, І.Мішуніна, А.Татулян, А.Черепніна, В.Шкарупи, В.Ямпольського та інших європейських музикантів-педагогів.

Продовжуючи усвідомлення романтизму як музично-стилістичного явища та його розкриття через призму емоційно-стильового відчуття піаніста цікавим є погляд на виконання фортепіанної музики композиторів-романтиків в постмодерністській прадигмі її опанування.

Актуальність обраної тематики пов'язана з проблемою, яка виникає у процесі підготовки піаністів з Китаю, зокрема в Україні, у специфіці їх ставлення до музичної культури Європи, до особливостей не лише жанрів та форм виконуваної фортепіанної музики, а й, перш за все стилістики тих творів, які виконуються не лише європейськими піаністами, та усвідомлення ними особливостей художньо-образних емоційних характеристик зокрема романтичної музики в сучасний період їх опанування та виконання.

Постмодерністська парадигма в мистецтві окреслюється самостійним проявом художніх запитів митців (інтерпретується часто як «те, що прийшло на заміну модернізму» и застосовується як для характеристики постнекласичного типу філософствування, так і комплексу стилів в художньому мистецтві, є свого роду неформальною антитезою модернізму, відображенням масової культури сучасності). Як відомо, постмодернізм відрізняється зближенням світосприйняття індивіда з мистецтвом, типами рефлексії, які мають деконструктивні механізми, наближені до антираціональності, характеризуються пошуками нових смислів. Під постмодернізмом розуміється комплекс спрямувань (не єдиний стиль) що об'єднаний єдиним світоглядним базисом [122, с. 490].

Музичний стиль постмодернізму характеризується співвіднесенням різних музичних стилів і жанрів. І якщо є потреба знаходити нові творчі вираження стилістичних вподобань різних авторів (Д. Олбрайт, Daniel Albright, 2004), то ми маємо потребу внести у полісміслові значення музичних стилів у постмодерністській парадигмі визнання виконавського відчуттєвого розмаїття. Навіть якщо за визнаними постмодерністськими рисами музичне відображення не є способом (не розглядається як спосіб) вираження, а скоріше є продуктом масового споживання та індикатором групової ідентифікації, що може визначити власну належність кожного індивіда до тієї чи іншої субкультури, ми в сучасних умовах споживання музичного продукту та його відтворення пропонуємо усвідомлювати презентацію відчуття романтичної музики, яка традиційно виконується в сучасних концертах, у діяльності сучасних музикантів як складову цього відчуттєвого розмаїття, що не суперечить загальній картині сучасної виконавської творчості, а доповнює та збагачує її.

Так, висновуючи, представимо своє розуміння виконавського емоційно-стильового відчуття піаністами фортепіанної музики композиторів-романтиків у постмодерністській парадигмі її опанування, як набуті піаністом під час її

вивчення та виконання емоційні асоціації, чуттєвий досвід, піаністичні надбання, що дозволяють їм виявляти здатність і спроможність визначати та відтворювати музично-стильові особливості, логіку розгортання інтонаційного змісту музичної мови, розпізнавати зовнішні емоційні прояви стильових ознак фортепіанних творів композиторів-романтиків, тобто творчо «розкодовувати» їх у власному емоційно-чуттєвому виконавському відгуку в сучасних умовах концертної презентації.

Опанування будь-якої музичної спадщини передбачає збереження щирого, невимушеного емоційно-відчуттєвого відгуку виконавця на музику того стилю, який ним виконується. Людська природа сприйняття дійсності не втрачається в цій парадигмі, жодним чином не замінюється емоційним інтелектом індивідуально-творча позиція митця, яка врегульована саме первинною чуттєвою реакцією виконавця на музичний звукопис.

Переживши історичну епоху свого створення романтична музика залишається виконуваною в сучасних межах постмодерністської парадигми. Людина залишається творцем музичної субстанції, яка не змінює свого «музичного матеріалу», як це може відбуватись у скульпторів, художників, дизайнерів. Тому в парадигмі постмодернізму залишається чуттєво-емоційна сфера романтичного відтворення власних музичних виконавських проявів, навіть у сенсі їх демонстрації слухачам як своєрідного способу вираження, у нашому випадку потреби у презентації власного романтичного світовідчуття кожним виконавцем через музичні образи.

Китайські піаністи опановують музику романтичну і стають прекрасними її виконавцями (див. дод. 10, 11 – нагорода Ма Сіньюань, 1 премія на конкурсі в Італії в 2019 році, її репертуар та інших китайських піаністів, які грають романтичну музику, дод. 5). Композитори-романтики, серед яких назовемо Ф. Шуберта, К. Вебера, Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Ліста, в своїй творчості приділили багато уваги створенню яскравої, індивідуально

неповторної фортепіанної музики, яку виконували китайські піаністи. Їх емоційно-стильове відчуття романтичної музики не завжди збігається з емоційно-стильовими відчуттями піаністів інших країн Європи, Америки. Це природно, але це відчуття є унікальним і справляє надзвичайне емоційно-відчуттєве враження слухачів. Натомість зацікавленість в них зростає і надає їм можливість розширити та поглибити сприйняття саме цього надзвичайно цікавого музичного стилю – роматизму.

Формування емоційно-стильового відчуття романтичної музики у здобувачів вищої освіти, як вже було указано, уможлиблюється в процесі фортепіанної підготовки з урахуванням їх психолого-фізіологічних можливостей, музичних здібностей і практичних досягнень, досвіду творчої виконавської діяльності.

Таким чином виконавсько-фахове призначення фортепіанної підготовки здобувачів вищої освіти в університетах як майбутніх учителів музичного мистецтва появляється у таких функціях: застосування фортепіано в усіх музичних дисциплінах, які вивчаються у вищих закладах музичної освіти; набуття теоретичного та практичного досвіду усвідомлення мистецькознавчого та педагогічного сенсу романтичного стилю; надання та збагачення музично-слухового тезаурусу шкільній аудиторії на уроках музичного мистецтва.

### **Висновки до першого розділу.**

Вивчення та аналіз науково-теоретичних висновків праць науковців галузі психології, фізіології, загальної педагогіки, музичної педагогіки, мистецтвознавства та фортепіанного навчання уможливили з'ясування науково-теоретичної сутності поняття «відчуття». Становлення та розвиток його конкретики протягом всього періоду вивчення різними науками сприяло усвідомленню основних характерних особливостей його смислу, структури,



фізичних та психічних ознак, їх класифікації, бінарної сутності цього поняття як пізнавально-емоційного феномена.

На підставі означеного відчуття розуміється нами як відображення мозком людини властивостей предметів та явищ об'єктивної дійсності, здатність реагувати на існуючу реальність із активним застосуванням рухової діяльності. Відчуття є соціально обумовленою категорією, яка несе концептуальне навантаження, що залежить від низки факторів, та може розвиватись та удосконалюватись.

Визначено музикознавчий сенс емоційно-стильових відчуттів у фортепіанній творчості композиторів-романтиків. Узагальнення науково-теоретичних висновків стосовно функціонального значення стилю в системі музичного та психолого-педагогічного знання було встановлено його специфічні ознаки в різних жанрах композиторської творчості, музичного виконавства, педагогічної діяльності, визначені різні стильові підходи для дослідницької діяльності у музично-педагогічній галузі.

Розкрито аксіологічне значення музики композиторів-романтиків для опанування та концертного виконання музикантами різних культур, встановлено можливість презентації романтичних фортепіанних творів на рівні унікального емоційно-стильового їх відчуття як елемента розкриття власного індивідуально неповторного виконавського стилю кращих піаністів світу.

Було визначено сутність *«емоційно-стильового відчуття музики»* як набуту якість здобувача освіти, що дозволяє розкривати його здатність визначити стильову характерність музичних творів на основі досягнутого уміння музично-слухового сприйняття, музично-виконавського досвіду та усвідомлення емоційно-образного змісту й інтонаційної логіки музичної мови; здобує вміння розпізнавати зовнішні прояви стильових ознак музичних творів, тобто *«рокодовувати»* композиторський творчий задум у власному емоційно-

чуттєвому відгуку, та в процесі їх відтворення на музичному інструменті, фортепіано.

У процесі дослідження було уточнено, що «емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків» - це набута в процесі навчання якість здобувача освіти, що дозволяє характеризувати його здатність визначати стильову адекватність музичних творів композиторів-романтиків на основі досягнутого уміння музично-слухового сприйняття та музично-виконавського досвіду, усвідомлення емоційно-образного змісту й інтонаційної логіки музичної мови; вміння розпізнавати зовнішні прояви стильових ознак фортепіанних творів, тобто «розкодовувати» максимальний обсяг індивідуально-неповторних їх особливостей у емоційно-чуттєвому відгуку на відповідний стиль у процесі власного виконання музичних творів з ознаками романтичності.

Представлено фахове призначення фортепіанної підготовки здобувачів освіти в університетах України та Китаї, обозначено роль фортепіанної культури в загальній системі освітньої та культурної розбудови держав.

Представлені визначення дозволять майбутнім фахівцям усвідомити унікальність сприйняття музики композиторів-романтиків самим та проєктувати означений функціональний процес сприйняття романтичної музики здобувачам освіти середньої ланки (закладів середньої освіти, ЗСО).

Для продовження дослідницької діяльності необхідно визначити структуру обраного феномена, методологічні засади розкриття науково-теоретичної сутності емоційно-стильового відчуття здобувачами вищої освіти музики композиторів-романтиків в навчальному процесі.

## **РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-СТИЛЬОВОГО ВІДЧУТТЯ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ У МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ**

### **2.1. Структура означеного феномена**

Сучасний етап розвитку фортепіанної педагогіки ґрунтується на методичних та педагогічних рекомендаціях щодо фортепіанної підготовки. Наша мета спонукати усвідомлення піаністами ролі емоційно-стильового відчуття музики романтичного стилю, яка спрямована на заглиблення у внутрішні складові емоційно-чуттєвої сфери кожного фахівця, його індивідуальні почуття та погляди. Головним постає питання ґрунтовного пізнання творчо-виконавської діяльності піаніста, розвитку його чуттєво-аналітичної сфери, формування мотиваційно-аксіологічної свідомості, як такі компетентності, що мають стати провідними для фахової діяльності майбутнього вчителя музичного мистецтва. Однією з контекстних проблем сучасної фортепіанної педагогіки є формування музичного емоційно-стильового відчуття в суб'єктів музичної освіти (вчителів та учнів), оскільки стиль, поряд із жанром і художньо-образним змістом творів музичного мистецтва розкриває їх можливості для створення та презентації власної унікальності виконавської інтерпретації музики.

Сутність емоційно-стильового відчуття романтичної музики під час підготовки фахівців у класі фортепіано спрямовує освітній процес на усвідомлення піаністами категорії музичного стилю, якості мистецтва будь-якої історичної епохи або конкретного митця, композитора у тому числі; на розуміння музичного стилю як цілісної системи взаємообумовлених ознак самої музики та як виконавської характеристики. Це потребує вивчення фортепіанного музичного матеріалу зі стильових позицій і ґрунтується на виявленні в кожному новому творі типових рис, які розкривають стиль, і оригінальних своєрідних якостей, що

відображають конкретний задум автора. При цьому, аналізуючи стильову специфіку твору, виконавець, учитель, слухачі в концертній залі та шкільній аудиторії детальніше усвідомлює задум композитора, зміст твору, а головне – фіксує власне емоційно-стильове відчуття, яке виникає у них під час звучання романтичної музики.

Методом співвіднесення окремих елементів музичної мови з відомих йому стилів, надаючи їм адекватного значення стильових та семантичних ознак, пов'язаних із генезисом стилю, виконавець-піаніст переносить отриманий досвід про даний романтичний стиль на конкретний твір, що дозволяє створити більш повне уявлення про його художньо-образний зміст, добрати відповідні засоби музичної виразності та уможлиблює передачу своїх досягнень учням.

Зауважимо, що у наукових працях музикантів-педагогів ними виділяються у структурі здатності розпізнавання стилю (романтичний не є виключенням) декілька основоположних компонентів: емоційно-образний, когнітивний, потребовий та виконавський. Так, осмисленню підлягають стильові установки (емоційний компонент), стильові еталони (знаннєвий компонент); взаємозв'язок емоційного та інтелектуально-аналітичного в процесі усвідомлення стильового відчуття в широкому (емоційна чуйність) і вузькому (диференційоване слухання) значенні. Підсумовуючи зазначимо, що емоційно-стильове відчуття обов'язково включає декілька аспектів: потребовий, мотиваційний, аксіологічний, що забезпечують потребу піаніста в слуховій диференціації стильових елементів у процесі сприйняття, вивчення та виконання фортепіанних творів; когнітивний, що уможлиблює розпізнавання стилю на основі досвіду сприйняття його характерних структурно-граматичних ознак і аргументувати використання стильових атрибутів для власного усвідомлення та навчання інших суб'єктів; емоційний, який забезпечує безпосередність і яскравість образно-змістового сприйняття музики різних стилів, особливо музики композиторів-романтиків, творчо-виконавський, що дозволяє виконувати, адекватно втілювати,

презентувати стиль музичного твору відповідно до усталених у музичній практиці художньо-естетичних норм і еталонів.

Розуміння всіх складових стильової орієнтації відчуття, аналітики, аксіологічного ставлення до музики улюбленого стилю, творче виконання її у навчальній та концертній діяльності спонукає кожного піаніста до усвідомлення структури *емоційно-стильового відчуття романтичної музики* як цілісного утворення, взаємопричинених компонентів, які існують у неподільній єдності та взаємозалежності. Розкриємо компонентну структуру представленого феномена детальніше.

Аксіоматичним для наукових досліджень та будь-якої іншої творчої діяльності стала думка О. Леонт'єва стосовно мотивації, яку цей видатний психолог уважав ядром активності, діяльності та поведінки людини. На його думку, мотив є «першою ланкою» в структурі будь-якої діяльності, без якої ця діяльність здійснюватись не буде [83]. О. Леонт'єв указував на зв'язок мотивації з успішністю діяльності, зауважуючи, що проблема переживання успішності є основою формування її особистісного сенсу. Дотепер дуже популярні «гедоністичні концепції» мотивації, де все пояснюється «принципом задоволення». Відомий психолог зауважує, що «особливість емоцій полягає в тому, що вони відбивають відносини між мотивами (потребами) і успіхом ... вони виникають слідом за актуалізацією мотиву (потреби) і до раціональної оцінки суб'єктом своєї діяльності» [81, с. 209-210]. Учений висновує, що на підставі переживання успіху (або неуспіху) діяльності формується «особистісний сенс діяльності».

У своїй роботі «Мотивація і особистість» Абрахам Гарольд Маслоу (Abraham Harold Maslow; 1908-1970) – американський психолог, основоположник гуманістичної психології, автор теорії людської мотивації, який мав значний вплив на психологію, соціальну філософію, антропологію, етнологію, культурологію, педагогіку, розглядає особистість людини, не

обмежуючись рамками теорії інстинкту, типу, середньої норми, але переносячи акцент на складні динамічні сили, що впливають на індивідуума. Наприклад, автор вважає, що «розумна теорія мотивації не може дозволити собі не брати до уваги пісвідоме» [99, с. 49]. До того ж, щодо розумної теорії мотивації А.Маслоу, зауважує, що вона (розумна теорія мотивації) «повинна передбачати, що мотивація – безперервна, вона не переривається, вона складна і нестабільна і є майже універсальною характеристикою практично будь-якого стану організму» [99, с. 50].

С. Шип розкриває деякі тенденції, що виступають факторами персональних стилів, висловлюючи думку про те, що «найглибший вплив на стиль справляє *мотиваційна сфера і система цінностей* (курсив наш. – М.С.) особистості. Музично-творча діяльність має дуже широкий спектр мотивів і вартісних орієнтацій. Спонуками до музичної творчості можуть бути: естетична, комунікативна потреби..., гри, емоційно-експресивних дій, інтерес до операцій зі звуковим матеріалом..., іншими сторонами форми тощо» [183, с. 326].

У педагогічній довідковій літературі дізнаємось, що «мотиви розвитку особистості – внутрішнє спонукання особистості розширити свій кругозір, підвищити ерудицію в загальнокультурний рівень, тобто потребу зацікавитися самовдосконаленням» [113, с.332].

О. Рудницька, для розкриття можливості зрозуміти внутрішню організацію художньо-пізнавального процесу, стану розвиненості у людини «адекватності осягнути і оцінити, емоційно пережити і осмислити те, що сприймається» [150, с. 102], для позначення цього високого рівня художнього пізнання використовує термін «переживання-усвідомлення», тобто професором «акцентується органічний зв'язок інтелектуально-логічних та емоційно-інтуїтивних актів художньо-пізнавальної діяльності» [150, с. 102], які стосуються і сприйняття стилю у мистецькій царині. Це спрямовано на усвідомлення двох основних вихідних стильових характеристик, адекватності (як об'єктивний показник), який

залежить від властивостей зовнішнього суб'єкта, та індивідуальної неповторності (суб'єктивний показник), що відображає внутрішню перцепцію особи [150, с. 103].

Незаперечним є факт, що будь-яка діяльність передбачає наявність мотиву, який спонукає людину до дії. Мотивація не замикається лише на ціннісних потребах особи, в ній враховується і життєві ситуації, які визначають характер активності індивіда. Ми погоджуємось із І. Ростовською, яка не заперечує зв'язок мотивації з емоціями. На її думку «Емоційно-ціннісне ставлення людини до світу відбиває значущі для неї цінності й складає загальну сферу, в межах якої розгортаються не тільки емоційні процеси, переживання, а й актуальні мотиваційні процеси» [149, с. 21]. Авторка вважає, що «мотивація діяльності принципово неможлива поза межами емоційно-ціннісної сфери. У цій думці закладено важливий методологічний орієнтир для методики формування мотивації учіння» [149, с. 21].

У свою чергу, виокремлення емоцій, на думку І. Ростовської, «необхідні для утворення і підтримки мотивації» [149, с. 26]. Авторка виокремлює позитивні емоції, які проявляються у відсутності конфліктів серед суб'єктів освітньої діяльності, можливості досягнення успіху в особистісно-ціннісній роботі та ознайомленні з новим навчальним матеріалом, який сподобався своєю значущістю; у можливості отримання професійно-ціннісного досвіду для самостійного опанування цікавим матеріалом. Так, мотив – «складне психічне утворення, яке повинен вибудувати сам суб'єкт на основі інтересів і схильностей, моральних принципів, установок, самооцінки тощо» [149, с. 30].

Активність здобувача освіти, майбутнього викладача музичного мистецтва у тому числі, його бажання долати перешкоди, йти до наміченої мети підкреслює дія, що спрямовує взаємозалежність емоційної насиченості навчального процесу на формування мотивів.

Діяльність завжди полівмотивована: співіснують мотиви, що пов'язані з предметом діяльності, і з особистою спрямованістю. Так, «перші кроки» в світ музики, наприклад, навчання гри на фортепіано відрізняються легкістю і одночасно міцністю в формуванні багатьох умінь і навичок (постановка руки, читання нот з листа тощо). Іноді на початку музичного навчання людина демонструє деякий спротив заняттям, або її «музична» діяльність є втіленням амбіцій інших. У такому випадку (за О. Леонтьєвим) ми не можемо говорити про заняття як про музичну або навчальну діяльність, оскільки основний зміст діяльності укладено в ній самій, в позитивно емоційно забарвленому процесі діяльності, а не тільки в досягненні результату.

Деякі психологи вважають, що в музичній педагогіці недооцінюється роль особистісного аспекту. Можна мати чудово налагоджений апарат слухання музично-звукових поєднань, але це ще не гарантує повноцінного художнього сприйняття музики, секрет якого криється в індивідуально-особистісному, зацікавленому, а тому і виразному життєвому прочитанні музичного твору. Адже предметом музичного мистецтва є не просто звукове середовище, що оточує людину в реальності, а реальність значущих, пережитих митцем (і разом з ним – слухачем) явищ і подій життя.

Емоційно-ціннісна сфера музиканта, що відображає його ставлення до життя, мистецтва, музики, конкретних музичних вподобань є предметом розкриття музичної мотивації особи. Той обсяг та широта музичних образів, які стають емоційно-ціннісною сферою особистості можуть безпосередньо мотивувати її до конкретної навчальної та виконавської діяльності. Відтак, можемо стверджувати разом з І. Ростовською, що «мотивація – музичної діяльності – найбільш істотний чинник, що характеризує спрямованість особистості музиканта» [149, с. 36].

Так, аксіологія (від грец. *ἄξία* – цінність і ...логія) – теорія цінностей [87]. Аксіологічне ставлення розкриває сенс життя та діяльності особи,



трансформується стосовно нашого дослідження у музичних мотивах як аксіологічно цінних ставленнях піаністів до певних музичних стилів, а саме – музичних творах композиторів-романтиків. Це поняття актуалізує такий напрям людської діяльності, який визначає її цінність та відповідну (цінністу мотивацію) вчинків [2, с. 29].

Аксіологічні проблеми розглядались і в педагогічній галузі [17].

Генріх Ріккерт (1863-1936) у своїй роботі «Науки про природу і науки про культуру» розглядав пізнавальну діяльність людини як створювальну діяльність розуму. Предметом його уваги стала діяльність розуму, який пізнає, який звертається до історичної реальності. Основним предметом роздумів ученого було чи можливо розглядати історію як науку, яка спирається на всезагальне та необхідне, або ж історія – це просте зібрання різних фактів, які непов'язані між собою. Для вирішення цього питання Ріккерт осмислює поняття «природа» та «культура». Природа, на його думку, виникає сама по собі, а «культура» – це все те, що створено людиною та пов'язано з її діяльністю, яка має відповідну мету та «*ценнісно зорієнтованою*» [146]. Історична наука цікавиться індивідуальним, одиничним, вона використовує «індивідуалізуючий» метод, але лише те, що є культурно значущим. «Культурна значущість» подій визначається їх зв'язком із культурними цінностями [65, с. 310-311].

Для нашого дослідження необхідним є увага Ріккерта до декількох областей цінностей (пізнання, художньо-естетичні цінності, релігійні, соціально-етичні цінності, цінності земної любові та цінності нескінченного особистого удосконалення). Автор подає своє бачення різниці між «оцінкою», яка є індивідуально-безпосередній, емоційно забарвлений, укорінений у соціальній дійсності акт, і «віднесенням цінності» до інтелектуальної процедури, що є зазвичай, прерогативою ученого.

Нам імпонує думка Ріккерта, який розкриває усвідомлену різницю між цінностями та «дійсністю». Дійсність – це людське життя в його цілісності.

Цінність належить трансцендентному світові, за межами дійсності. Проблема єдності сфери цінностей та дійсності – є основною проблемою філософії (за Ріккертом). Тож об'єднуючою їх сферою є сенс – «указання на цінність» у конкретному повсякденному акті оцінки [65, с. 310-311; 146].

Німецько-американський вчений, логік і філософ, Р. Хартман (Robert S. Hartman 1910-1973) – видатний дослідник, основною сферою наукових висновків якого була наукова аксіологія. Він став відомим як її оригінальний теоретик [208].

Цей учений відноситься до відомих та значних представників учення про цінності (аксіологія, «Science Value»), а також є засновником формальної аксіології (математично точне вчення про цінності). Він винайшов метод з вимірювання цінностей, що охоплює *особисту систему цінностей суб'єкта* (курсив наш. – М.С.) і дає обґрунтовані висновки про його установки, особисті якості та, як наслідок, про його поведінку.

Р. Хартман часто задавався питанням, чому в історії завжди вдавалось, що жорстокі правителі були сильними. Сам же він уважав життя людини самим бесцінним даром. Його устремління до кращого, *ціннісно орієнтованого світу* (курсив наш. – М.С.) яскраво відображає наступна його думка: «I thought to myself, if evil can be organized so efficiently [by the Nazis] why cannot be good?» [209]. Р. Хартман продовжує свою думку: «Is there any reason for efficiency to be monopolized by the forces for evil in the world? Why is it so difficult to organize good? Why have good people in history never seemed to have had as much power as bad people? I decided I would try to find out why and devote my life to doing something about it.» [209].

Продовжуючи думку німецького філософа, додамо деякі позиції стосовно аксіології педагогічної діяльності та музично-педагогічної зокрема. Так, Т. Калюжна у своїй монографії представила результати наукового дослідження проблеми педагогічної аксіології як одного з методологічних орієнтирів модернізації професійно-педагогічної освіти. Авторка вказує, що особистісний

вимір педагогічної аксіології дозволяє через ціннісні пріоритети в освіті, підкреслити центральне положення людини. Ми згодні з Т. Калюжною, що доцільно вивчати професійно-педагогічні аксіологічні орієнтири системи смислів педагога та освітньої системи в цілому [62, с. 5].

М. Підлісний слушно зауважує, що сучасна світова культура, на жаль, є культура науково-технічна, «адже ні наука, ні техніка не цікавляться людськими цінностями; навпаки, створюючи «другу природу», тобто цивілізацію, вони нівелюють людську особу і беруть участь у створенні «масового суспільства», де індивідуальному, неповторному, духовно-високому не залишається місця» [129, с. 146].

Р. Винничук стосовно аксіологічного компонента професійної підготовки висловлює думку багатьох вчених щодо ситуації моральної, естетичної оцінки подій суб'єктів освіти в процесі навчання; «зміст життєдіяльності учасників підготовки визначається їхньою спрямованістю на осмислення ціннісного ідеалу людського пізнання та актуалізацією першочергово загальнолюдських цінностей» [23, с.77]. На думку автора, фахівці гуманітарної галузі неодмінно повинні усвідомлювати, що людина завжди діє в межах людських цінностей. «Аксіологічний науковий компонент дає їм змогу досліджувати ті проблеми, які стосуються сутності цінностей.., об'єктивних та суб'єктивних компонентів структури цінностей, а пізнання сутності цінностей як компонента культури допомагає розкрити значення цієї категорії для аналізу історичного досвіду й існуючої професійної реальності. Цінності, виконуючи функцію стимулів, створюють умови для реалізації особистісної активності, пізнання механізму виникнення та розвитку потреб, допомагають зрозуміти культуру та рівень освіченості суспільства і людини» [23, с.77].

Нам імпонують думки О. Трубнікової, що аксіологічна сфера має значний вплив на становлення особистості здобувачів освіти у мистецькій галузі. Цікавим є визначене поняття щодо аксіологічної сфери майбутнього вчителя музичного

мистецтва. Авторкою зацентровано увагу на цінностях, які мають важливе значення у професійному розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва, та змісті аксіологічної сфери теорії орієнтації особистості у світі музично-педагогічних цінностей.

Трубнікова вважає, що сутність аксіологічної сфери можна розглядати в мистецькій освіті як інтерпретацію професійних цінностей, в якому музичне мистецтво є носієм цінності та об'єктом пізнання, а суб'єкти освіти утворюють у процесі міжсуб'єктних відносин музично-педагогічну аксіологічну сферу, в якій народжуються, функціонують та затверджуються музично-педагогічні цінності [169, с. 74-85].

О. Хижко вважає, що аксіологічний підхід до фахової підготовки майбутнього фахівця-музиканта полягає у ціннісному ставленні студентів до майбутньої діяльності. Професійні цінності створюють мотиваційне ставлення майбутнього фахівця до його самостійної роботи [177, с. 185].

Ми поділяємо позицію авторки, яка зауважує, що ціннісні орієнтації торкаються і самореалізації особистості, регулюють її поведінку, а також мотивують до самостановлення. Це є особливо важливим для процесу фахової підготовки здобувачів освіти вищої школи з музичного мистецтва, адже без ціннісного сприйняття творів музичного мистецтва, без прагнення студентів самовдосконалюватися не можливо сприймати майбутню професію як цінність для себе та суспільства. Ми поділяємо думку Хижко, що «процес фахової підготовки у закладах вищої освіти передбачає ознайомлення студентів зі специфікою обраної професії, розвиток практичних умінь та навичок, формування загальних і фахових компетентностей, психологічних і моральних якостей особистості» [177, с. 185]. Як слушно вважає авторка: «учитель музичного мистецтва має бути, перш за все, взірцем для своїх учнів, відігравати важливу роль у формуванні їх особистісних якостей та цінностей» [177, с. 185].

На основі викладеного виділимо **перший аксіологічно-мотиваційний компонент**, який містить такі елементи: потребу у емоційно-чуттєвому відгуку на об'єкт, що сприймається (музичні твори романтичного стилю не є виключенням); індивідуальне прочитання предметів зацікавленого огляду. Це є важливим орієнтиром для подальшого дослідження зацікавленості здобувачів освіти у вивченні саме музики композиторів-романтиків та виконавського інтонування романтичних фортепіанних творів, цілеспрямованого впливу на формування вподобань студентів, як майбутніх фахівців та їх учнів.

Цей компонент розкривається у потребі захопити суб'єтів навчання «романтичною поезією фортепіанних творів», виявити чуттєво-емоційну складову індивіда (у нашому випадку піаніста), розкрити здатність осягати і передавати сенс романтичної музичної інтонації як основи фортепіанного виконавства, формувати здатність до емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків шляхом усвідомлення специфічних характеристик її музичного змісту як культурно-історичної цінності.

Стосовно значення чуттєво-аналітичних дій у структури емоційно-стильового відчуття фортепіанної музики композиторів-романтиків безпосередньо зауважимо, що вони пов'язні із відчуттям та пізнавальною, в сегменті аналітичної, діяльністю піаністів, які й розкривають сенс цього компонента.

Згадаємо, що відчуття є первинною формою орієнтування людини в навколишньому світі та вихідною формою розвитку пізнавальної діяльності.

Ми усвідомлюємо, що відчуття – це є «пізнавальний психічний процес відображення в мозку окремих властивостей предметів і явищ оточуючого світу, які в даний момент діють на органи чуття людини. Життєве значення відчуттів полягає також у тому, що вони завжди *емоційно забарвлені*» [166, с. 27]. Це є особливо важливо для нашого дослідження емоційно-стильового відчуття піаністами романтичної музики. (Аналізатор – нервовий апарат, який здійснює

функцію *аналізу* (курсив наш. – М.С.) і синтезу подразників, котрі прийшли зі зовнішнього і внутрішнього середовища організму. Поняття аналізатору увів І. Павлов). Нагадаємо, що «аналізатор складається з трьох частин: периферійний відділ, т. б. *рецептор*, який перетворює певний вид енергії у нервовий процес; *аферентні* (доцентрові) шляхи, які передають збудження, що виникло в рецепторі у розташовані вище центри нервової системи, і *еферентні* (відцентрові), по яким імпульси з розташованих вище центрів передаються до нижчих рівнів; *підкоркові і коркові проєктивні зони*, де відбувається переробка нервових імпульсів з периферійних відділів [166, с. 27-28].

Для виникнення відчуття недостатньо, щоб організм піддавався відповідному впливу матеріального подразника, необхідна ще і робота самого організму. «Жоден сенсорний імпульс, жодне подразнення рецептора само по собі не може однозначно визначити адекватного образу відчуття та сприймання без м'язової корекції (оскільки неминучі помилки вимагають зворотного зв'язку). [166, с. 28].

«Корекція чуттєвого образу відбувається за допомогою *перцептивних дій*, у яких образ об'єкту зіставляється з реально-практичними особливостями цього об'єкту. До рефекторних компонентів цих дій відносять рухи руки, що обмацує предмет...» [166, с. 28]. Таким чином, автор зауважує, що «*перцептивна дія* являє собою своєрідну саморегулюючу модель, *що керує механізмом зворотного зв'язку і підстроюється до особливостей досліджуваного об'єкту*» [166, с. 28].

Відчуття мають індивідуальні особливості. Тобто формування різноманітних відчуттів, музичних емоційно-стильових характеристик у тому числі, є реальним індивідуально-творчим процесом.

Велике значення має розвиток слухових відчуттів (відомо, що на третьому місяці дитина може розрізнити тон мови, а на шостому місяці – розрізняє голоси близьких їй людей), вони виникають і розвиваються протягом життя людини і становлять її сенсорну організацію, яка постійно розвивається та ускладнюється.

Формування соціально значущої особистості може протікати навіть на надзвичайно обмеженій сенсорній основі, за умови втрати двох провідних чутливостей – зору і слуху, спираючись у своєму розвитку навіть на «непровідні» відчуття [166, с. 31-32].

Для формування обраного феномена, емоційно-стильового відчуття має значення вибірковість сприймання, яка полягає у виділенні одних об'єктів як основних порівняно з іншими. Зауважимо, що для цього має формотворче значення аперцепція. «*Аперцепція може бути стійкою (під впливом професії, життєвого досвіду) і тимчасовою (в результаті змінених умов і установок) одиничного випадку як особливого виду загального. Ступінь узагальнення залежить від рівня і обсягу наявних у людини знань*» [166, с. 34-35].

Аксіоматичним вже є розуміння пізнавальної діяльності як процесу відображення в мозку людини предметів та явищ навколишньої дійсності. Наукою встановлено, що відображення реальності в людській свідомості може відбуватися на рівні чуттєвого та абстрактного пізнання.

Не можна оминати увагою ролі осмисленості сприймання предметів, завдяки чому стає можливим практична діяльність людини, аналіз їх значущості, особливостей, характерних рис.

Аналіз, осмисленість та узагальненість добре виявляються при сприйнятті незакінчених замальовок, у тому числі звукопису, які можуть бути доповнені за рахунок досвіду музиканта та його знань.

Ми з'ясували, що усвідомленість людського сприймання виявляється в узагальненості його характеру, а кожен предмет, що сприймається, «позначається словом-поняттям і відноситься до певного класу» [166, с. 34-35]. Усвідомленість сприймання «демонструє його тісний зв'язок із мисленням, розумінням сутності предмета. Залежно від обсягу знань і розвитку мислення змінюється усвідомленість сприймання» [166, с. 34-35].

Зауважимо, що ми розглядаємо стиль не лише в якості презентаційного результату творчої діяльності музиканта-виконавця, а й з точки зору індивідуального стилю мислення. Мисленнєва діяльність зумовлена не тільки особистістю, а й індивідуально, суб'єктивно (якщо не розуміти всі ці поняття як синонімічні). Зрозуміло, що в даному випадку йдеться про сукупність якостей, індивіда (характер, темперамент тощо).

Вивчаючи теоретичні висновки К. Г. Юнга, ми усвідомили, що є чотири функції свідомості: мислення, відчуття, чуття та інтуїція. Кожна функція може реалізуватися інтровертивно або екстравертивно. Є особи, які здатні оцінювати обставини спонтанно, чуттям, не вдаючись до раціонального аналізу мотивів дії і навпаки [191]. Ми розуміємо, що у кожної особистості ці сфери можуть діяти разом. Неактивні відчуття можуть призвести до їхньої раптової активізації й неконтрольованого прориву у вигляді стресів або нападів одержимості. Юнг висуває вимогу: *несвідоме психічне має пізнаватися за наявності усвідомлюваного змісту* (курси наш. – М.С.). В індивідуальному *несвідомому таким змістом виступають емоційні комплекси* (курсив наш. – М.С.).

Нам цікава думка К. Юнга, який характеризує особливості мислення екстравертів та інтровертів. Екстраверт намагається «ставити всі прояви життя в залежність від інтелектуальних висновків, які завжди орієнтуються на об'єктивно задане, або на об'єктивні факти, або на загальноприйняті ідеї...» [191]. Для інтроверта «факти мають другорядне значення, а головну цінність ... становлять розвиток і виклад суб'єктивної ідеї, початкового символічного образу, який ... стоїть перед його внутрішнім зором» [там само].

Наукові погляди деяких осіб зупиняються на необхідності розрізнити інсайт та інтуїцію. Наприклад, М.Б. Ліберман (1924–2017) – талановитий музикант-виконавець й педагог-методист, (скрипаль, лідер струнно-смічкової школи Дніпропетровського державного музичного училища та ДМШ № 1), викладач зі світовим ім'ям (учень професора Д. Ойстраха) висловлює думку, що



інсайт – це процес, коли людина раптово розуміє логічні зв'язки між проблемою і відповіддю. При інтуїції таке проникнення в логічні відносини відсутнє [ 85; 78].

Цікаво з'ясувати види інтуїції, які безпосередньо проявляються у музикантів у процесі сприйняття та відтворення романтичних творів. Відомі різні підходи до виділення видів інтуїції. Є розуміння інтелектуальної і чуттєвої інтуїції. Інтелектуальна інтуїція – це «пряме осягнення розумом істини, не виведеної з інших істин за допомогою доказу» [166, с. 70]. Чуттєва інтуїція – це «пряме вбачання істини за допомогою зовнішнього почуття» [166, с. 70]. Вона має низку загальних властивостей із сприйняттям.

Є.Федоров для музично-виконавської творчості вводить поняття «*виконавча інтуїція*» (курсив наш. – М.С.), «де чуттєві та інтелектуальні механізми діють найчастіше погоджено» [подано за 166, с. 70], а кінцевим «продуктом є не знання, а художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання ... без опори на доказовий розсуд» [там само].

Ми проаналізували думки Голдберга, який запропонував розглядати інтуїцію в шести категоріях: як спосіб відкриття, творчості, оцінки, приведення в дію, передбачення та осяяння. Відмітимо, що перші два аспекти пов'язані з творчим процесом. Третій, четвертий і п'ятий аспекти пов'язані з неявними знаннями, які враховують як об'єктивні дані, так і свої відчуття (інтуїцію) [подано за 166, с. 70]. Наукою досліджена «диспозиційна інтуїція», «перцептивна (чуттєва) інтуїція, що пов'язані з несвідомим сприйняттям та обробкою інформації (субсенсорне сприйняття)» [подано за 166, с. 71].

Аналізуючи сенс «асоціативної (імажинативна) інтуїції», усвідомлюємо, що це – «наочно-образне мислення, в процесі якого шикуються довгі асоціативні ланцюжки образів» [подано за 166, с. 71], а на «рівень свідомості впливають лише «інтуїтивно» отримані підсумки комбінування, аналізу та синтезу, логічна інтуїція (зазвичай інтуїцію протиставляють логіці)» [подано за 166, с. 71].

Розкриваючи «евристична інтуїція» зазначимо, що вона пов'язана з несвідомими механізмами взаємодії між чуттєво-наочними образами і поняттями. «За певних умов акти ейдетичної та концептуальної інтуїції можуть призводити до формування нових понять, які було б неможливо побудувати засобами наочно-образного мислення» [166, с. 72]. «Характерні для обох форм евристичної інтуїції стрибки думки відіграють особливо важливу роль у творчій діяльності людини», пише А. Кармін [166, с. 72]. Цей висновок має функціональне значення для нашого дослідження, оскільки у створенні музичного образу романтичної музики та чуттєво-емоційного відчуття в процесі творчого акту його відтворення на музичному інструменті індивідуальні можливості піаніста набудуть власної «критичної маси», які руйнують інші, можливо і стереотипні, музичні уявлення, що склалися раніше, і перетворюються в новий унікальний чуттєво-емоційний проєкт, виконавський образ, який виконавець презентує слухачам, а учитель – учнівській аудиторії.

На розбудову структури чуттєво-емоційного відчуття впливає і усвідомлення сутності «музичного інтелекту» яку необхідно усвідомлювати як «здатність сприймати, оцінювати і створювати музику, володіння хорошим слухом, почуттям ритму і гармонії» [166, с. 84]. Ми згодні, що люди, які володіють гарним музичним інтелектом можуть стати прекрасними виконавцями, композиторами, звукорежисерами і музичними критиками. «Цей інтелект (у поєднанні з тілесно-кінестетичним) потрібно всім, хто хоче добре співати і танцювати» [166, с. 84].

Доречним для нашого дослідження є і усвідомлення сенсу «емоційного, або міжособистісного інтелекту», що пов'язаний з мистецтвом спілкування. «Це вміння розрізняти настрої, наміри і почуття інших людей. Він потрібний усім, чия діяльність так чи інакше пов'язана зі спілкуванням: психологам, педагогам, менеджерам, ін... У сучасному світі, володіння емоційним інтелектом дає великі переваги в багатьох сферах» [166, с. 84].

Таким чином, здобувачеві вищої музичної освіти, майбутньому учителю музичного мистецтва в його творчій діяльності необхідно застосовувати розумові дії, які спрямовують мисленеву діяльність до аналізу особливостей стилю, в нашому випадку романтичної музики, та чуттєво-емоційні дії, що спрямовують сприйняття фортепіанної музики до інтуїтивного або усвідомленого її відчуття. Тобто ми надаємо перевагу двом складовим: чуттєвій та аналітичній сфері особи в їх симбіозі, поєднанні та взаємокорисному співіснуванні відповідних характеристик в єдиній бінарній сутності **другого чуттєво-аналітичного компонента**.

Одним з компонентів означеного феномена ми виокремлюємо творчу виконавську діяльність кожного здобувача освіти. Всі зі загальноусвідомлених складових елементів емоційно-стильового відчуття (потребовий, аксіологічний, емоційно-образний, пізнавальний, виконавський) проявляються у виконавській діяльності піаніста та є аксіоматичним з точки зору науково-теоретичного обґрунтування. Ми детально зупинимось на змісті емоційно-стильового відчуття у творчо-виконавській інтерпретаційній діяльності піаністів.

Відчуття стилю, як особлива музична здатність, є необхідною умовою художньої якості для вирішення різних творчих завдань і реалізації будь-якого виду музичної діяльності.

Розуміння категорій стилю не є виключенням, і сприймається нами як одна з основ виконавської діяльності. Усвідомлення стильової специфіки музики романтичного стилю в нашому дослідженні якнайбільше забезпечує грамотну інтерпретацію музичного твору, використання відповідних для даної стилістики засобів виразності – агогіки, артикуляції, динаміки, темброво-гармонічних відтінків звучання, ін. А головне – їх індивідуально визначене творче застосування, оскільки романтичний стиль передбачає відображення почуттів кожної конкретної людини, її закоханість, яскраво виражену пристрасність тощо.

Відчуття стилю у виконавстві є своєрідним засобом аналізу адекватності відбору технічних прийомів, позначаючи для музиканта відповідні (хоча іноді і відносно) стильові межі. Звичайно, у вищому закладі музичної освіти або факультетах мистецтв університетів вже можна говорити про індивідуальний виконавський стиль, своєрідне неповторне емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків, зокрема романтичного стилю кожного окремого виконавця. До того ж, розуміння стильової специфіки твору є одним з обов'язкових умов грамотного його трактування, що сприяє більш осмисленому виконанню, оскільки усвідомлення і втілення будь-якого іншого стилю в кожному конкретному творі стає для виконавця новим творчим завданням.

Фортепіанне виконавство – один з важливих видів художньо-творчої діяльності, в результаті якої музичний твір, закодований у нотному записі, відтворюється в реальному фортепіанному звучанні. Ми можемо стверджувати, що фортепіанне виконавство здатне формувати в людей змістово-емоційні смисли. Виконавець є відповідальним перед композитором і слухачами за творче існування цього музичного твору в досвіді людей, і за формування їх музичного досвіду, та опосередковано – і загальномузичної культури.

У контексті нашого дослідження доречно відзначити, що, на думку видатного піаніста та педагога Г. Нейгауза, фортепіано є «найінтелектуальнішим» серед усіх інструментів. Окрім музики, створеної безпосередньо для цього інструмента, як зазначає Генрих Густавович, на ньому можна виконувати будь-яку музику, від найпростішої мелодії до симфонічної та оперної музики [120]. Це сприяє розвитку музичних здібностей, художнього мислення, музичної пам'яті, навчає розуміти музику, насолоджуватися нею, виховувати в собі та своїх послідовниках якості, потрібні для оволодіння даним видом мистецтва.

Ми свідомі того, що фортепіанне виконавство – феномен музичної культури, в якому поєднуються чуттєва, раціональна й інтуїтивна сфери, в ньому

відбувається діалог виконавця з композитором, слухачем та інструментом. Нам особливо співзвучна думка Г. Нейгауза, що чуттєва складова обов'язково присутня в цих висловлюваннях, оскільки наша задача стверджувати виняткове значення при творчій виконавській інтерпретації романтичної музики саме емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків.

Виконавський репертуар завжди цікавив українських музикознавців. Так, суттєве значення для розуміння феномена фортепіанного виконавства має запропоноване О. Лисенком тлумачення його як системи «професійного музичного виконавства – це історично конкретне явище музичної практики, яке зумовлене суспільною свідомістю як цілісна сукупність уявлень про умови і закономірності функціонування музичного виконавства в музично-історичному процесі» [84, с. 151]. У цьому висловлюванні підкреслюється, що: «... поняття, що відтворюють реальні процеси в царині музичної виконавської культури, є елементами, які активно формують структуру і рівні системи професійного музичного виконавства» [84, с. 151].

Означені поняття автор розглядає як підсистеми «функціональної» музично-виконавської системи, «структурні рівні якої забезпечують її функціональну єдність і практичну еволюцію» [84, с. 153]. Ядром виконавської системи, на думку О. Лисенко, є «виконавські принципи» – «прийоми виконавської діяльності, які відображають світоуявлення, художній досвід і визначають рівень технічної підготовки виконавця» [там само].

В музикознавстві розроблені ідеї виконавської культури. Це стосується і характеристики фортепіанного виконавства, яке пов'язане з поняттям інтерпретації. Музика, на відміну від інших видів мистецтва, потребує постійного творчого відтворення через виконавця-інтерпретатора, посередника між композитором і слухачем. Саме на цьому наголошує О. Гуренко [48, с. 36; 49].

Виконавську інтерпретацію можна вважати основою виконавської системи, оскільки елемент інтерпретації наявний у будь-якому виконавському

процесі. Незважаючи на прагнення музиканта об'єктивно викласти тільки нотний текст, цей процес завжди є творчим, що виявляється в оригінальності відтворення індивідуальної версії змісту і художнього значення тексту. Отже, фортепіанне виконавство, як форма функціонування музики, не може існувати без інтерпретації, в процесі якої піаніст дотримується авторських вказівок (або редакторських правок), позначених у нотному тексті. Проте виконавець не механічно відтворює нотний запис, а творчо його витлумачує.

Залежно від виконавського стилю й індивідуальності виконавця, художній зміст твору може бути розкритий по-різному. Інтерпретація – це «творче розкриття образу або музичного твору виконавцем» [61, с. 267].

На відміну від минулих часів, коли інтерпретація фортепіанних творів залишалася лише в пам'яті слухачів і рецензіях критиків, нині різноманіття інтерпретацій, що збереглися у звукозапису, стали зразками різних виконавських традицій і стилів.

Дискусійною, але й слушною є думка, що з часів винайдення грамзапису простежуються деякі негативні, на думку А. Рум'янцевої, тенденції. Ми погоджуємось із авторкою, що виконання «втрачає унікальність і під впливом інших записів-інтерпретацій деякою мірою стандартизується» та фігура виконавця віртуалізується» [151, с. 254].

Доцільно зауважити, наскільки важливим є інтерпретаційна складова виконавської творчості, якщо мова йде про розкриття сенсу емоційно-стильового відчуття романтичної музики. Саме цей музичний стиль як ніякий інший, як було зазначено, безпосередньо пов'язаний із власним відчуттям кожної окремої особи піаніста, його рефлексії відносно презентації музики, яка розкриває багатий неповторний творчий досвід романтичних відчуттів саме цього конкретного піаніста.

Можна припустити, що виконавська інтерпретація пов'язує твір композитора з музичною свідомістю суспільства, відповідаючи його емоційним і смаковим запитам певного часу.

У музикознавстві існують численні визначення інтерпретації. Зокрема, В. Москаленко стверджує, що будь-яке озвучування нотного тексту вже належить до «живого тексту» інтерпретатора, оскільки «музична інтерпретація та її результат – інтонаційна версія – передусім ґрунтуються на художньому доосмисленні музики...» [111, с. 8]. Музикознавець підкреслює, що у виконавській інтерпретації важливу роль відіграє самостійне художньо-цілісне ставлення виконавця до твору, результатом якого є втілення в живому звучанні одного з варіантів цілісної сукупності, що іменується твором.

Такої ж думки дотримується і О.Алексєєв, вважаючи, що фортепіанна інтерпретація – це проблема взаємовідносин композитора і виконавця. На його думку першочергове завдання виконавця – це «відтворення в реальному часі творчого задуму композитора як єдиного художнього цілого» [3, с.3; 4]. Відмінність авторського твору від індивідуальної виконавської інтерпретації можна визначити як співвідношення історичного музичного значення між композиторським задумом і виконанням. Його зміст відображає історичний сенс, а інтерпретація – його відображення конкретним виконавцем у свій історичний період. Своім стилем, завершеністю музичний художньо-образний зміст музичного твору не змінюється, а у його інтерпретації – має безліч інтерпретаційних варіантів піаністів. Інтерпретація – це індивідуальна виконавська концепція, яку О. Фекете трактує як «явище синтезу інтенціональної діяльності свідомості музиканта-виконавця, що спрямована на створення художньої цілісності» [171, с. 474].

Інтерпретація фортепіанних творів завжди пов'язана з поняттям «виконавський стиль», який Н. Драч тлумачить як «історично і соціально зумовлені принципи інтерпретації, що детерміновані закономірностями

художньої свідомості та мислення сучасного йому періоду» [52, с. 5]. Певний виконавський стиль визначає специфіку індивідуальної фортепіанної інтерпретації. Ми погоджуємось із думками тих авторів, які вважають, що особливості виконавської інтерпретації визначаються не тільки індивідуальністю виконавця, але й зміною деяких умов існування музичного мистецтва, особливо еволюцією музичних стилів.

Як вважає Рум'янцева, специфіку фортепіанної стильової інтерпретації зумовлюють: відчуття міри індивідуального коментування виконавцем нотного тексту; здатність підпорядкувати свою індивідуальність задуму композитора; співвідношення осмислення й інтуїції; рівень професійної музичної підготовки та загальної ерудиції виконавця; стильові особливості самого твору та ін. [151, с. 259].

Це відрізняє різні інтерпретації, зумовлюють розмаїття їх варіантів, у тому числі при творчо-виконавській презентації власного емоційно-стильового відчуття фортепіанних творів романтичного стилю.

Фортепіанне виконавство розвивається, успадковуючи цінності минулого, перетворюючи їх і створюючи новий, авторський стиль, що є передумовою виконавської творчості. Основа розвитку фортепіанного виконавства – використання кращих традицій попередників завдяки їх ретельному відбору, аналізу, критичному переосмисленню, збереженню і використанню.

На відображення власного емоційно-стильового відчуття безпосередній вплив має художньо-виконавський досвід піаніста. Художній досвід, у контексті якого розкривається музично-виконавський досвід, усвідомлення емоційно-образного змісту та інтонаційної логіки музичної мови, завжди базується на урахуванні традицій. У сучасній динамічній соціокультурній ситуації це набуває важливого сенсу. Спадкоємність, як специфічна закономірність у розвитку фортепіанного виконавства, передбачає урахування усвідомленого підходу до музичної спадщини, вибіркового ставлення молодого покоління до культурно-



історичних цінностей з таких позицій: з одного боку, заперечення несучасного надбання, яке втратило своє аксіологічне значення; з іншого – збереження й оновлення життєздатних стереотипів діяльності. У цьому процесі головну роль відіграє традиція, яка відображає контент усталеності в оновленому змісті діяльності й водночас передбачає можливість коректування і новацій [45].

Традиція у фортепіанному мистецтві – це один із способів реалізації спадкоємності, фіксації та подальшої трансляції найкращих перспективних положень фортепіанної педагогіки, які передаються до прийдешніх поколінь. Це проявляється як у збереженні аксіології усталених музичних творів за їх стилістичними ознаками, які залишаються складовою частиною у загальній низці різних стилістичних надбань у мистецтві, у тому числі музичному [206].

Так, головною закономірністю функціонування фортепіанного виконавства є спадкоємність, основним способом реалізації якої стає традиція. Досвід, виконавсько-методичні досягнення, які передаються від педагогів до їх послідовників, трансформуються з різною мірою наслідування. Технічна еволюція музично-клавішних інструментів надає досі невідомі можливості виконавцям щодо звукотворчості й імпровізації, забезпечуючи більшу свободу творчості, сприяє утворенню нових стилістичних спрямувань. Це спонукає до усвідомлення цінності людського почуття, яке не піддається оцифровці, до збагачення емоційно-стильового досвіду, безсумнівно, збереження людського в людині, тяжіння до вічних почуттів любові, бажання щастя, ін., що яскраво відображено в музиці романтичного стилю.

Ми згодні із музикантами, які вважають, що акумуляторами кращих традицій у піаністичному мистецтві є фортепіанні школи. Цю думку поділяє, зокрема, й О. Лисенко: «виконавські принципи формуються у відповідних виконавських школах, носіями яких стає індивідуальна виконавська творчість. Вона інтегрується в загальносвітову виконавську практику, що нарешті забезпечує цілісність виконавства як системного утворення» [84, с. 153].

Розкриваючи школотворчі особливості фортепіанної школи, Н. Гуральник у своїй монографії надає історико-аналітичне узагальнення типів наслідування педагогічних традицій у співвідношенні із творчими досягненнями піаністів у їх викладацькій діяльності. Сутність типів наслідування педагогічної традиції розкривається «від підсвідомого (або свідомого) історично-опосередкованого наслідування традиційних принципів окремого лідера фортепіанної школи з домінантністю традиції (IV тип) через свідоме традиційне наслідування принципів окремого лідера (декількох лідерів) фортепіанної школи з елементами трансформації (III тип) або індивідуально-трансформованого наслідування традиційних принципів декількох лідерів з домінантністю взаємозбагачення (II тип) до самостійного визначення шляхів наслідування історичних надбань видатних піаністів з яскраво виявленим ідейно-лідерським характером власної на рівні «материнської» фортепіанної школи (I тип)» [45, с. 224-225].

Зазначимо, що розвиток піаністичної культури – це динамічний творчий процес, у якому вона є «живою субстанцією», що самооновлюється, а інновації виникають і утверджуються, деякою мірою долаючи консервативний опір традицій. Взаємодія традицій та трансформацій – детермінує динамічний розвиток піаністичної культури. Трансформація пов'язана з творчим розвитком традиційних педагогічних принципів, з їх продовженням і збагаченням у педагогічній та виконавській практиці. Трансформація, новація, завжди передбачає перетворювальну індивідуально-творчу діяльність, у тому числі виконавську, створення нового. Персона піаніста у фортепіанному виконавстві є водночас носієм і творцем відтворення музики будь-якого стилю, тому завжди перебуває в центрі процесів історико-репродуктивних процесів та новацій у набутті відповідного досвіду.

Так, третім ми виокремили *творчо-виконавський компонент*, який характеризує результат творчого розкриття емоційно-стильового відчуття

музичних стилів, персони піаніста та презентації в концертних умовах його виконавських ідей стосовно романтичного стилю.

Таким чином, ми представляємо структуру емоційно-стильового відчуття романтичної музики єдністю трьох її **компонентів**: **мотиваційно-аксіологічного**, **чуттєво-аналітичного** та **творчо-виконавського**. Схематично цей взаємозв'язок можна представити так (див. рис. 2.1).

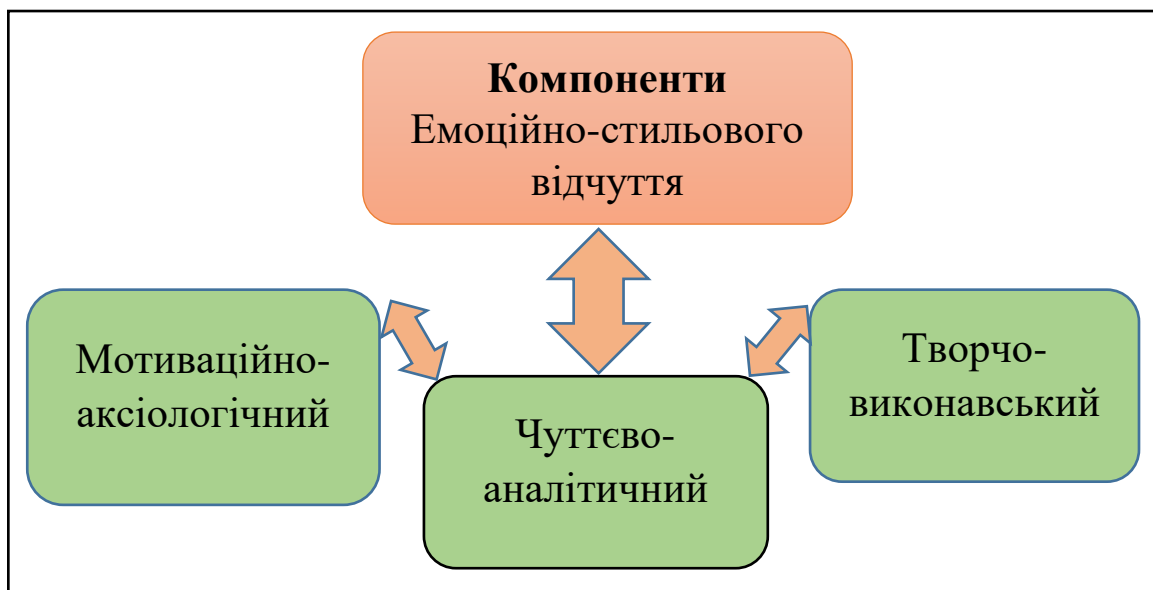


Рисунок 2.1. Схема компонентної структури емоційно-стильового відчуття піаністами романтичної музики

Визначення структурних компонентів означеного феномена потребує розкриття доцільних науково-методичних підходів та принципів його відтворення та формування.

## 2.2. Наукові підходи та принципи формування означеного феномена

Науково-методичні підходи формування структурних елементів означеного феномена уможливили розкриття основних принципів, педагогічних умов. У своїй роботі ми виокремили такі науково-методичні підходи:

**сенсibilізаційний** (чуттєвий, емоційний); **пропріоцептивного відтворення** (тобто власний, що залежить від м'язів тіла кожного; в діяльності піаніста – кінестетичний, руховий); **емоційно-рефлексивний** (самопізнання, корекція самовідчуття, емоційно-чуттєва рефлексія); **фасилітативний** (забезпечує безпосереднє звернення до особистісних важелів майбутнього фахівця, що враховують свідомість, активність, індивідуальність, ін.); **мистецтвознавчий** (аналіз та знання стилістики, аксіології романтичної музики в контексті музично-історичного значення, персоніфікованої ідентичності); **психолого-педагогічний** (скеровуючий на психологічні особливості та педагогічні складові процесу формування обраного феномена).

Розгляд **сенсibilізаційного** (чуттєвий, емоційний) наукового підходу передбачає урахування чутливості людини до впливу певних подразників. Сенсibilізація (від франц. sensibilisation, лат. sensibilis – чутливий) [122, с. 552]. Застосування сенсibilізаційного підходу уможлиблює усвідомлення психологічної чутливості організму людини до різних відчуттєвих подразників, також використання цієї можливості для розуміння збільшення чутливості, як якості різних явищ природи [122, с. 552]. Тобто, у деяких випадках спілкування з результатом відчуттєвої діяльності людини (у нашому випадку збудження відчуттів у мистецько-музичній діяльності під впливом фізіологічної реакції організму людини на звукові подразники) виникає можливість «впливати на організм за допомогою сенсibilізатора» [там само]. Емоційна реакція людини викликана певними почуттями (емоція від фр. emotia – хвилюю, збуджую – душевні переживання, почуття гніву, печалі, радощів [122, с. 230], звичайно і від звукового подразника, тому є природнім продовженням відчуття як фізіологічного та нервово-психологічного процесу.

Якщо знати закономірності зміни чутливості органів чуття, можна сенсibilізувати чутливість рецепторів за рахунок виконання відповідних вправ. Наприклад, розвиток звуковисотного слуху у людини, яка займаються музикою.

Перебільшення ролі відчуття у процесі набуття знань характерне для сенсуалізму (психологічне учення про те, що основу психологічного життя складає чуттєві образи) та емпіризму (на противагу раціоналізму, що зіждеться на запереченні значення відчуття у процесі пізнанні світу). Розвиток експериментальної психології довів стосовно сенсуалізму, що «дійсна структура людської свідомості набагато складніша, що мисленнєві акти не можуть розглядатись як асоціації відчуттів, що в інтелекті є зміст, який не зводиться до чуттєвих образів, а мотивацію поведінки та роль дій у побудові цих образів сенсуалізм взагалі не має сили пояснити» [156, с. 524].

Почуття – одна з основних форм переживання свого ставлення до предметів і явищ, які відрізняється відносною сталістю. «На відміну від ситуативних емоцій і афектів, які відбивають суб'єктивне значення предметів у конкретних сформованих умовах, почуття виділяють явища, що мають стабільну *мотиваційну значущість* (курсив наш. – М.С.). Відкриваючи особливості предмета, котрі відповідають її потребам, і спонукають до діяльності з їхнього задоволення, вони являють собою конкретно-суб'єктивну форму існування потреб...» [12, с. 179]. Автор зазначає, що у процесі формування особистості «почуття організуються в ієрархічну систему, в якій деякі з них займають провідне місце, інші ж залишаються потенційними нереалізованими тенденціями. Зміст домінуючих почуттів визначає одну з найважливіших характеристик – спрямованості особистості» [12, с. 179]. Почуття проявляються в тих видах діяльносіт, в яких вони провляються: «вищі почуття, які містять всі багатства емоційних проявів ставлення людини до соціальної дійсності», тобто: практичні, що пов'язані з навчанням, в нашому випадку, музичним навчанням, опануванням музичних творів романтичного стилю; естетичні, що дозволяють керуватися поняттями прекрасного в сприйнятті дійсності [там само].

Доведено, що наші відчуття змінюються і розвиваються під впливом практичної діяльності. Чутливість кожного аналізатора залежить від його

використання в процесі діяльності. Можна виділити дві групи факторів, під впливом яких відбувається сенсibilізація відчуттів: 1) сенсibilізація обумовлена необхідністю компенсації сенсорних дефектів (сліпота, глухота); 2) сенсibilізація спричинена специфічними вимогами професійної діяльності людини. Виникає чутливість до будь-яких подразників. (Наприклад, дистанційна чутливість до предметів спостерігається у сліпих). Ми розуміємо, що сенсibilізація чутливості спостерігається у осіб, які *тривалий час займаються професійною діяльністю, що вимагає високого розвитку відповідних відчуттів* (курсив наш. – М.С.) [96].

Відчуттєва сфера музиканта, піаніста зокрема, розвинена додатково організованою емоційною реакцією, що спричинена музично-виконавською діяльністю. Виконання, а перед тим, вивчення музичних творів передбачає включення відчуттєвої сфери, подразників, пов'язаних з емоційним інтелектом, здатність не лише безпосередньо реагувати на звукові подразники, а й здатність їх аналізувати, відносити до відповідних стильових особливостей, які визначені в музикознавстві.

Довідкова література трактує емоційний інтелект – здібність розуміти відносини особистості, які представляються нею в емоціях, «та керувати емоційною сферою на основі інтелектуального аналізу та синтезу» [54, с. 205].

Нагадаємо, що поняття «емоційний інтелект» уведено в науковий обіг Майером та П. Селювейєм (Salovey, 1990) [219] і розповсюджено завдяки роботам Д.Големана (D.Goleman) [205], оскільки в ньому («емоційному інтелекті») пов'язані дві складові: неоднозначність поняття «інтелект» та здійснення емоційних операцій з емоціями. Так за П. Селювейєм, емоційний інтелект містить у собі низку здібностей: розпізнання власних емоцій, володіння ними, розуміння емоцій інших людей і, навіть «самотивацію». «Кінцевим продуктом емоційного інтелекту є прийняття рішень на основі відображення та осмислення емоцій, які є диференційованою оцінкою подій, що має особистісний

сенс... Емоційний інтелект відображає «внутрішній світ та його зв'язки з поведінкою особистості та взаємодією з реальністю» [54, с. 205].

За Є. Ільїним (2001), зазначене має на увазі «емоційно-інтелектуальну діяльність». Дозволимо собі припустити, що виконавська діяльність музиканта, піаніста зокрема, є без сумніву саме таким видом діяльності.

Сенсibilізація визначається підвищенням чуттєвості нервових центрів під впливом дії подразника. Вона може бути психічною, «надання подразнику більшого сигнального значення» [157, с. 523]. Зазвичай сенсibilізація може ховатися за процес сенсорної адаптації, яка «маскується водночас із процесом сенсорної адаптації, яка розвивається» [157, с. 523]. Сенситивність стає характерологічною особливістю людини, яка проявляється у підвищеній чутливості до подій, що відбуваються. З педагогічної наукової точки зору сенсibilізація – «підвищення відчуттєвості...» [157, с. 523-524].

Для нашого дослідження є важливим той факт, що сенситивність це змінна величина, яка піддається формуванню. У звичайному житті людина може відчувати сенситивні прояви під час виникнення незвичайних для неї ситуацій, що і може викликати страх перед новим. Якщо усвідомити, що емоційні реакції музиканта під час виконання музичних творів різних стилів, особливо ще не відомих раніше, може також викликати деякий страх перед емоційною невизначеністю, можна припустити, що спонукання до занурення в ці стилі, вивчення їх особливостей, набуття досвіду їх слухового сприйняття срийтимуть позитивним змінам найкраще. Тому вірогідною стає можливість активізації опанування фортепіанних творів, у нашому випадку романтичного стилю, набуття досвіду їх емоційного відчуття «унаслідок формування у процесі виховання й самовиховання вміння справлятися з ситуаціями занепокоєння, що їх викликають» [157, с. 524], оскільки можуть бути викликані як органічними причинами, так і емоційними.

Зауважимо, що студентський вік здобувачів вищої освіти (бакалаврів та магістрів) саме характеризується внутрішньою роботою, пошуками перспектив, «намаганням управляти собою, збагачувати емоційнку сферу» [157, с. 524], Музичне мистецтво і є тим предметом відчуття, за допомогою якого уможлиблюється збагачення емоційної сфери. В нашому випадку, розширення навчального горизонту здобувачів вищої музичної освіти за рахунок опанування музики композитрів-романтиків сприяють емоційно-стильовому збагаченню, що поглиблює їх фахові можливості в майбутній самостійній професійній діяльності вчителя музичного мистецтва.

Детальне розкриття *сенсифілізаційного* (чуттєвий, емоційний) наукового підходу продиктовано обраним предметом дослідження, що стосується емоційно-стильового відчуття піаністами романтичної музики.

Застосування *пропріоцептивного відтворення* (від лат. proprius - власний, особливий, рецептори, різновид інтероцепторів, розташовані в м'язах, суглобах тіла кожного), що для нашого дослідження важливо, оскільки всі виконавські дії піаністів безпосередньо пов'язані із рухом їх тіла, тобто розкривається кінестетичний, руховий характер виконання музичних творів на музичному інструменті (рояль, фортепіано). Педагогічна інтерпретація *пропріоцепторів* означена в довідковій літературі як «група рецепторів тканини, що забезпечує надходження інформації про положення різних відділів тіла» [133, с. 477].

Натомість вважаємо за доцільне звернути спеціальну увагу на психофізіологічний зміст цього поняття та розглянути його детально. Цей термін та поняття уведено англійським нейрофізіологом Ч. Шеррінгтоном [220] як «відчуття самого себе», а самі пропріоцептори «є первинно-відчуваючими» [133, с. 477].

Ч. Шеррінгтон (Sherrington Ch.S., 1906) головним пропріоцептором організму назвав вестибулярний апарат. У той же час, він підкреслив, що вестибулярний апарат знаходиться в тісній взаємодії з будь-яким другим



пропріоцептором, розташованим у м'язах, сухожиллях, зв'язках, суглобових сумках, і запропонував розглядати їх як вестибуло-пропріоцептивний функціональний комплекс [220].

Дійсно, і вестибулярний апарат і пропріоцептори тіла є датчиками положення голови і тіла в просторі. Спільно, вони дають інформацію про взаєморозташування голови, тулуба і кінцівок. Ознайомлення з деякими особливостями пропріоцептивних дій конкретизує усвідомлення можливостей піаніста. (Отолітовий апарат це спеціалізований гравітаційний датчик. З деякими застереженнями його можна назвати дистантним пропріоцептором, так як він сприймає зовнішнє гравітаційне поле (напрямок вектора гравітації) [100]. Решта пропріоцепторів інформують про положення тіла і кінцівок за рахунок перерозподілу на них навантаження. Вестибулярний апарат це не тільки датчик положення, а ще й акселерометр (датчик прискорень). Поріг роздратування півколових каналів становить  $30/c^2$  [211], а отолітового апарату  $0,01g$  (по Квіксу). Завдяки акселерометричним властивостям вестибулярного апарату в процесі філогенезу і онтогенезу організмом виробляються адекватні реакції на те чи інше активне переміщення голови і тіла в просторі. Вестибулярний апарат санкціонує початок ритмічної реакції очей (ністагму) і викликає швидку корекцію тону м'язів тіла. Такі впливи здійснюються за рахунок прямих вестибулоспінальних і вестибулоокуломоторних зв'язків [100]. Крім прямих команд на м'язи тулуба і кінцівок вестибулярний апарат паралельно посиляє імпульси про вплив у мозочок, що є центром координації пропріоцептивної чутливості. У мозочку порівнюється інформація про вплив зі вестибулярного апарату і ефекті зміни тону м'язів з пропріоцепторів тіла по задньому і передньому спіномозжечкових трактах (Флексига і Говерса). Мозочок через вестибулярні ядра (Дейтерса) здійснює корекцію відповідної соматичної реакції. Це циклічний сенсомоторний процес оцінки становища-дії-оцінки результату дії [100].

Розуміння функціонування описаної автоматизованої вестибулопропріоцептивної системи уможлиблює поглиблене усвідомлення процесів під час виконавської діяльності виконавця-піаніста, яким чином поза нашою волею регулюється рівновага і установка тіла, голови і очей завдяки своєму вищому центру – мозочку [100].

Б. Ананьєв запропонував науці глибоке вивчення особливостей людини як цілісного організму, суспільного індивіда і суб'єкта практичної діяльності. Наукові висновки цього видатного психолога дозволили створити загальну антропологічну теорію, яку він виклав у своїх монографіях «Людина як предмет пізнання» (1968), «Про проблеми сучасного людинознавства» (1977). Ми спираємось у своїх роздумах на висновки Б. Ананьєва, який стверджував, що «у процесі індивідуального розвитку аналітична діяльність великих півкуль головного мозку прогресує... відповідно формування складних систем його синтетичної діяльності» [5].

Ми погоджуємось із психологом, що Б.Ананьєв студентський вік називає «золотою порою людини» – сенситивним періодом для розвитку основних соціогенних потенцій індивіда як особистості. Серед перерахованих автором ми зосереджуємось на таких: 1) формування професійних, світоглядних і громадянських якостей майбутнього фахівця; 2) розвитку професійних здібностей і сходження до вершин творчості як передумови подальшої самостійної професійної творчості; 3) становлення інтелекту і стабілізації рис характеру; 4) перетворення мотивації та всієї системи ціннісних орієнтацій; 5) інтенсивного формування соціальних цінностей у зв'язку з професіоналізацією [5].

Вважаємо, що детальне усвідомлення всіх процесів, пов'язаних із руховою активністю і точністю мають безпосередній вплив на піаністичну діяльність як фізіологічний процес (ми спеціально звернули на увагу на цей компонент виконавської діяльності піаніста, ні в якому разі не принижуючи роль творчого

художньо-виконавського процесу та його значення у кінцевому результаті музичної діяльності виконавця).

Необхідно відзначити, що незвична інформація швидше стає звичною при активних діях самої людини. Сама мотивація є системоутворюючим фактором, слугує потужним адаптогенним засобом модифікації динамічного сприйняття простору і вироблення рухового стереотипу. (Яскравими прикладами тому служать акробатичні здібності людини, що займається фрістайлом або віндсерфінгом. Для забезпечення будь-якої функції необхідна сенсорна інформація (сенсорика).

Сенсорика служить для організації численних простих і складних рухових програм. Рухові програми (моторика) можуть бути філогенетично закріпленими і набутими у процесі онтогенезу і служать для підтримки рівноваги тіла в статиці і динаміці, а також сукупної – повороту голови і очей у процесі орієнтовних реакцій на світловою та звуковою подразники. Сенсомоторні акти забезпечуються за рахунок загального та виборчого (в окремих групах м'язів) підвищення рівня обміну речовин, що досягається завдяки нейрогуморальним реакціям вегетативної та ендокринної систем (трофіка).

Системні реакції організму на рухові імпульси безпосередньо корегують фізіологічні процес людини. Для нашого дослідження має безпосереднє значення сформоване сенсорне сприйняття людини, результат розвитку людини упродовж життя. Формування сприйняття розв'язуються за допомогою знання, але специфічні знання – уявлення про основні зовнішніх властивостей предметів – «сенсорні еталони» (за В. Мухіною). Ми проаналізували думку авторки, яка розкриває зміст сенсорних еталонів як напрацьованих уявлень людства про основні різновиди властивостей та відношень, за допомогою яких встановлюються відповідні зв'язки [115].

Ми ж акцентуємо увагу на наявній сенсоріці кожного виконавця під час його піаністичної діяльності. У підготовці піаніста це є активізація

артикуляційних умінь, які стають необхідними у досягненні досконалішого звуковидобування, відчуття клавіатури, досягнення професійного туше, яке має провідне значення у художньому виконанні музичних творів, та має особливе відчуттєве значення для відтворення шедеврів композиторів-романтиків.

*Емоційно-рефлексивний* науковий підхід розглядається нами у змістовій єності цих сутностей, оскільки індивідуальний підхід, що відтворює рефлексію кожного окремого індивіда у музичній освіті, займає місце провідного, базового. Він застосовується нами для сприяння розвитку конкретної творчої індивідуальності, її музичних здібностей та психологічних властивостей. Зазначене може ефективно проявлятися в індивідуальній формі навчання (як похідної ансамблевої музичної діяльності), створюючи умови для особистісного професійного становлення. Ми спираємось на думку, що *емоційно-рефлексивний* підхід – це пізнання кожною індивідуальністю самої себе з урахуванням власних емоційних реакцій – це процес, який окреслюється необхідністю активної діяльності у навчанні.

Зауважимо, що з боку студента активність проявляється в напруженій розумовій діяльності, емоційному ставленні до виконуваного твору і до музичного навчання в цілому. Завдяки запланованому результату цей підхід розкривається через подолання труднощів (по відношенню до відповідного музичного репертуару, виконання художніх завдань, технічних вимог). У зрілому віці активність студентів проявляється в міжособистісному спілкуванні учасників педагогічного процесу як суб'єктів відповідної освітньої діяльності.

Рефлексія як категоріальна сутність застосована нами у тому науковому сенсі, що самопізнання функціонує в соціумі. Рефлексія відрізняється від інших пізнавальних процесів тим, що її предмет перебуває в особливому ментальному просторі, в якому реконструюються значущі для суб'єкта культурні зв'язки і в якому він постає як особистість. Рефлексія важлива для розуміння життєво важливих процесів, у тому числі і культурних трансформацій. «При вивченні

певного об'єкту, ми не лише осмислюємо факти (явища) і інтерпретуємо важливі фрагменти, а через призму саморефлексії формуємо уявлення щодо власного місця в досліджуваній реальності. З огляду на важливість формування нового світосприйняття головним завдання є процес трансформації культурного середовища на основі ціннісних домінант, характерних для епохи постіндустріального, інформаційного суспільства. Цей процес передбачає концептуальну підтримку, дієву стратегію, яка має бути зорієнтована на кардинальне оновлення культурного простору, зміцнення культурного капіталу» [72, с. 148]. «Ціннісні домінанти як складова стратегії культурного будівництва має ґрунтуватися на принципах збалансованої економічної, політичної, соціальної стабільності. На практиці формування нового культурного середовища фактично означає зміну пріоритетів у напрямках культурного життя країни» [72, с. 149].

Натомість зміна пріоритетів не повинна, на нашу думку, впливати на збереження та зміцнення мистецьких, музичних пріоритетів, які безпосередньо пов'язані з людськими почуттями, застосованими на усвідомленні та відчутті шедеврів музичного мистецтва, якими є романтична музика.

Рефлексія (від лат. reflexio, відображення) – «роздум, сповнений сумнівів і коливань, схильність аналізувати свої переживання» [143, с. 532], тобто – довільна увага до змісту власної свідомості. Орієнтуючись на думку психологів, ми усвідомлюємо, що рефлексійність особи виявляється в здатності критично оцінювати свої дії та змінювати їх відповідно до цього мислення. Рефлексія особи – це процес пізнання самого себе як професіонала, свого внутрішнього світу, аналіз власних думок і переживань у зв'язку з професійно-педагогічною діяльністю, усвідомлення того, як його сприймають і оцінюють вихованці, колеги [130, с. 344-345].

Ми спираємось на визначення, надане психологами, які «рефлексію розглядають як діяльність суб'єкта, що спрямована на усвідомлення способів і

дій його пізнання. Самопізнання виконує регулювальну функцію щодо поведінки або діяльності суб'єкта» [166, с. 50].

Серед різних видів рефлексії, які визначені в психології: особистісна, комунікативна, інтелектуальна, наукова, соціальна, в нашій концепції саморефлексивних реакцій на обраний музично-змістовий простір романтичної музики та її відтворення піаністами, мають місце в певній мірі конкретні характеристики кожного зі зазначених видів. Так, особистісна рефлексія піаніста – є комплексний аналіз своєї реакції на музику романтиків, прояв власного інтелектуального та емоційного відгуку на її стилістичні особливості; аналіз та розпізнавання емоційного та інтелектуального ставлення до відповідного музичного стилю інших музикантів, суб'єктів освітнього процесу під час фортепіанної підготовки; реакція на наукові, конкретно мистецтвознавчі, висновки стосовно розпізнавання особливостей романтичного стилю, його усвідомлення та власної презентації у виконавській діяльності; реакція на ставлення спільноти до результатів творчої діяльності музикантів, які представляють своє бачення та емоційно-стильове відчуття сприйнятої музики.

Таким чином, у змістовій єдності *емоційно-рефлексивний* науковий підхід складає підґрунтя для формування емоційно-стильового відчуття музичних творів композиторів-романтиків у здобувачів вищої музичної освіти (бакалаврів та магістрів) у процесі фортепіанного навчання.

У контексті навчальної діяльності суб'єктів вищої освіти, *фасилітативний підхід*, на нашу думку, виступає одним з оптимальних, оскільки забезпечує звернення до особистісних важелів майбутнього фахівця, які враховують свідомість, активність, індивідуальність, ставлення, вмотивованість суб'єктів освіти (О. Галіцин, З. Курлянд, О. Левченко, П. Скляр) [31].

Для нас є головним те, що фасилітативний підхід передбачає створення необхідних умов для розвитку та досягнення професійного рівня майбутніх

фахівців на засадах креатопедагогіки та допомоги у налаштуванні сприйняття необхідної інформації та педагогічної взаємодії [80, с. 112].

Фасилітативна спрямованість майбутнього фахівця визначається як позитивне ставлення до суб'єктів навчання, до себе і діяльності, що виражається у створенні умов для продуктивної освіти і безпечного розвитку всіх суб'єктів музично-світнього процесу за рахунок особистісно-орієнтованого стилю спілкування і діяльності, фасилітативний підхід реалізується на засадах: активності, синергії, взаємозалежності і автономності, особистісного цілепокладання тощо. Фасилітативними групами (у нашому випадку шкільної слухацької аудиторії) можуть бути вирішені будь-які спеціально-музичні завдання. Фасилітатор (вчитель – виконавець романтичної музики) спрямовує роботу учасників (учні на заняттях з музичного мистецтва, слухачі в концертному залі), модерує результати і стежить за виконанням учасниками наданих завдань.

На перший погляд може здаватися, що фасилітатор не потрібен групі слухачів для відчуття романтичної музики будь-ким, хто її не виконує в даний момент. Натомість, ми вважаємо, що якраз своїм виконанням піаніст, який презентує власне емоційно-стильове відчуття романтичної музики, по-перше, розкриває своє бачення певного твору, по-друге, стає певним мотиватором набуття слухачами відповідного загальномузичного досвіду, активізує слухацьку аудиторію до сприйняття саме такої стилістики, яка розкриває високі людські почуття, та ділиться ними з іншими.

У психології існує так званий «ефект аудиторії» (ефект Зайонца, ефект фасилітації) – вплив сторонньої присутності на поведінку людини. В присутності сторонніх людина може переживати сильні емоції, хвилюватися, непокоїтися і т. ін. Поведінка, думки людини наодинці з собою і в колективі часто дуже відрізняються.

Ми у своєму розгляді фасилітативної сутності свідомо опускаємо розуміння її як стилю управління, тому що слухачів сприймаємо як учасників

фасилітації (а не групу людей, яких спрямовуємо на певні дії). Основною функцією фасилітативних педагогічних технологій у контексті виховного впливу музичної культури ми вбачаємо в забезпечення процесів передачі та отримання певного музичного досвіду традиційним методом, а саме – створення умов для самостійного продукування суб'єктами освіти нових знань і засвоєння у цьому процесі суб'єктних способів пізнавальної діяльності.

Ми усвідомлюємо, що фасилітація (від англ. *facilitate* «допомагати») – це така форма групової роботи, яка передбачає колективне вироблення рішень підвищеної складності, або підвищеної важливості і що фасилітатор не є експертом і нікого не навчає, він надає спеціальні поради до групової діяльності. Фасилітатор допомагає групі (у нашому випадку шкільній слухацькій аудиторії), супроводжуючи пошук рішення. Для нашого дослідження це важливо тому, що свої емоційно-стильові самовідчуття кожний піаніст презентує на публіці під час виконання музичних творів, це є складним процесом, оскільки виконавцю хочеться переконати слухача у своєму вирішенні проблеми, продемонструвати своє відчуття романтичного твору.

З метою подальшої наукової розробки емоційно-стильового відчуття романтичних творів здобувачами вищої музичної освіти, як предмету дослідження, на наш погляд, важливо звернутись до досвіду *мистецькознавчого* наукового підходу. Теоретично визначено, що при створенні, сприйманні та виконавській інтерпретації образу музичного твору найважливішою складовою є змістова ідея. Ми погоджуємось, що через активізацію інтелектуально-чуттєвої сфери у свідомості особи накопичується масив музично-образних асоціативних виконавських уявлень, вражень, відчуттів, формується відповідний музичний досвід.

До будь-якої музичної стилістики має безпосереднє відношення поняття змістової ієрархії будь-якого музичного твору (за В. Холоповою), яке у музикознавстві розглядається як системне. Цю ієрархію утворюють такі змістові



різновили: зміст музики в цілому, ідей історичної епохи, ідей національної художньої школи, жанровий зміст, зміст композиторського стилю тощо.

С. Шип надає оригінально систематизовані відомості про будову музичної форми, що характеризує і особливості музики композиторів-романтиків. Музикознавцем послідовно розглянуті закономірності структури твору на рівнях звукового матеріалу, інтонаційної мови, фактури та композиції. Значне місце відведено характеристиці жанрових та стильових ознак музичної форми, що є особливо цінним для нашого дослідження. Теоретичні розділи проілюстровані значною низкою прикладів із творів української та світової музичної класики [183].

Формування у студента, який навчається на фортепіано, емоційно-стильового відчуття повинно спиратись на фіксацію у кожному музичному образі твору всіх зазначених рівнів змістової ієрархії. Зазначимо, що наповнення кожного з рівнів необхідною інформацією є віддзеркаленням історично мінливої еволюції музичного мистецтва. Такий педагогічний підхід є методично зручним для підготовки студентів-піаністів, активізації їх інтелектуальної та емоційної підготовленості для усвідомленого сприйняття.

Однією зі складових досліджуваного феномена стосовно романтичного стилю, як музичної одиниці відчуття, є, безперечно, образність. Т. Мельник, розглядаючи її в психологічному аспекті, наголошує, що образ, як суб'єктивний феномен свідомості людини, виникає в результаті предметно-практичної, сенсорно-перцептивної, мисленнєвої діяльності [103]. Таке бачення образності кореспондується зі змістом нашого феномена стосовно процесу формування емоційно-стильового відчуття музичних творів композиторів-романтиків у майбутніх викладачів упродовж фортепіанної підготовки.

Ми розуміємо, що в основі образного мислення людини, як вищої абстрактної форми пізнання об'єктивної дійсності, лежать асоціації, у тому числі образні, які розширюють пізнання. Ми усвідомлюємо сутність адекватності

сприйняття музики, яку надає нам композитор, та прояв власної індивідуальності, у розумінні прикладів музичного мистецтва.

Аксіоматичним є факт, що виконання музичного твору є творчим процесом, який дозволяє музиканту-виконавцю самовиразитись, самоактуалізувати власну творчу уяву, створити власний виконавський продукт. Оволодіваючи закономірностями художньої творчості, переосмислюючи «головну думку» і «головне почуття» (М. Каган), виконавець презентує слухачам власне розуміння образного змісту музичного твору, його стилю, що розкриває у власній інтерпретації, доводить творчу унікальність виконавця, формує його неповторне інтерпретаторське «Я». Стосовно нашого дослідження майбутній викладач проявляє свої інтерпретаційні уміння в процесі створення власного музично-образного проєкту емоційно-стильового відчуття творів композиторів-романтиків, ідеї яких розкодовують (Ф. Мендельсон, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, ін.), створюючи власну чуттєво-емоційну драматургію і представляє її слухачеві у власному виконанні на фортепіано.

Формування емоційно-стильового відчуття піаністами романтичної музики пов'язане з розвитком чуттєво-емоційної сфери музичної свідомості особистості, що дозволяє представляти *психолого-педагогічний* науковий підхід даного явища у нашому дослідженні як визначальний.

Психологічна складова цього наукового підходу широко висвітлена у попередніх підрозділах. Стосовно педагогічної складової відмітимо, що весь процес формування будь-якого поняття в педагогічній діяльності має відповідне науково-освітнє забезпечення системою методичних складових досягнення поставленої мети, формування емоційно-стильового відчуття романтичної музики піаністами в процесі фортепіанної підготовки спирається на відповідний проєкт методичних прийомів. На рис.2.2 схематично представлено розглянутий процес.

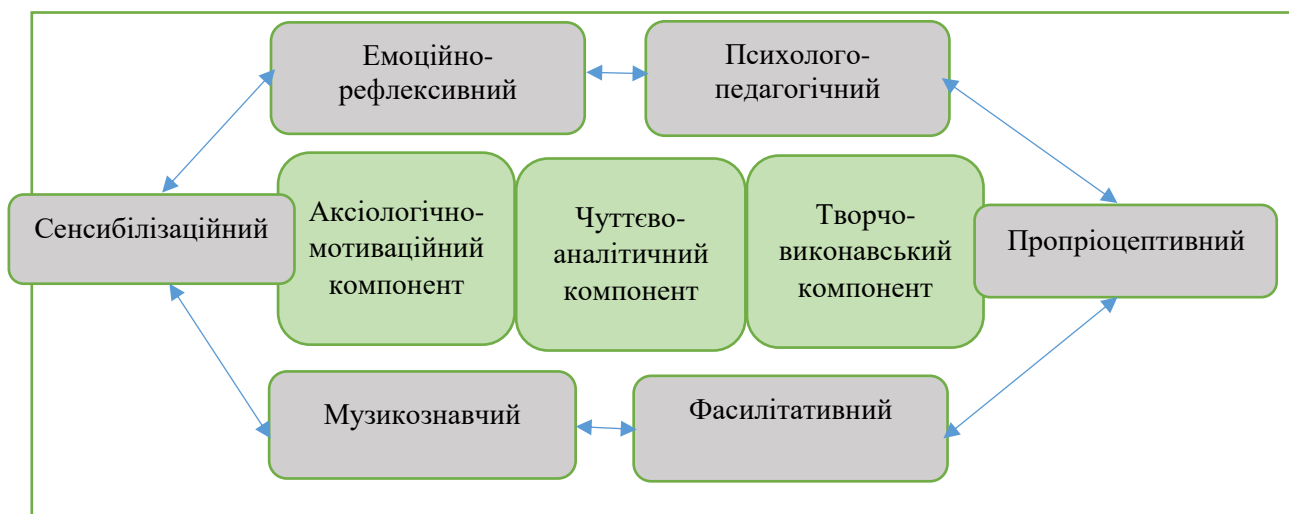


Рис. 2.2. Схема покомпонентної структури емоційно-стильового відчуття романтичної музики з визначеними науковими підходами

Висновуючи, зазначимо, що розглянуті нами *сенсібілізаційний, пропріоцептивний, емоційно-рефлексивний, фасилітативний, мистецтвознавчий, психолого-педагогічний* наукові підходи щодо дослідження проблеми формування емоційно-стильового відчуття фортепіанних творів композиторів-романтиків у майбутніх викладачів, які навчаються гри на фортепіано, свідчать про міждисциплінарний характер цього феномена, що вимагає поліметодологічного комплексу ідей для подальшої розробки порушеної нами проблеми.

Формування розглянутих компонентів емоційно-стильового відчуття піаністами музики композиторів-романтиків відбувається зі врахуванням таких визначених **принципів**: 1.*Стилевідповідності*. 2.*Індивідуалізації*. 3.*Рефлексивності*. 4.*Синестезії*. 5.*Адаптації*. 6.*Змістового синтезування*. 7.*Інтерпретації*.

**Принцип стилевідповідності** ми розглядаємо як провідний у процесі формування емоційно-стильового відчуття піаністами музики композиторів-романтиків. Виконавську діяльність музиканта можна розглядати як

індивідуальну, унікальну можливість проявити себе творчо не лише як «розкодувача» конкретного музичного стилю, а і як його відтворювача власними засобами. Тому цей принцип ми розкриємо детальніше.

Можна розглянути цей принцип і з позицій свого роду персонального стилю відтворювання фортепіанних творів із демонстрацією власного емоційно-стильового відчуття (див. зміст аксіологічно-мотиваційного компонента, підрозділ 2.1.).

Зіставлення наукових підходів до проблеми стилю дали можливість визначити універсальний статус стилю для нашого дослідження, що стосується і його застосування у фортепіанній підготовці майбутніх фахівців до самостійної музично-педагогічної діяльності в закладах освіти.

Музикознавчі визначення стилю спираються на формулювання, прийняті у філософії та естетиці, однак також мають у своїй основі два напрями розуміння сутності даного явища: стиль як вираження індивідуальності суб'єкта – творця або виконавця, і як художня єдність типових складових елементів структури.

Причому, багато музикознавців не розмежовують ці два підходи, а поєднують їх, створюючи більш повну характеристику специфіки музичного стилю. В. Медушевський, Є. Назайкінський, С. Шип, ін. підкреслюють, що стиль у музиці не можна зводити лише до проблем музичної мови, співвідношення засобів виразності, на їхню думку, стиль – це «прояв характеру творчої особистості» [117, с. 183].

Специфіка музичного стилю, його відмінність від стилів у інших видах мистецтва, полягає саме у засобах музичної виразності – атрибутивних компонентах стильової системи. Більшість авторів, що займаються проблемами стилю (Наприклад, Г. Вельфлін, в основу його історичної концепції покладено закономірності формотворення, проти застосування набору інформації з фактів біографій художників, «сенс полягає не в схемі і не в термінах, а в самому механізмі формотворення в історії образотворчого мистецтва» [22]. Його

діяльність була спрямована на пошук «фундаментального розуміння умов, які залишаються безсумнівно діючими для нашого сприйняття в усі часи» [22].

Цікаві ідеї О. Лосєва, доповнюють розуміння філософії музики. Висловлюючись про феномен музики, він уважав, що слід чітко розпізнавати, про «яку музику йдеться: одне – це музика як така, інше – музика як мистецтво (музика в її чуттєвому, естетичному смислі), а третє – музичний твір як естетичний предмет» [88, с. 338].

В. Медушевський, Б. Міліч, М. Михайлов, Є. Назайкінський, М. Старчеус, С. Шип та ін.) мають схожі позиції і виділяють у якості основних стильових різновидів історичний чи епохальний, національний та індивідуальний (авторський) стилі. Останній з перерахованих має в музичному мистецтві специфічний різновид – виконавський стиль, а в музичній педагогіці – індивідуальний стиль учіння, індивідуальний стиль викладання (І. Ростовська, Ю. Найда). У роботах, присвячених характеристиці стилю [86; 104], дана категорія розглядається як прояв своєрідності трактування твору, як специфічність інтерпретацій, тобто пов'язується з проявом індивідуальності музиканта-виконавця.

Як підсумок міркувань про специфічність музичного стилю, його відмінні властивості та особливості, наведемо визначення Є. Назайкінського, що включає два ключових моменти в характеристиці даної категорії – наявність активних, провідних виражальних засобів і розуміння стилю як цілісної системи, утвореної сукупністю властивостей музики. Отже, «Музичний стиль – це відмінна якість музичних творінь, що входять у ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи народу і т. ін.), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх генезис і проявляється в сукупності всіх без винятку властивостей музики, яка сприймалась, об'єднаних у цілісну систему навколо комплексу відмінних характерних ознак» [117, с. 20].

Важливість феномена «стиль» для будь-якого виду музичної діяльності (виконавської, композиторської, слухацької, аналітичної) обумовлює актуальність вивчення стильових проблем музичного мистецтва в процесі музичного навчання і виховання. У зв'язку з цим в останні десятиліття у вітчизняній музичній педагогіці велике поширення набув стильовий підхід до навчання [161, с. 29-44].

Ми застосовуємо принцип стилевідповідності як провідний, оскільки основоположним видом діяльності при реалізації стильового підходу в музичній педагогіці стає стильовий аналіз, завдяки якому є можливість узагальнити низку параметрів усвідомлення стилю: наявність стилеслухового досвіду, вміння робити «стильові узагальнення», засноване на здатності виокремлювати із загального звучання деякі характерні елементи, класифікувати їх на рельєфні і фонові, відстежувати специфічність і повторюваність тощо. Такий аналіз передбачає опис і усвідомлення елементів стилю як специфічних ознак системи, а також виявлення ідейно-змістової природи їхньої спільності, логічне підтвердження фактами чуттєво-емоційного враження та відгуку піаніста.

У зв'язку з тим, що розуміння сутності стилю і вміння його розпізнавати є важливим компонентом професійної підготовки музиканта-виконавця і викладача, даній проблемі приділяється велика увага в навчальних курсах музичних відділень закладів вищої освіти, в яких активно застосовується стильовий принцип як навчальний. Цей принцип має безпосереднє навчальне значення для формування стильового відчуття всіх здобувачів освіти, у тому числі школярів, які знайомляться та вивчають інтонаційно-стильові особливості шедеврів музичної культури в школі, до яких повною мірою можна віднести і фортепіанні твори композиторів-романтиків. Це сприяє активізації «адекватного сприйняття» (за В. Медушевським) музики у пізнавальному процесі на заняттях музичного мистецтва.

Важливим чинником усвідомлення стильової специфіки музичного твору є, перш за все, психологічна властивість музичного стилю, як безпосередня спрямованість на відчуття. Повноцінне відчуття музики, безумовно, є явищем складнішим, ніж первинна емоційна реакція або просто індивідуальне враження від музичного твору, оскільки відчуття включає і усвідомлення образно-змістових, драматургічних, гармонічно-тембрових тощо елементів творів композиторів-романтиків.

У попередніх підрозділах було відмічено, що адекватне музичне відчуття уможлиблюється лише завдяки свідомому оволодінню елементами пізнавальної музичної діяльності за допомогою слуху, пам'яті, мислення, аналізу характерних особливостей емоційно-стильового відчуття кожної особи (композитора, виконавця, слухача, ін.)

*Принцип стилевідповідності* забезпечує формування з позицій музикознавства адекватного емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у процесі підготовки піаністів завдяки методам усвідомлення культурно-історичних процесів розвитку музичного мистецтва, мотивує до розкриття цінності певних музичних стилів, зокрема фортепіанних творів композиторів-романтиків, збагачує слухацький досвід суб'єктів навчання, їх «адекватного сприйняття», уможлиблює тісний зв'язок теоретичних знань з практичним відтворенням характерних специфічних стильових ознак романтичної фортепіанної музики, збагачуючи відчуттєву сферу виконавців та слухачів.

Одними із застосованих принципів формування емоційно-стильового відчуття романтичної музики піаністами вважаємо *принцип індивідуалізації* відчуттів, який проявляється зі врахуванням психологічних властивостей кожного здобувача освіти щодо набуття ним несхожого з іншими кінцевого результату, та *принцип рефлексивності*, який відображається у самовідчутті здобувачів освіти, їх причетності до загального успіху навчальної діяльності.

Обидва указані принципи пов'язані із багатьма індивідуальними особливостями кожного здобувача освіти (слухові: висота, гучність, тембр звучання; темп засвоєння музичних творів; емоційно-відчуттєвий досвід сприйняття музичних творів композиторів-романтиків; власні ціннісні орієнтації стосовно добору репертуару до своєї виконавської діяльності тощо) та його самопізнання та рефлексію на них. Ці принципи мають аксіоматичне значення в педагогічному процесі, дидактичний зміст яких теоретично визначено в методології наукових досліджень та практиці освітньої діяльності, у тому числі музичній педагогіці, тому не розглядається нами детально. Натомість їх наявність у представленому дослідженні мають формотворче значення, тому будуть застосовані в практиці експериментальної роботи.

Доводячи доцільність принципу індивідуалізації для застосування модульних технологій, Г.Падалка акцентує увагу на тому, що цей принцип орієнтує викладачів на розробку таких технологій, «які б безпосередньо були розраховані на індивідуальний темп і спосіб навчання кожного студента, на його готовність до засвоєння музичного матеріалу, урахування унікальної неповторності естетичних уподобань і схильностей, рівня мотивації до опанування професійною діяльністю» [123, с. 4-5]. Важливого значення, на думку професора, набуває принцип індивідуалізації «для орієнтації на певні форми активності, в яких розвиваються типологічні якості кожного студента» [123, с. 5].

Принцип індивідуалізації усвідомлення єдиної можливої форми і комунікативного формату фортепіанного навчання, що полягає у врахуванні всіх можливих індивідуальних особливостей кожного піаніста під час опанування музичного твору на фортепіано (фізіологічні, психологічні, ерудиція, виконавський і творчий досвід, ін.) та *індивідуального результату опанування*, досягнення саме того кінцевого продукту і *у такій якості*, які не можливі у індивідуальному представленні будь-яким іншим піаністом обраних ними *власноруч фортепіанних творів композиторів-романтиків*.



Визначаючи необхідний рівень педагогічних умінь майбутнього фахівця, Н.В. Гузій наголошує на досягненні його професіоналізму, який обумовлюється «рефлексивністю управління педагогічною діяльністю» [44, с. 128].

Стосовно *принципу рефлексивності* зауважимо, що він також відтворює виключно самопізнання кожним піаністом своїх індивідуальних можливостей, досягнень, мотиваційних намірів, ціннісних орієнтацій у процесі опанування музики саме композиторів-романтиків, відповідну реакцію на їх специфічний художньо-образний зміст, характер звучання, стильові характеристики засобів музичної виразності, відтворюючи *особисте неповторне емоційно-стильове відчуття цих творів*.

Наступний принцип, на якому ми має зупинитись, є *принцип синестезії*, який забезпечуватиме розуміння взаємодії двох якостей (сенсорні здібності) відчуття, звуку та кольору, що має безпосереднє відношення до музичної творчості композиторів, особливо тих, які мали ці якості і писали свої твори у тональностях з урахуванням своїх власних індивідуальних почуттів. Ми спираємось на теоретичні висновки, що свідченням цілісності чуттєвого відображення об'єктивного світу є явище синестезії, тобто виникнення, під впливом подразника одного аналізатора, відчуття, характерного для іншого аналізатора. Можна навести приклад, як людина відчуває зорово-слухові синестезії, коли при дії звукових подразників виникають зорові образи. Здатність відчувати *музику в кольорі* мали видатні композитори – М. Римський-Корсаков, О. Скрябін, Р.Вагнер.

С. Шип про такі особливості музикантів зауважував, що «ця особистісна властивість визначила таку рису їх персональних стилів, як стійкий зв'язок художніх образів програмного характеру з ладотональними засобами. Наприклад, для М.Римського-Корсакова барви моря, що багато разів надихали його на творчий результат, передавалися тональностями мі мінор (яскраво синій), сі мінор (темно-синій зі свинцевим відсвітом), мі бемоль мажор (сіро-

синьоватий), фа мажор зеленкуватий» [183, с. 326]. У інших композиторів співвідношення тональності і кольору відбувається інакше, хоча бувають і збіги.

Відомі й факти прояву кольорово-тонального слуху О. Скрябіна, який сформулював його як зв'язок світла і звуку, і втілив у своїй «Поемі вогню», в якій вперше в композиторській творчості запровадив «додатковий нотний рядок для світлового інструменту Luce» [159].

Цей принцип доцільно, з нашого погляду, враховувати з тої причини, що опосередковано кожний піаніст, який виконуватиме романтичні твори, може в свій репертуар включати програмні твори (це є характерним саме для творів романтичного стилю), музичні відчуття композиторів стосовно образів картинок природи, які можуть викликати певні зорові (за можливості і кольорові) асоціації в тому числі. Наприклад, «Ранок» Е. Грига, «Веснянка» І. Шамо, «Гра води» М. Равеля, ін. або конкретні емоційно-відчуттєві характеристики в сонатах М. Метнера (Соната-спомин, Соната-казка, ін.). Також часто композиторами, музичними критиками /редакторами/ або дослідниками пропонуються не виписані в нотному тексті, але подумки надані ними фортепіанним творам назви (С. Рахманінов, Етюд-картини: «Заметіль», ін.; Ф. Ліст, Етюд: «Шум лісу», ін.).

Цей принцип надає можливість унікального прояву кожним піаністом свого *музично-тембрового художнього забарвленого* (кольорового, тембрового) *власного уявлення специфічного звукопису*, який представлений у конкретному фортепіанному творі композиторів-романтиків.

Пропонуємо для свого дослідження застосувати і **принцип адаптації** – (лат. adaptatio – «1) пристосування органів чуття до умов існування..., 2) спрощення друкованого тексту з урахуванням віку, професії..., 4) звикання когонебудь до нового середовища, до нових умов (роботи, побуту та ін.)» [1, с. 19].

Ураховуючи ці змістові характеристики адаптації, ми зауважимо, що в процесі формування емоційно-стильового відчуття доцільно мати на увазі, що піаністу доводиться пристосовуватись зорovo до освітлення, слухом – до

акустики залу, звучання різних механік роялю тощо, в умовах – щодо місця розташування публіки, ін. Не випадає з усвідомлення піаніста-концертмейстера і подекуди необхідність незначної зміни нотного тексту, що можуть бути продиктовані виконавськими проблемами вокалістів або в ансамблевих творах. Принцип адаптації необхідно застосовувати і при вивченні музичних творів з особами без необхідних музичних здібностей тощо. Одним з особливо складних адаптаційних умов стає пристосування до власних психічних вад або особливостей, рівня технічної складності музичних творів; може заважати іноді і не достатня художня орієнтація в обраному музичному стилі, прийоми опанування обраного твору та технічні особливості його опрацювання тощо.

Нами розглядається адаптаційні проблеми з двох позицій. По-перше, адаптивні можливості проявляються у музиканта у зв'язку з його виконавською діяльністю і є найбільш застосовані дослідниками саме у зв'язку з розкриттям готовності піаніста до концертного виступу. В цьому разі основними факторами необхідної адаптації стають прояви власного фізичного та психічного станів; емоційна атмосфера в залі, яку відчуває виконавець під час виступу; виникаючі несподіваності під час виступу організаційно-технічного характеру, міра вольової спроможності піаніста для подолання виникаючих різних викликів тощо.

По-друге – адаптивна можливість музиканта повинна проявлятися у пристосуванні до нових засобів музичної виразності, які до вивчення та виконання музики композиторів-романтиків піаніст ще не засвоював; спеціально організоване набуття специфічного музичного слухацького досвіду сприйняття романтичної музики різних жанрів для винайдення узагальненого та власного відчуття її стилістичних особливостей; розширення знання зі спектру виконавських досягнень піаністів із різним обсягом та змістом фортепіанного репертуару відповідного досліджуваного романтичного стилю; винайдення та фіксація у власному емоційно-стильовому відчутті нових інтерпретаційних

виконавських барв. Ці позиції можуть мати позитивний ефект за умов усвідомлення причин виникаючих складностей, адекватної оцінки міри можливості їх подолання, винайдення заміників причин ускладнення за рахунок інтуїції, творчої активності, усвідомленої ініціативності, які повинні ставати предметом постійної уваги до усвідомлення цілей та результатів їх досягнення, тренування піаністів у процесі фортепіанної підготовки.

Цей принцип уможливорює успішне відчуття музичного стилю фортепіанного твору, його характеру, надійне самопочуття перед публікою, *переконливу презентацію власного емоційно-стилевого відчуття* романтичної музики різних композиторів, жанрів, музичних форм.

**Принцип змістового синтезування** ми застосовуємо для практичного здійснення узагальнюючих дій у процесі вивчення та виконання романтичних творів. Це пояснюється тим, що декілька психічних та фізіологічних процесів, аналітичних дій, поєднуються в творчому проектуванні та кінцевому результаті виконання-презентації музичного твору. Це синтез багатьох напрямків емоційної та інтелектуальної діяльності піаніста: зорова активність проявляється в процесі читання нот з листа (однієї мелодичної лінії, партитури, малого фрагменту або зорове охоплення декількох тактів, великих фрагментів, ін.); слухова активність (синтез уявних та звучачих різних простих та складних гармонічних сполучень, слуховий контроль за результатом звуковидобування, ін.); м'язова тактильна робота (гра «всліпу», з контролем дій однієї або обох рук, відпрацювання до незалежної роботи обох рук на рівні сформованих практичних художньо-виконавських навичок, ін.).

За цим принципом уможливорюється контрольована гра романтичних творів, у яких синтезуються специфічна гармонія, темброві звучання, агогічні та артикуляційні особливості, динамічне різноманіття і, найголовніше *усвідомлення інтонаційно-стильової унікальності кожного романтичного фортепіанного твору* композиторів-романтиків.

**Принцип інтерпретації.** (від лат (interpretatio) – «1) тлумачення, розкриття змісту чого-небудь..., 2) творче розкриття образу або музичного твору виконавцем» [61, с. 267]. Словник української мови подає поняття «**інтерпретація**» ще і як – «пояснення, витлумачення» [60, с. 39].

Інтерпретація як осягнення сенсу тексту знаходить своє вираження у теорії герменевтики. Е. Касперський зазначав, що «внесок філософської герменевтики у переосмислення проблеми інтерпретації літературного твору сприймають як крок до якісного перетворення наявного нині розмаїття та плюралізму в галузі літературознавчої методології» [64, с. 5].

Ф. Шлеєрмахером та В. Дільтея процес розуміння розглядається як спроба виявити індивідуальне мислення автора, збагнути його суб'єктивний світ. Предметом герменевтики виступає, перш за все, аспект вираження, а не зміст, тому що саме вираження є втіленням індивідуальності і дозволяє розкрити предметний зміст твору [185]. Щодо розуміння художніх творів (а це можна віднести і до розуміння музичних творів із своєю музичною мовою) Ф. Шлеєрмахер констатував, «Жоден твір не може бути повністю зрозумілим, інакше як у взаємозв'язку з усім обсягом уявлень, з яких він походить, і через знання всіх життєвих стосунків як письменників, так і тих, для кого вони писали» [185, с. 129]. Автор нагадував, що «будь-який літературний твір належить до сукупного життя, частиною якого він є, також як окреме речення до всієї промови чи твору» [там само]. Учений пропонує усвідомлювати невичерпність, багатоманітність тлумачень, їх «наближений характер».

О. Щолокова, розкриваючи термінологічні характеристики інтерпретаційного процесу, зауважує, що «об'єктивним є не лише те, що передається авторським текстом, а й те, що вносить виконавець, оскільки його свідомість та естетичні погляди формуються навколишнім середовищем, тобто виконавська інтерпретація поряд із об'єктивним змістом несе в собі ще й суб'єктивний зміст» [190, с. 11]. Інакше кажучи, музичний твір несе зовнішню

інформацію інтерпретатору, пов'язану з процесом пізнання, навіть певні почуття, які виконують роль «своєрідної призми, через яку інтепретатор осмислює навколишній світ, віддзеркалений у творі» [там само].

Зауважимо, що з точки зору аналітичного компонента досліджуваного нами феномена «художню інтепретацію можна розглядати як творчий процес, спрямований на створення певного критичного аналізу» [190, с. 11].

О. Щербініна, досліджуючи процес формування музично-стильових уявлень здобувачів освіти з музичного мистецтва у виші в процесі інструментально-виконавської підготовки, наголошує на важливості набуття *досвіду інтепретації* (курсів наш. – М. С.) музичних творів різних епох з урахуванням орієнтації на стиль в інтерпретаторському процесі. «Музично-стильові уявлення розглядаються як невід'ємний компонент художньої свідомості, який сприяє активізації процесів осягнення та відтворення сутності музичних явищ» [189, с. 3]. Авторка вважає, що пріоритетними напрямками формування музично-стильових уявлень студентів є організація навчального матеріалу на засадах «полістилістики та порівняння, розширення досвіду сприймання в єдності з аналітичним осмисленням різностильової музики. Творче втілення музично-стильових уявлень у виконавській та педагогічній діяльності виступає фактором, що інтенсифікує процес їх подальшого розвитку» [189, с. 3].

Виконавсько-інтепретаційний контекст пропонує і дослідник Хань Ле, представляючи своє розуміння полілогічного контексту поліфонічних творів [176].

За цим принципом уможлиблюється виконання романтичного твору за *створеним* кожним піаністом *емоційно-стильовим виконавським проектом* художньо-образного відтворення фортепіанних п'єс.

Методичні принципи спеціальної фортепіанної підготовки та формування емоційно-стильового відчуття фортепіанної музики композиторів-романтиків здобувачами освіти (бакалаврами та магістрами) представимо у вигляді смислової таблиці. Розроблені нами принципові положення доповнюють та

поглиблюють відправні позиції опанування та подальшого виконання романтичних творів, не замінюючи один одного, а розкриваючи музичні змістові характеристики з іншого кута зору, а саме: емоційно-стильового відчуття.

Таблиця 2.1

Принципи опанування й виконавського розкриття фортепіанної музики композиторів-романтиків здобувачами вищої музичної освіти з позицій емоційно-стильового відчуття

<b>Принципи</b>	<b><i>Специфічні прояви емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків</i></b>
Стилевідповідності	<i>Адекватного емоційно-стильового відчуття</i>
Індивідуалізації	<i>Індивідуальної якості результату в опануванні обраних власноруч фортепіанних творів композиторів-романтиків</i>
Рефлексивності	<i>Особистісного неповторного емоційно-стильового відчуття та відтворення музики композиторів-романтиків</i>
Синестезії	<i>Музично-тембрового художньо забарвленого (кольорового, тембрового) власного уявлення специфічного звукопису</i>
Адаптації	<i>Переконаливої презентації власного емоційно-стильового відчуття</i>
Змістового синтезування	<i>Усвідомлення інтонаційно-стильової унікальності кожного романтичного твору</i>
Інтерпретаційності	<i>Створення власного музично-творчого емоційно-стильового виконавського проєкту</i>

Для досягнення ефективності у формуванні в кожного здобувача музичної освіти емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків було представлено винайдені доцільні педагогічні умови та відповідні методичні засади.

## 2.3. Педагогічні умови і методичні засади ефективного застосування представленої моделі

2.3.1. Педагогічні умови формування емоційно-стильового відчуття піаністами музики композиторів-романтиків

Для ефективного проведення дослідно-експериментальної роботи з формування емоційно-стильового відчуття піаністами романтичної музики було винайдено педагогічні умови, застосування яких узгоджується з визначеними принциповими положеннями.

Стосовно **першої педагогічної умови** – *сприяння розвитку комплексу музичних здібностей кожного здобувача освіти, особливого значення надаємо стильовому збагаченню звуковисотного, інтонаційного, гармонічного, тембрового слуху) через поглиблення чуттєво-емоційних вражень від прослуханої музики композиторів-романтиків задля розвитку емоційного інтелекту та збагачення музичного (звукового та інформаційного) досвіду. З урахуванням принципів синестезії, індивідуалізації ця умова сприяє формуванню музично-забарвленого уявлення специфічного звукопису, обранню цікавих фортепіанних творів композиторів-романтиків щодо розкриття нових вражень та відчуттів у їх сприйманні.*

Щодо **другої педагогічної умови** – *стимулювання набуття піаністичних художньо-технічних навичок та виконавсько-стилістичних умінь відтворення музики композиторів-романтиків* акцентуємо увагу на набутті піаністами специфічних художньо-виправданих прийомів звуковидобування, які включають орієнтаційно-просторові навички для виконання складних елементів фактури, інтонаційного звуковідтворення, застосування творчої темброво-акустичної гармонічної педалізації, ін. задля стимулювання слухової активності, удосконалення піаністичної вправності тощо. З урахуванням *принципів стилевідповідності, змістового синтезування* друга педагогічна умова сприятиме



формуванню *адекватного емоційно-стильового усвідомлення* музичних творів композиторів-романтиків та *виконавської демонстрації інтонаційно-стильової унікальності* самого романтичного твору та його *відчуття* кожним піаністом.

Стосовно **третьої педагогічної умови** – *спонукання піаністів до відповідного збагачення музично-виконавського тезаурусу програмними та непрограмними фортепіанними творами композиторів-романтиків*, зауважимо, що за її використання відбувається поширення та поглиблення обсягу опанованого та виконуваного музичного репертуару, теоретичного та практичного охоплення творів незнайомих раніше композиторів, у творчому доробку яких є твори романтичного стилю. Передбачається спонукання до екскізного ознайомлення з творами різного рівня складності (репертуар здобувачів освіти різного освітнього рівня: магістрів, бакалаврів та учнів мистецьких шкіл) та виконання цих творів у концертних умовах, перед учнівською слухацькою аудиторією, ін. З урахуванням принципів *адаптації, інтерпретації* відбувається сприяння формуванню *переконливої презентації власного емоційно-стильового виконання* запропонованих фортепіанних творів, створення *емоційно-стильового виконавського проєкту* власного їх відчуття.

**Четверта педагогічна умова** – *заохочення розробки проєктів емоційної драматургії стилевідповідних відчуттів, адекватних художньо-образному змісту та комплексу відповідних засобів музичної виразності виконуваних романтичних фортепіанних творів*. Ця умова застосовується для спонукання визначень відповідних емоційних реакцій, які виникають та розвиваються упродовж розгортання музичної драматургії романтичного твору. З урахуванням принципів *рефлексії, інтерпретації* уможлиблюється запровадження *особистісного неповторного емоційно-стильового відчуття* цілісного уявлення змісту та сприйняття відповідного фортепіанного твору, власного унікального *емоційно-стильового виконавського проєкту*, в якому кожний піаніст презентує

власні емоційні стильові уявлення з огляду на отримані теоретичні знання, практичний слухацький та виконавський досвід.

Стосовно застосуванню **п'ятої педагогічної умови** – *сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією* відмітимо, що вона стає узагальненою умовою, за якої кожний здобувач музичної освіти (бакалавр, магістр) у вищій школі повинен досягти певного рівня представлення обраного романтичного твору не лише у музично-виконавському форматі, а й у вербальному проєкті розкриття емоційно-стильових відчуттів, які цей твір викликав у самого проєктанта, як приклад можливого розкодування образно-емоційного змісту композиторського задуму. З урахуванням усіх представлених принципів, їх узагальненого застосування уможлиблюється формування адекватного особистісного неповторного емоційно-стильового відчуття прослуханих та виконаних фортепіанних творів композиторів-романтиків, музично-забарвленого уявлення специфічного звукопису в переконливій презентації власного емоційно-стильового відчуття з усвідомленням інтонаційно-стильової унікальності твору та його виконавця у створеному власному емоційно-стильовому проєкті.

Так, розглянуті педагогічні умови з урахуванням застосування визначених принципів формування емоційно-стильового відчуття піаністами романтичної музики сприятимуть розкриттю при їх відтворенні низки специфічних проявів здобувачів освіти, таких як *адекватного емоційно-стильового відчуття, індивідуальної якості результату в опануванні обраних власноруч фортепіанних творів композиторів-романтиків, особистісного неповторного емоційно-стильового відчуття та відтворення музики композиторів-романтиків, музично-тембрового художньо забарвленого (кольорового, тембрового) власного уявлення специфічного звукопису, переконливу презентацію власного емоційно-*

стилевого виконання, усвідомлення інтонаційно-стильової унікальності кожного романтичного твору, створення власного музично-творчого емоційно-стильового виконавського проєкту.

Співвідношення представлених окремих складових теоретичної моделі формування емоційно-стильового відчуття здобувачів музичної освіти з урахуванням принципів опанування й виконавського розкриття фортепіанної музики композиторів-романтиків у визначених педагогічних умовах представлено у таб. 2.2.

Таблиця 2.2

Співвідношення представлених окремих складових теоретичної моделі формування емоційно-стильового відчуття здобувачів вищої музичної освіти

<i>Педагогічні умови</i>	Принципи	<i>Специфічні прояви</i>
<i>Стимулювання набуття піаністичних художньо-технічних навичок та виконавсько-стилістичних умінь відтворення музики композиторів-романтиків. Сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією.</i>	Стиле-відповідності	<i>Адекватного емоційно-стильового відчуття</i>
<i>Сприяння розвитку комплексу музичних здібностей кожного здобувача освіти. Сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією.</i>	Індивідуалізації	<i>Індивідуальної якості результату в опануванні обраних власноруч фортепіанних творів композиторів-романтиків</i>
<i>Заохочення розробки проєктів емоційної драматургії стилевідповідних відчуттів, адекватних художньо-образному змісту та комплексу відповідних засобів музичної виразності виконуваних романтичних фортепіанних творів. Сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного</i>	Рефлексивності	<i>Особистісного неповторного емоційно-стильового відчуття та відтворення музики композиторів-романтиків</i>

<i>інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією.</i>		
<i>Сприяння розвитку комплексу музичних здібностей кожного здобувача освіти. Сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією.</i>	Синестезії	<i>Музично-тембрового забарвленого (кольорового, тембрового) власного уявлення специфічного звукопису</i>
<i>Спонування піаністів до відповідного збагачення музично-виконавського тезаурусу програмними та непрограмними фортепіанними творами композиторів-романтиків. Сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією.</i>	Адаптації	<i>Переконливої презентації власного емоційно-стилевого виконання</i>
<i>Стимулювання набуття піаністичних художньо-технічних навичок та виконавсько-стилістичних умінь відтворення музики композиторів-романтиків. Сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією.</i>	Змістового синтезування	<i>Усвідомлення інтонаційно-стильової унікальності кожного романтичного твору</i>
<i>Спонування піаністів до відповідного збагачення музично-виконавського тезаурусу програмними та непрограмними фортепіанними творами композиторів-романтиків. Заохочення розробки проєктів емоційної драматургії стилевідповідних відчуттів, адекватних художньо-образному змісту та комплексу відповідних засобів музичної виразності виконуваних романтичних фортепіанних творів. Сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією.</i>	Інтерпретації	<i>Створення власного музично-творчого емоційно-стилевого виконавського проєкту</i>

Кожна із визначених педагогічних умов ефективно розкривається зі застосуванням відповідного методичного комплексу формування у здобувачів

вищої музичної освіти емоційно-стильовго відчуття фортепіанних творів композиторів-романтиків.

Так, **перша педагогічна умова** – *сприяння розвитку комплексу музичних здібностей кожного здобувача освіти* розкривається з використанням методів: - збагачення персоналізованих інтерпретацій виконання романтичних творів (накопичення фортепіанних творів власного виконання); - саморефлексії музичних здібностей та художньо-сенсорних можливостей, - аналітичного визначення специфіки характерних ознак стилістики романтичної фортепіанної фактури, гармонії, драматургії тощо) для створення музичного накопичувача (на електронних носіях) творів романтичного стилю; фіксації інтуїтивних вражень від прослуханої романтичної музики у виконанні різних піаністів.

**Друга педагогічна умова** – *стимулювання набуття піаністичних художньо-технічних навичок та виконавсько-стилістичних умінь відтворення музики композиторів-романтиків*, розкривається з використанням методів: - порівняння виконавських стилів виконання романтичної музики різними піаністами; - створення накопичувача емоційної рефлексії емоційно-стильових відчуттів романтичної музики, - фіксації музично-інтанаційного відтворення романтичних творів; вивчення досвіду використаних образних асоціацій у науковій і методичній літературі; індивідуального розкодування темброво-гармонічних сполучень у контексті романтичної стилістики.

**Третя педагогічна умова** – *спонукання піаністів до відповідного збагачення музично-виконавського тезаурусу програмними та непрограмними фортепіанними творами композиторів-романтиків*, розкривається з використанням методів: співставлення нотного зображення творів романтичного стилю різних композиторів (засобів музичної виразності, фактурні елементи тощо); співставлення різних варіантів емоційно-стильового відчуття одного й того самого романтичного твору у виконанні різними піаністами; створення інформаційного комплексу щодо романтичних музичних творів; - добору

репертуару романтичної фортепіанної музики для дитячого виконання, - добору репертуару складної для художньо-технічного опанування та відтворення романтичної фортепіанної музики.

**Четверта педагогічна умова** – *заохочення розробки проєктів емоційної драматургії стилевідповідних відчуттів, адекватних художньо-образному змісту та комплексу відповідних засобів музичної виразності виконуваних романтичних фортепіанних творів*, розкривається з використанням методів: пошуково-ілюстративний (набуття досвіду отримання інформації на різних інформаційних платформах); проєктивного (щодо створення активної форми начання з власним виконанням романтичних творів); вербального опису можливих емоційно-стильових відтворень конкретного фортепіанного твору.

Стосовно застосуванню **п'ятої педагогічної умови** – *сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією*, розкривається з використанням методів: - виконавської комунікації; - самозапису творчих здобутків (аудіо-, відео); - самостійного створення проєктів власного емоційно-стильового відчуття виконуваних фортепіанних творів композиторів-романтиків; - самостійного створення презентацій персоніфікованих музично-стильових проєктів для шкільної аудиторії.

### 2.3.2. Визначення методики як наукового поняття

Практичне опанування музичним інструментом, оволодіння технікою відтворення музики, написаної спеціально для фортепіано або для виконання за його участю, має безпосередню залежність від методики здійснення цих задач. Досягнення такої мети значною мірою залежить від методики розвитку музичних, педагогічних та виконавських здібностей, набуття відповідного досвіду розкриття творчої індивідуальності, формування її емоційно-стильового

відчуття у тому числі для професійного відтворення музичного матеріалу та його презентації слухачам.

Суть проблеми полягає ще й у доцільності упорядкування змісту деяких понять, осучаснення тих методичних підходів, які історично вичерпано в нових умовах розвитку теорії загальної та мистецької педагогіки, у зв'язку зі змінами методологічних принципів на основі накопиченого науково-практичного досвіду. Доцільно, на наш погляд, розкрити науково-теоретичну сутність методики як категорії музичної педагогіки з огляду на визначення її наукового статусу в педагогіці фортепіанної школи у динаміці розвитку від „методи” до сучасної методичної категорії.

В роботі нами проаналізовано та співставлено наукові позиції щодо категоріальної сутності методики в історико-методологічному аспекті, визначено сучасні погляди на предмет дослідження, уточнено сутність понять «методика» в динаміці розвитку теорії в системі музичного мистецтва.

Зауважимо, що в історії музичної освіти методика не завжди оцінювалась однаково. С. Гончаренко вважав, що, з одного боку вона мала вузько спеціальний характер усвідомлення, з другого – сягала наукових узагальнень та виявлення певних закономірностей (С. Гончаренко, О. Рудницька, Ж. Хурсіна, Б. Міліч, М. Ярмаченко, ін.).

Природньо, що між різними підходами до визначення сутності методики виникали суперечності, наприклад, такі як: «небезпека набути вузько утилітарного характеру..., вністися до розробок, рекомендацій», а з другого боку – «втратити живий зв'язок з реальною практикою, затіятися фантазуванням шляхів, прийомів, «все перемагаючих» методів навчання» [46, с. 4]. Натомість методика не може врахувати всі можливі труднощі у зв'язку з історичними, освітніми змінами. У той же час не можна і принижувати методичні позиції як теоретичного феномена, «її існування як самостійної важливої галузі педагогічної науки» [34, с. 5], з огляду на це і в мистецькій педагогіці.

Безумовно, перед досвідченими і молодими науковцями виникає питання «яке саме місце посідає методика в системі педагогічних наук, що є її предметом, і виконання яких завдань зможуть забезпечити вимогливі зміни в сучасній педагогіці» [46, с. 4].

Зауважимо, що є підстави для надання методиці визначення наукової педагогічної галузі. Відомо, що класичне розуміння науки, за визначенням С.Гончаренко, передбачає «соціально-значущу сферу людської діяльності, функцією якої є вироблення і використання теоретично систематизованих об'єктивних знань про дійсність», термін «наука» вживається також для «позначення окремих галузей наукового знання» [35]. Вона характеризується наявністю специфічного предмета й метода дослідження, а результати відповідної науки також є специфічними для неї. Їх не можна здобути з інших галузей.

Ми усвідомлюємо думку С.Гончаренко, що методика навчального предмета – це «галузь педагогічної науки, що досліджує зміст навчального предмета й характер навчального процесу, який сприяє засвоєнню учнями необхідного рівня знань, умінь та навичок, розвитку мислення» [34, с. 6-7]. Предметом методики, як зазначає учений, є дослідження теоретичних основ навчання різних наук, а до завдань методики входить дослідження змісту навчання, процесу викладання й учіння, методика – «це галузь педагогічної науки, яка безпосередньо прокладає міст від теорії до практики» [там само]. Учений деталізує, що методика поєднує знання кожної конкретної науки і психології особистості, яка розвивається, зі своїми специфічними законами, в ній виробляються методи раціонального навчання студентів для того, щоб досягти засвоєння ними знань і розвитку їх пізнавальних здібностей.

Ми послуговуємось сучасним тлумаченням терміну «методика» навчального предмета вона визначається як «часткова дидактика», «теорія навчання певного навчального предмета», що розглядає «різні форми взаємодії



викладання й учіння в оволодінні змістом конкретного предмета» [127, с. 315]. Ми погоджуємось із С.Гончаренком, що до змісту методики як конкретної дидактики входить: встановлення пізнавального й виховного значення навчального предмета; визначення завдань вивчення предмета та відповідного матеріалу; добір доцільних методичних засобів та організаційних форм навчання (за С. Гончаренком).

Оскільки з наукових позицій методика як наукова категорія, її статус в історії педагогіки (в т.ч. мистецької) завдяки динаміки її розвитку, усвідомлення сутності, ускладнення змісту в структурі музичної освіти до кінця не визначена, це дає підстави для її подальшої теоретичної конкретизації.

В українській, як і зарубіжній педагогіці (мистецька не є виключенням), до ХІХ століття використовувався термін «метода», що існував до початку ХХ століття. Зокрема про методу говорив ще Г. Сковорода. Так, на думку багатьох вчених було вичерпано зміст поняття «метода», його став витісняти термін «методика викладання».

Ми погоджуємось із поглядами вчених, зокрема С.Гончаренком. Найважливішою складовою навчального процесу він вважав пізнавальну діяльність та самостійну діяльність суб'єктів навчання, їх учіння. Цим і пояснюється, що на початку ХХ ст. «методу» почав витісняти термін «методика викладання» (за С.Гончаренко).

У середині ХХ ст. увійшов до науково-методичного обігу термін «методика навчання», «в даному теоретичному понятті було враховано і процес учіння, що складав з діяльністю педагога єдиний процес оволодіння предметом» [34, с. 8]. Оскільки помітно змінилась сутність, характер і форми сучасного навчального процесу стали використовувати терміни «методика навчання», «конкретна дидактика».

С. Гончаренко наголошує, що методика музики суттєво відрізняється від інших методик, оскільки вважає, що загальної методики не може бути, на неї

найбільш впливає специфіка відповідного навчального предмета. «Навіть в межах однієї галузі мистецтвознавства: музики, методика як прикладна наука, «часткова дидактика», що навчає специфічних прийомів, манер, технічних засобів музичної виразності, сприяє опануванню музичним інструментом, не схожа з методикою диригування хором чи постановки голосу» [46, с. 11].

Розглянуті теоретичні висновки уможливають створення власної теоретичної моделі методики формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у системі фортепіанної підготовки здобувачів музичної освіти.

### 2.3.3. Фортепіанна підготовка здобувачів вищої музичної освіти у різних історичних умовах та методичних системах

Перш ніж надати авторський проєкт експериментальної роботи з формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків розглянемо сутність наукового статусу методики фортепіанної підготовки в педагогічній парадигмі фортепіанної школи.

Відомо, що у цій парадигмі головну роль відіграє практичне опанування музичним інструментом (фортепіано), тому є доцільним звернення до концепції аналізу методичних думок, позицій окремих особистостей музичної культури, цілих методичних систем, що базуються на педагогічній доцільності поширення знань у цій галузі, «ознайомленні з досвідом конкретних осіб, їх здобутками і помилками, тобто усвідомлення критичного ставлення до методики не як збірки рутинних правил, а предмету творчості кожного педагога-піаніста, який здатен створити власну методико-технологічну програму творчої педагогічної діяльності в фортепіанній школі» [45, с. 165].

Видатний піаніст та педагог Генрих Нейгауз уважав, що хрестоматійна методика, яка може надавати так звані «тверді правила», навіть, якщо вони перевірені практичним досвідом окремих педагогів, «буде завжди лише

примітивною, первісною, зпрощеною методикою, яка потребує щохвилино за умов зіткнення з реальним життям, розвитку, домислювання, уточнення, поживлення, - словом, діалектичного перетворення» [120, с. 74]. Не можна не погодитись із думкою видатного австрійського педагога, який уважав, що «записані методи зазвичай надають недосконале уявлення про практику» [217, с. 92].

У своїй монографії Н. Гуральник наводить цікаву з істориченої точки зору думку, яка дуже образно відображає полярність, суперечність, іноді непередбачуваність процесу індивідуально неповтрного шляху опанування фортепіано різними піаністами. «Сначала был хаос. Затем Бог создал небо, воду и т. д. вплоть до человека, а с помощью последнего Господь дошел и до создания современного фортепиано. Но хаос, существовавший во времена от нас столь отдаленных не перестает царить и до сих пор в области фортепианной педагогики» [подано за 45, с. 166]. «Само стремление к порядку там, где его нет, многие из интересующихся фортепианной педагогией, надеюсь, найдут заслуживающим внимания» (використана мова оригіналу) [там само].

З історичних джерел дізнаємось, що розвиток методики навчання гри на фортепіано мав багато суперечностей: «старої школи» поруч із «методами» визначних постатей; діяльністю «корифеїв фортепіанного мистецтва від Бахів до сучасного д'Альбера, вихованих на принципах добрих старих часів» (використана мова оригіналу) [подано за 45, с. 166], з більш пізніми принципами викладанням фортепіано. «Не лише публіка збита з толку неймовірною кількістю протиріч, які звили собі гніздо у сфері фортепіанного викладання, а ще й в середовищі вчителів фортепіано, завдяки вічній нестійкості поглядів, відчувається нерідко падіння віри і у власні педагогічні здібності, і у чужі» [там само].

Невпинний розвиток технічного прогресу вносить корективи і у

фортепіанну підготовку, задача сучасних музикантів ускладнюється. «Что считалось въ наших летъ 15 років тому назад кульминаціонной точкой технической трудности, у піаниста последнихъ дней сходится за безделушку» (використана мова оригіналу) [подано за 45, с. 166]. Зауважимо, що мова йде не лише про технічні ускладнення (самого фортепіано, фортепіанних творів). Від піаніста вимагається більш глибоке проникнення в образно-емоційний зміст виконуваної музики; широта його загальної та музичної ерудиції, тобто, однієї музично-технічної підготовки стає замало, «современный піанист должен обладать сведениями, почерпнутыми изъ другихъ наукъ: чемъ шире его кругозоръ, темъ проникновеннее его музыкальное исполнение» (використана мова оригіналу) [подано за 45, с. 166].

Історично відомий факт, що педагоги з фортепіанної підготовки почали «доискиваться такого способа где потребовалось бы *минимумъ* затраченнаго времени при *максимуме* результатовъ <...> Способ найдень! – Меньше играйте и больше *понимайте*, вотъ чему начали учить педагоги последнихъ десятилетій». Інакше кажучи „*психическое воздействие* стало символомъ веры современной педагогії” (використана мова оригіналу) [45, с. 167]. І якщо методичний «старый заветъ» закликав «*махімум* механического и *мінімум* психического», натомість новий вчить зворотньому: «*махімум* психического и *мінімум* механического» [там само]. Узагальнюючи сказане, висловимо свою згоду з історичною думкою, що «чемъ раньше ученикъ высвободится изъ крепкихъ тенеть школьной формулы и сумеетъ стать, такимъ образом, самостоятельно на ноги, темъ скорее возможно достижение задачи и темъ плодотворнее результаты данного метода» (використана мова оригіналу) [45, с. 167].

Ні для кого не є таємницею, що в розвитку теорії та методики фортепіанного навчання велике значення мала завжди яскрава індивідуальність педагога, його музично-виконавська діяльність, яка позитивно впливала на подальший розвиток музичної педагогіки окремих спеціалізацій, зокрема й

клавішних інструментів.

Для розвитку методик опанування фортепіано відігравали велику роль думки та переконання окремих музикантів. Нагадаємо деякі з них. З'являлись перші приклади перекладної з інших мов методичної літератури з методики гри на фортепіано («Природна фортепіанна техніка» Р. Брейтгаупта, «Фізіологічні помилки у фортепіанній техніці та її перетворення» Ф. Штейнгаузена, які з'явилися у перекладі 1926 і 1927 рр.). Ж. Аністратненко, досліджуючи історію методик фортепіанної підготовки піаністів підкреслювала, що в цих роботах вивчали структуру піаністичних рухів, стверджували, що «успішність технічної роботи піаніста залежить від того, наскільки свідомо і правильно він володіє м'язами свого тіла» [8, с. 219]. Практика педагогів-піаністів показала, що суцільне занурення у фізіологічні відчуття, які характеризували «анатомо-фізіологічні» школи, більше заважали, ніж допомагали.

На розвиток фортепіанної техніки та художнього опанування образного змісту фортепіанних творів мали й думки Ф. Бузоні (статті «Про вимоги піаніста», «Цінують фортепіано»), про які писав Г. Коган, де приділено увагу «педальній техніці», він писав про неї як про «вищу техніку», вказуючи на невичерпність можливостей фортепіанної педалі.

Досліджуючи історію розвитку української фортепіанної школи, Н.Гуральник звертає увагу читачів її монографії, що, цінним для нас є бачення щодо використання «анатомо-фізіологічної» школи видатного педагога, виконавця, професора Київської консерваторії та Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, Г. Беклемішева, який застерігав від бездумного наслідування різних теоретичних порад. Подаючи історичні матеріали, дослідниця звертає увагу на висновки Г. Беклемішева, який вважав, що намагання диференціювати рухи, зосереджуючи увагу на окремих сухожиллях чи суглобах тощо, призведе до втрати свободи і природності цих рухів. У відповідь на книгу П. Рамуля «Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки» (яка

отримала популярність в першій третині ХХ ст.) Г. Беклемішев зауважував, що взагалі поява великої кількості методичної літератури – це явище позитивне, бо воно спрямоване на вирішення багатьох проблем фортепіанного навчання, але «досвід цих досліджень ще не дає достатніх підстав для їх вивчення, поки вони не приведуть нас до закінчених, продискутованих, незаперечних результатів і ці результати не буде приведено в систему інструктивно-доцільної послідовності» [14, с. 36]. Його методичні поради доводять, що велике значення у підготовці піаністів мають: «мотивація на продуктивність використання робочого часу, від занять отримувати насолоду.., радив ніколи не втрачати необхідної для занять слухової уваги, напруги емоційних та розумових дій» [45, с. 173-174]. Ці поради разом з їх простотою, традиційністю (вони надані на початку ХХ ст.) мають сучасне технологічне та художнє значення для підготовки піаністів.

Залишив свій неоціненний внесок і В. Пухальський, який користується широким визнанням не лише в Україні, але й за її межами. Своєю методикою В. Пухальський доповнив існуючі, «їй було притаманне: невідривний зв'язок техніки з музикою «искание певучего звука как основы техники»; значна свобода рухів, ін.» [45, с. 174].

Методичні позиції українських педагогів-піаністів гідні детального аналізу та вивчення, але наша мета лише зорієнтувати студентів у розумінні головних тенденцій історії розвитку цієї узагальненої методики задля можливості співставити її з думками педагогів інших країн, зокрема китайських, які мають багато спільного з розглянутими методичними позиціями.

У підготовці музиканта, навчанні гри на будь-якому музичному інструменті наголос, як правило, зміщується на індивідуальність кожної особистості музиканта. Тобто, фортепіанний клас являє собою особливий музично-творчий простір у мистецькому навчальному закладі, в якому успадковуються традиції, трансформуються та народжуються нові ідеї, розкриваються й удосконалюються творчі позиції молодих педагогів-піаністів,

стають відправними положеннями власних методико-технологічних систем їх учнів – послідовників різних фортепіанних шкіл. Не є виключенням і становлення та формування індивідуально-неповторних емоційно-стильових відчуттів піаністів, які опановують кожний конкретний стиль фортепіанної музики, у тому числі музики композиторів-романтиків та особливості прояву такого опанування.

Із представленого матеріалу можна зробити висновки, що уважно вивчаючи історію розвитку методик підготовки гри на фортепіано, кожний майбутній фахівець залишає за собою право творчо моделювати власні методичні позиції, створювати адекватні поставленим цілям теоретичні та практичні проекти формування досліджуваних феноменів, доводити свої конкретні теоретичні задуми до практично сформованого результату.

#### 2.3.4. Персоніфіковані моделі китайських фахівців та їх методичні позиції у фортепіанній підготовці здобувачів вищої освіти

Китайські методичні традиції підготовки здобувачів вищої музичної освіти мають певні напрямки, які ще не отримали науково-теоретичного узагальнення в методичних працях, утім утворюють окремі персоніфіковані особливості стосовно викладання фортепіано в практиці підготовки китайських піаністів. Цей досвід багато в чому схожий з методичними позиціями українських фахівців, тому розглядається нами в контексті загального дослідження формування емоційно-стильового відчуття піаністами музики композиторів-романтиків як складовий компонент підготовки фахівців, які навчаються гри на фортепіано.

З огляду на наше дослідження є цікавим той факт, що багато китайських піаністів у своєму репертуарі мали твори композиторів-романтиків (Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Й. Брамса, Ф. Ліста, С. Рахманінова, ін.), виконували їх на міжнародних конкурсах, презентували публіці різних країн, демонстрували свої

емоційно-стильові відчуття виконуваних творів. (Детальніше відомості про виконання романтичної фортепіанної музики цих персон висвітлено у додатку 8).

Ми ж представляємо методичні думки педагогів-піаністів китайської фортепіанної школи, таких як Лю Ши Кунь, Фу Конг, Чжу Яфень, які отримали світове визнання та є цікавими для нашого дослідження. Їх методичні вказівки мають специфічні особливості емоційного сприйняття фортепіанної музики та опанування нею на фортепіано, тому можуть сприяти розкриттю ідеї створення емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків.

Лю Ши Кунь (1939 р.) є цікавим прикладом для ознайомлення з китайською піаністичною культурою, оскільки він є авторитетним у Китаї і світі педагогом, який став лауреатом Другого Міжнародного конкурсу імені П.І. Чайковського, є організатором відкриття тридцяти музичних шкіл у різних містах Китаю, в яких загалом навчаються близько ста тисяч учнів. За останнє десятиліття в Китаї суттєво зросла кількість фортепіанних конкурсів, сотні молодих піаністів починають у своїй країні музичну кар'єру, розпочинаючи майбутній шлях до міжнародних перемог. Тому діяльність педагогів у справі підготовки здобувачів вищої музичної освіти має перспективне значення. Лю Шикунь всісвітньо відомий піаніст [170], навчався в центральній консерваторії Китаю. Особливо Лю Ши Кунь відчував специфічно романтичну музику С.Рахманінова. Він (Liu Shikun) брав участь у конкурсах піаністів, був переможцем багатьох з них. На Міжнародному конкурсі піаністів Ліста в Будапешті в 1956 році був нагороджений спеціальною премією, пасмою волосся Ференца Ліста [213].

Лю Шикунь створив у Сянгані перший сянганський «Художній центр фортепіанної музики імені Лю Шикуня». Лю Шикунь вважає, що якщо людина з раннього дитинства спілкується з музикою, то це не лише допомагає її інтелектуальному розвитку але й виховує в людині позитивні моральні якості та почуття прекрасного, сприяє їх освітченості в майбутньому. Саме тому останнім часом Лю Шикунь віддає багато зусиль та часу дитячому музичному вихованню.



Вже в десятках китайських міст він відкрив «Дитячі музичні центри». В країні працюють понад 40 філіалів «Художнього центру фортепіанної музики імені Лю Шикуня», в яких є класи музики, продаються музичні інструменти. Лю Шикунь живе однією прекрасною мрією – «нехай музика увійде в кожний китайський дім, нехай звуки піаніно супроводжують китайських дітей у їх змуванні» [213].

Одним з відомих педагогів-піаністів Китаю є Фу Конг (народився в Garden New Village 10 березня 1934 р. (Шанхай)-2020 р.). Коли Фу Конгу виповнилось три роки, він уже проявив неабиякий музичний талант. Він почав вчитись гри на фортепіано у віці семи з половиною років й захоплювався італійськими диригентами та піаністом Меі Вай, опосередковано учень Ліста (маленький Фу Конг вчився, слухаючи його уроки). З 1951 року Фу Конг захопився майстерністю піаніста Даль Бронштейна, був зацікавлений його учительським даром. Сам Фу Конг давав майстер-класи в Педагогічному університеті. В них він цікаво з точки зору нашого дослідження висловився, що в музиці Шопена (такі емоції і думки викликає у Фу Конга) відображена його (Шопена) особиста біль і радість, вони перебільшені емоційно в музиці, душа Шопена дуже пристрасна, відчувається глибокий сум, але немає невиправданої сентиментальності [174].

Ми погоджуємось із думкою цього визначного піаніста та педагога, особливо приваблива його думка стосовно того, «щоб почути цю щирість, красоту музики і естетику її виконання не обов'язково бути музикантом» (у нашому випадку – це є слухацька аудиторія школярів, або інших студентів, які отримують піаністичну підготовку) [174].

Для нашого дослідження цікавим є факт, що Фу Конг сам виконував романтичну фортепіанну музику, демонструючи власні емоційно-стильові відчуття виконуваних творів. Він багато грав творів Шопена в Польщі, що було визнано європейськими музикантами. В 1955 році Фу Конг був запрошеним для участі в п'ятому Міжнародному конкурсі піаністів ім. Шопена, який проходив у Варшаві, де посів третє місце і отримав нагороду за краще виконання Мазурки,

став першим китайським музикантом, хто переміг у цьому міжнародному конкурсі піаністів. У асоціації Шопена в 2020 р. було заявлено, що смерть Фу Конга (2020 р.) означає що «дуже важливу сторінку у традиції Шопена зачинено» (поет китайський піаніст [174]).

Цікаві думки цього піаніста не лише для нашого дослідження, а й для усвідомлення значення виконавської ролі китайських піаністів для світової музичної спільноти, їх внеску у розвиток фортепіанної культури та педагогіки, складовою якої стає і емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків. Фу Конг захоплювався грою Мікелянджелі, якого він міг слухати коли був у Польщі. На його думку, «Це було надзвичайно!». Фу Конг вважав, що кожен раз, коли піаніст грає він має вкладати всю душу в своє виконання та все своє життя. (Спеціальну фортепіанну методику Фу Конг викладено в Додатку 1).

Заслуговує а увагу і Чжу Яфен, професорка Шеньянської консерваторії, піаністка, педагог. Закінчила фортепіанне відділення Шанхайської консерваторії в 1954 році. З 1953 по 1956 роки вона брала участь у художній групі, яка організована Міністерством культури Китаю для набуття досвіду музичної освіти у більш ніж десяти країн Європи. В 1978 році вона викладала на фортепіанному факультеті Консерваторії музики Шеньяну, з 1981 по 1986 роки обіймала посаду директора фортепіанного факультету інституту. Професорку Чжу Яфен (1991, 1992, 1998 рр.) було запрошено читати лекції та виступити у семи відомих музичних школах у Америці, де вона з великим успіхом представила китайську фортепіанну музику та китайську фортепіанну освіту. В наш час вона викладає у Художньому коледжі Сюй Бэйхун, Китайський університет Жэньмін [180].

Професорка Чжу Яфен навчила багатьох видатних професійних музикантів, серед яких і всесвітньо відомий піаніст Ланг Ланг (авторитетні ЗМІ назвали Ланг Ланга «самою талановитою та сяючою зіркою-куміром сучасної епохи»), є першим китайським піаністом, з яким хотіли працювати Берлінський філармонійний оркестр та п'ять значних симфонічних оркестрів США.

До методичного доробку професорки Чжу Яфен входять навчальна відеокасета «Дитячі лекції для фортепіано» (1989 р.), перекладена і опублікована праця зі застосування педалі та переклад праці «Техніка виконання на фортепіано» (Joseph, USA, Shanghai Music Publishing House, 1992 р.), проведені майстер-класи та курси з підготовки вчителів.

Для прикладу розглянемо деякі методичні положення професорки Чжу Яфен, які мають багато схожого з українською методикою підготовки піаністів та деякі оригінальні висловлювання, що теж корелюються із думками українських педагогів-піаністів.

Розглядаючи загальні риси її методики, ми узагальнили так:

- зауважує про негативний вплив надання занадто великої уваги техніці, ігноруючи музичний сенс твору, що знижує художній розвиток піаністів (причини професорка вбачає у великій конкуренції серед тих китайців, які хочуть займатись на фортепіано професійно);
- надає значення створенню позитивного емоційного тону занять з фортепіано («релаксація навчального середовища»), що забезпечує у студентів інтерес до музики, зацікавленість, позитивну мотивацію до занять на фортепіано;
- пропонує уважне ставлення до прочитання і виконання авторського тексту;
- радить опікуватись удосконаленням звуку («красива звукова концепція»);
- пропонує уважно ставитись до підбору апікатури задля навчання студентів правильно її використовувати у залежності від особливостей будови рук кожного піаніста, фактури музичних творів задля адекватного художньо-образного відтворення опановуваних творів;
- радить розуміти термінологію, ремарки композитора для точного усвідомлення авторського змісту, знати іноземну мову, особливо міжнародну музичну термінологію, що застосовується всіма композиторами і виконавцями;

- пропонує знати теорію музики для розуміння правильного метро-ритму, співвідношення окремих частин та їх об'єднання у загальну відповідну форму, слідувати драматургії кожного твору;
- акцентує на необхідності індивідуального емоційного відгуку на музику кожним піаністом, потребі відтворювати її за власним відчуттям, відповідно до свого смаку, виконавського досвіду, усвідомлення стилістики кожного твору;
- радить користуватись методичними порадами інших виконавців, теоретичними висновками методистів, використовувати ефективніші методи навчання та звуковідтворення, слухати інших піаністів, різні виконавські манери.

Уважне ставлення до цих позицій надає можливість студентам переконатись у їх значній схожості зі методичними положеннями українських педагогів-піаністів. Це підкреслює, що сутність фортепіанного мистецтва та опанування цим музичним інструментом, методи відчуття творів піаністами різних країн дуже схожі та є прикладом міжнародної мистецької комунікації.

Розглядаючи деякі специфічні особливі риси китайських педагогів-піаністів на прикладі методики Чжу Янфен зауважимо, що вони застосовують такі поняття як «релаксаційний менталітет» – мобілізацію інтересу і бажання до навчання здобувачів освіти, що дозволяє обом суб'єктам цього процесу (наставник та його учень) застосовувати музичне мислення для ефективності у досягненні своїх цілей. «Релаксаційний менталітет» розкривається декількома принципами: «релаксація» навчального середовища, обставини навчання створення хороших матеріальних умов для заняття, комфорт у проведенні занять, позитивний емоційний тон, ін. та «релаксація» викладача, під яким розуміється: уважне ставлення до власних педагогічних манер (гідність, елегантність, толерантність); активне спілкування з учнем, яке передбачає уважне ставлення до його успіхів (попереднє пояснення правил, прийомів, практична демонстрація виконання, додаткове пояснення для того, щоб переконатись, що учень все зрозумів, та досягнення необхідного результату).

Представляючи приклад методичної системи Чжу Янфен, зауважимо, що професорка була дуже сором'язливою, хвилювалась перед проведенням лекцій, майстер-класів, відрізнялась спокійним тоном розмови, емоційною урівноваженоістю. Її методичні вказівки містили специфічно піаністичні положення: *менше застосовувати силу рук*, більше піклуватись про природне звучання інструменту, «спів» руками уникне напруги; *використовувати свободу рук*, (зап'ясток, рівна кисть, природне падіння руки на клавіші), стосується всієї руки і плеча; *природне підняття пальців*, без зайвої вигнутості, передавати силу звуку поступово і глибоко; *використовувати можливості інерції*, для природного падіння пальців, легкого отримання сильного звуку, для взяття басових нот використовувати відчуття занурення; *повільний рух пальців співвідносити зі швидким натисканням клавіші* (ефект натискання кнопки) кінчиками зібраних, компактних пальців, не відчувати «крапку» в звуці, грати відносно плоскими (не дуже високо та не дуже низко) пальцями, з відчуттям спрямування. Якщо темп повільний – ваши руки рухаються за пальцями, коли темп швидкий – ваши руки ніби тримають пальці; *слухати себе*, загострювати слухову увагу, виправляти помилки відповідно до уявних потреб.

Так, методичні положення видатного педагога Китаю, Чжан Янфен мають спільні риси з методичними порадами українських педагогів з фортепіано, що уможлиблює набуття схожих емоційно-стильових відчуттів музичних творів композиторів-романтиків, у їх виконанні для сухачів.

Викладені результати науково-теоретичного узагальнення всіх дотичних проблем та складових представимо у схемі методичної моделі формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків здобувачами вищої освіти, майбутніми вчителями музичного мистецтва на рисунку 2.3.



Рис. 2.3. Схема моделі формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти в процесі фортепіанної підготовки

## Висновки до другого розділу

Розв'язання поставлених завдань стосовно компонентної структури обраного феномена, визначення наукових підходів щодо розкриття методологічних основ дослідження, визначення педагогічних умов формування емоційно-стильового відчуття здобувачів вищої освіти, аналізу деяких методик фортепіанної підготовки дозволило зробити такі висновки.

У ході дослідження ми визначили та обґрунтували компонентну структуру емоційно-стильового відчуття романтичної музики здобувачами вищої освіти в єдності трьох компонентів, а саме: мотиваційно-аксіологічного, який розкрив аксіологічну значущість обрання та опанування бакалаврами та магістрами фортепіанної музики композиторів-романтиків для розкриття свого емоційно-стильового відчуття опановуваних творів; чуттєво-аналітичного, який вмотивував здобувачів вищої освіти спонукати та аналізувати власну рефлексорну діяльність та відкритість відчуттів у виконанні романтичних творів для подальшого удосконалення виконавської діяльності у навчальних закладах, різних практичних формах перед шкільною аудиторією; творчо-виконавського, який сприяв вправності майбутніх фахівців у створенні індивідуально-неповторних проєктів емоційно-стильового відчуття будь-якої музики композиторів-романтиків з метою удосконалення своїх професійних можливостей.

У ході дослідження було визначено науково-методичні підходи для удосконалення методологічної бази та обґрунтування основних принципових положень. Нами застосовані такі з них: сенсифікаційний, пропріоцептивний, емоційно-рефлексивний, фасилітативний, психолого-педагогічний та мистецтвознавчий.

В парадигмі визначених науково-методичних підходів було застосовано такі принципи формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків здобувачами вищої музичної освіти: стилевідповідності,

рефлексивності, синестезії, змістового синтезування, адаптації, індивідуалізації та інтерпретації.

Успішне функціонування авторської моделі формування обраного феномена здійснювалось з урахуванням таких визначених нами педагогічних умов: - сприяння розвитку комплексу музичних здібностей кожного здобувача освіти, - стимулювання набуття піаністичних художньо-технічних навичок та виконавсько-стилістичних умінь відтворення музики композиторів-романтиків; - спонукання піаністів до відповідного збагачення музично-виконавського тезаурусу програмними та непрограмними фортепіанними творами композиторів-романтиків; - заохочення розробки проєктів емоційної драматургії стилевідповідних відчуттів, адекватних художньо-образному змісту та комплексу відповідних засобів музичної виразності виконуваних романтичних фортепіанних творів; - сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією.

Авторська модель формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків розгорталась при визначенні методики як наукового поняття та затосуванні розроблених методичних засад для ефективного протікання дослідницької роботи в межах представленої моделі.

Було проаналізовано особливості фортепіанної підготовки здобувачів вищої музичної освіти у різних історичних умовах та методичних системах. Означено характеристики персоніфікованих моделей китайських фахівців та їх методичні позиції з фортепіанної підготовки майбутніх викладачів, виявлено схожі та відмінні якості цих методичних систем.



### **РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНО-ДОСЛІДНИЦЬКА ПЕРЕВІРКА ЕФЕКТИВНОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-СТИЛЬОВОГО ВІДЧУТТЯ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ У ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ В ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ**

#### **3.1. Розробка критеріального апарату для визначення відповідних рівнів сформованості досліджуваного феномена**

Відмітимо, що будья-який авторський внесок з відомих педагогічних досліджень містить низку практичних висновків, які спираються на розробку адекватного критеріального апарату та його застосування в експериментальній роботі (І. Гринчук, Н. Гуральник, Г. Ніколаї, Н. Письменна, О. Реброва, І. Савчук, Лі Сіюнь, Лю Кешуан, Тань Сяю, ін.). Для визначення критеріального апарату ми спиралися на розуміння сутності поняття критерій (від грец. *kriterion* – засіб для судження, рішення – ознака, на основі якої проводиться оцінка, визначення або класифікація чого-небудь; «критерій істини – мірило для визначення правильності точності наших знань, їх відповідності об'єктивній дійсності» [75, с. 331], який представляємо як мірило визначення оцінюваного феномена, за допомогою якого відбуваються процеси оцінювання, типізація, класифікація. Визначаючи відповідні критерії оцінки, для подальшого діагностування ефективності запропонованої методики, ми керувалися загальнонауковими принципами аналізу педагогічних явищ, які враховують послідовність і системність загальнопедагогічного процесу, що передбачають «обов'язкові вимоги до змісту та організації педагогічного процесу, що відображають його внутрішні закономірності та суперечності» [132, с. 467]. Застосовані положення можуть відрізнитися новими підходами, методами навчально-пізнавальної діяльності студентів (спеціально організованою методикою творчого оволодіння стилістикою фортепіанних творів). До таких

новітніх методів творчого ставлення до навчально-пізнавальної та творчо-виконавської роботи ми відносимо і уміння усвідомлення, набуття та фіксації здобувачами освіти емоційно-стильового відчуття фортепіанних творів композиторів-романтиків, які вони виконуватимуть, опановуючи відповідний музичний інструмент.

За логікою представленого дослідження, методологічною та теоретичною основою розробки критеріїв оцінки сформованості означеного феномена було визначення основних структурних компонентів емоційно-стильового відчуття здобувачами музичної освіти романтичної музики (мотиваційно-аксіологічного, чуттєво-аналітичного та творчо-виконавського).

Критерії сформованості означеного феномена в процесі фортепіанної підготовки ми розробили на основі теоретичних висновків стосовно сутності поняття «емоційно-стильове відчуття», «емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків» та інших теоретичних узагальнень, визначеного поетапного процесу його розгортання та презентації як складного феномена, а також змістових характеристик його компонентів.

Так, за об'єктивну основу оцінки сформованості всіх визначених компонентів емоційно-стильового відчуття фортепіанних творів композиторів-романтиків майбутніми фахівцями музичного мистецтва були взяті такі розроблені нами *критерії*, а саме: *якість музичного відчуття, чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості та самостійність стильової визначеності* з їх показниками, які відповідають кожному критерію.

Критерій *якість музичного відчуття* передбачає виявлення низки музичних здібностей (звуковисотний, гармонічний, тембральний слух, відчуття тематичної та динамічної контрастності, ін.) під час відтворення інтонаційного багатства романтичної музики; стимулювання художньо образної кольорової та звукової програмності; активізацію образно-стильового уявлення, розкриття емоційного музичного контенту фортепіанного твору, свого відчуттєвого та

технологічного потенціалу при проєктуванні власної емоційно-стильової драматургії, розкритті свого творчого потенціалу. Цей критерій оцінки сформованості обраного феномена вимірюється такими показниками :

а) *міра адекватності усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних творах (відповідність проєктному еталону);*

б) *якість відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів музично орієнтованих індивідуальних здібностей;*

в) *міра гнучкості застосування різних засобів музичної виразності, частота переключення.*

Критерій ***чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості виконання фортепіанних творів композиторів-романтиків*** передбачає прояв здобувачами вищої музичної освіти своєї зацікавленості виконувати і слухати у різному виконанні твори, які відображають романтичні настрої, в програмній та непрограмній музиці; розкриття аксіологічності набуття та поширення свого інтересу до отриманого досвіду спілкування з романтичною музикою різних жанрів, музичних форм та виконавських традицій й розроблення комунікативних проєктів обговорення своїх вражень від самої романтичної музики та її виконавських проєктів з учнівською аудиторією. Цей критерій оцінки сформованості обраного феномена вимірюється такими показниками :

г) *міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору та на стадії концертної готовності його відтворення;*

д) *кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення.*

Критерій ***самостійність стильової визначеності виконання романтичних творів*** передбачає прояв здобувачами вищої музичної освіти якісного виконання складних фортепіанних творів композиторів-романтиків із

максимальним представленням елементів стильової адекватності, доречним проявом виконавцем емоційно-стильового відчуття виконуваної музики, наданням вербальної інтерпретації характерних особливостей цих творів під час презентації слухацькій аудиторії різного віку (здобувачі освіти середньої та вищої школи). Цей критерій оцінки сформованості обраного феномена вимірювався такими показниками :

е) *міра творчої самостійності у наданні творчих інтрпретаційних проєктів виконуваних фортепіанних творів;*

ж) *рівень складності та якість виконання презентованих фортепіанних творів різних жанрів та музичних форм романтичного стилю.*

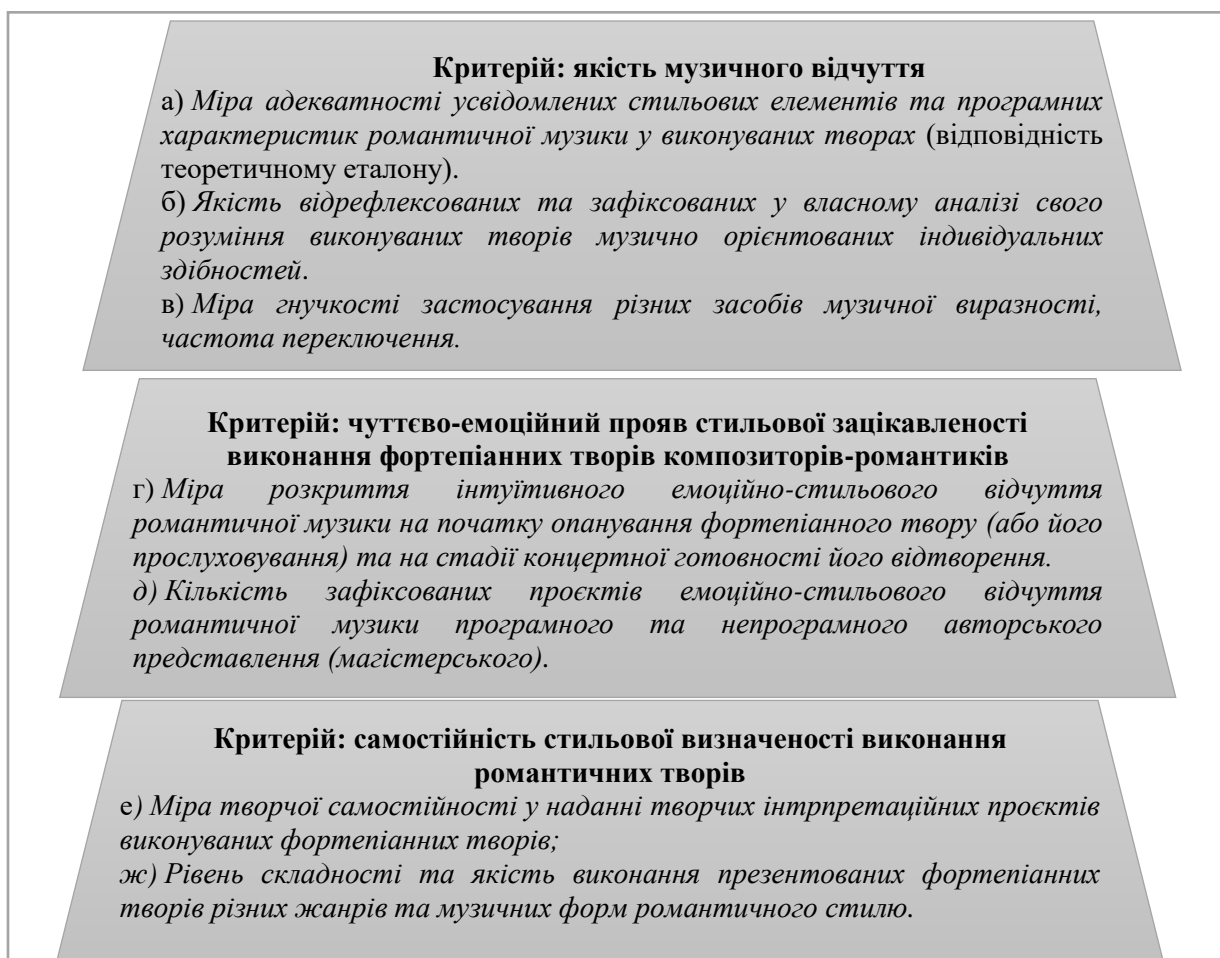


Рис. 3.1. Схема критеріаного апарату.

Розроблені критерії оцінки характеру емоційно-стильового відчуття романтичної музики піаністами покладено в основу визначення відповідних рівнів їх сформованості в майбутніх фахівців, що стане необхідним елементом дослідницького інструментарію педагогічного експерименту.

Для визначення ефективності процесу формування обраного феномена нами виділено три рівні: високий (проективний), середній (вибірковий) і низький (репродуктивний) з відповідними якісними характеристиками.

**Високий – проективний** – рівень характеризується такими досягненнями: виявленням широкого спектру музичних здібностей та інтонаційного багатства під час виконання романтичної музики; зацікавленістю виконувати фортепіанні твори, які відображають романтичні настрої, в програмній та непрограмній музиці; активізацією власного образно-стильового уявлення за рахунок розкриття аксіологічності набуття слухацького досвіду стосовно романтичної музики у різному виконанні, інтуїтивного її сприйняття, що вирізняються насиченістю відрефлексованих деталізованих характеристик, адекватних сталевим принципам; розробленням комунікативних проєктів та поширення свого інтересу до отриманого досвіду спілкування з романтичною музикою різних жанрів на слухацьку шкільну аудиторію, застосовуючі різні інформаційні джерела, форми організації музичної освіти та методичні прийоми (концертні зали, Інтернет ресурс, відео-аудіо записи, музичні заняття тощо); організацією обговорення своїх вражень від самої романтичної музики, виконавських традицій та сучасних технологічних проєктів з учнівською аудиторією різного віку; довершеністю презентації власних досягнень у розкритті емоційного музичного контенту романтичних фортепіанних творів із фіксацією результатів своєї аналітичної діяльності у відповідних письмових матеріалах; демонстрацією готовності до надання великої кількості публічно виконаних цікавих прикладів романтичних фортепіанних творів, розроблених проєктів вербальної інтерпретації власної адекватної емоційно-стильової драматургії розкриття

творчого інтелектуально-емоційного потенціалу та художньо-технічного рівня; самостійною демонстрацією своїх емоційно-стильових проєкцій виконуваних фортепіанних творів композиторів-романтиків.

**Середній – вибірковий** – рівень характеризується такими досягненнями: виявленням значного спектру музичних здібностей та інтонаційного різноманіття під час виконання романтичної музики; деякою зацікавленістю виконувати фортепіанні твори, які відображають романтичні настрої, в програмній та непрограмній музиці; намаганням активізувати власне образно-стильове уявлення за рахунок розуміння аксіологічної значущості набуття свого слухацького досвіду стосовно романтичної музики у різному виконанні, інтуїтивного її сприйняття, що вирізняються наявністю відрефлексованих деталізованих характеристик, адекватних сталевим принципам; розробленням комунікативних проєктів та поширенням інтересу до набуття певного досвіду спілкування з романтичною музикою на слухацьку шкільну аудиторію, вибірково застосовуючі різні інформаційні джерела та методичні прийоми; використанням обговорення своїх вражень від самої романтичної музики, деяких виконавських традицій та сучасних технологічних проєктів з учнівською аудиторією різного віку на музичних заняттях; створеними окремими презентаціями власних досягнень у розкритті емоційного музичного контенту романтичних фортепіанних творів із частковою фіксацією результатів своєї аналітичної діяльності у відповідних письмових матеріалах; показом незначної кількості публічно виконаних прикладів романтичних фортепіанних творів, розроблених проєктів вербальної інтерпретації власної емоційно-стильової драматургії на середньому художньо-технічному рівні; деякими пропозиціями щодо самостійної демонстрації емоційно-стильових проєкцій виконуваних фортепіанних творів композиторів-романтиків з використанням консультативної допомоги з боку викладачів.

**Низький – репродуктивний** – рівень характеризується такими досягненнями: виявленням деяких музичних здібностей стосовно розуміння

необхідності застосування різних музичних інтонацій під час виконання романтичної музики; усвідомленням корисності виконання фортепіанних творів, які відображають романтичні настрої, особливо в програмній музиці; розумінням необхідності створення власного образно-стильового уявлення за рахунок набуття слухацького досвіду стосовно романтичної музики, інтуїтивного її сприйняття, що вирізняються рефлексією окремих характеристик; періодичною участю в комунікативних проєктах для набуття певного досвіду спілкування з романтичною музикою у слухацькій шкільній аудиторії, застосовуючі наявні інформаційні джерела; присутністю на обговоренні вражень від романтичної музики, виконавських традицій та сучасних технологічних проєктів з учнівською аудиторією на музичних заняттях; плануванням презентацій власних досягнень у розкритті емоційного музичного контенту романтичних фортепіанних творів із частковою фіксацією результатів своєї діяльності у відповідних письмових матеріалах; показом декількох виконаних прикладів нескладних романтичних фортепіанних творів, розроблених планів вербальної інтерпретації власної емоційно-стильової драматургії розкриття наявного інтелектуально-емоційного потенціалу на недосконалому художньо-технічному рівні; окремими пропозиціями щодо самостійної демонстрації своїх емоційно-стильових проєкцій виконуваних фортепіанних творів композиторів-романтиків зі значним використанням консультативної допомоги з боку викладачів.

В представленій дисертаційній роботі окреслено такі функціональні напрямки: навчально-дослідницька (яка розкривається в усвідомленні, аналізі, рефлексії та проєктуванні власного емоційно-стильового відчуття виконуваних фортепіанних творів композиторів-романтиків); виконавсько-інтерпретаційна (яка розкривається в здатності до самостійної розробки та презентації створеного емоційно-стильового проєкту виконуваних романтичних фортепіанних творів); професійно-піаністична (яка розкривається у спеціально-музичній та методично-фаховій підготовці здобувачів вищої музичної освіти, збагаченні

інтелектуального та емоційного, просвітницького й комунікативного досвіду викладацької діяльності).

Таким чином, розробляючи критеріальний апарат стосовно формування емоційно-стильового відчуття здобувачами вищої музичної освіти, бакалаврів та магістрів, ми враховували визначені методологічні засади, до яких включено функції, педагогічні умови з адекватним методичним комплексом. Рівневі характеристики дозволяють відтворювати якість сформованості досліджуваного феномена та проектування подальшого їх удосконалення.

### **3.2. Діагностика рівнів сформованості означеного феномена**

У розділі представлено відомості про здійснення діагностичних заходів з формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків майбутніми вчителями музики, хід формувального експерименту та подана перевірка кількісних та якісних показників його результату.

У Концепції національного виховання студентської молоді визначена основна мета – «забезпечення високого рівня професійності та вихованості молоді людини, сприяння розвитку індивідуальних здібностей, таланту та самореалізації» [70].

Грунтуючись на встановлених теоретичних висновках, особистих педагогічних спостереженнях під час експериментальної роботи, розв'язуючи поставлені завдання проведено діагностику сучасного стану сформованості емоційно-стильового відчуття здобувачів вищої освіти в процесі фортепіанної підготовки з метою визначення його вихідного рівня.

Експериментальна робота проводилася за умов особистісної зацікавленості її учасників, вмотивованості респондентів на сприйняття, опанування та виконання романтичних творів, презентації слухачам шкільної аудиторії



власного емоційно-стильового відчуття музичних творів здобувачами вищої освіти.

Вирішення поставлених задач дослідження вимагало визначення наявного рівня сформованості компонентів структури означеного феномена емоційно-стильового відчуття піаністами музики композиторів-романтиків. Діагностика стану проблеми проводилась за розробленою методикою, в якій враховані критерії оцінки та їх показники для визначення якісних характеристик, їх відповідність трьом визначеним рівням (репродуктивний, вибірковий і проєктивний).

За логікою та поставленими завданням діагностику стану проблеми було спрямовано на вивчення наявного стану сформованості означеного феномена для виявлення: аксіології мотивації респондентів щодо опанування творів романтичного стилю; потреби активно проявляти свої емоційно-стильові вподобання у виконанні романтичних творів та спектру музичних здібностей під час відтворення інтонаційного багатства романтичної музики; збагачення теоретичних знань та методичного досвіду; активізації образно-стильового уявлення, якісного виконання складних фортепіанних творів композиторів-романтиків із максимальним представленням елементів стильової адекватності; розкриття власного технологічного потенціалу при проєктуванні емоційно-стильової драматургії фортепіанних творів, потреби поширення свого інтересу до отриманого досвіду спілкування з романтичною музикою різних жанрів, музичних форм та виконавських традицій й розроблення комунікативних проєктів обговорення своїх вражень від самої романтичної музики та її виконавських проєктів з учнівською аудиторією зі наданням вербальної інтерпретації характерних особливостей цих творів під час презентації слухацькій аудиторії різного віку (здобувачі освіти середньої та вищої школи).

Діагностичний (констатувальний) етап експерименту було проведено за методикою, яка враховувала природні умови підготовки здобувачів освіти

факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова, студентів ДЗ «Центральноукраїнський державний університет імені Володимира Винниченка».

Відповідно до завдань експерименту діагностичні заходи відбувались у 2019-2020 рр. Всього в експерименті взяли участь 253 особи, з них 197 здобувачів вищої освіти вищих педагогічних освітніх закладів (участь у пропедевтичних заходів, поточного анкетування), 35 педагогів університетів України та 21 студент Китаю.

До складу експериментальних груп, які брали участь у експерименті на діагностичному етапі, увійшли здобувачі вищої освіти з урахуванням індивідуальної (індивідуальні заняття з фортепіано) та групової (заняття з методики фортепіанного навчання та теорії музики), of-line та on-line форм навчання.

Цей етап експерименту передбачав аналіз сучасного стану сформованості емоційно-стильового відчуття програмної та непрограмної музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти магістерського рівня освіти на початку експериментального дослідження. У ході цього етапу експерименту застосовано методи опитування (анкетування, інтерв'ю), тестування, музично-слухового рефлексування, вивчення продуктів навчальної та практичної діяльності здобувачів вищої освіти магістратури, аналіз відповідної оціночної документації. Це дозволило отримати інформацію, що нас цікавила, на основі чого зроблено дослідницький висновок про сучасний стан сформованості означеного феномена в обраних для дослідження реципієнтів.

Діагностичний етап експерименту проведено в *три етапи (пілотний, констатувальний, аналітично-підсумковий, що містив аналітично-коригувальний, змістово-конструктивний та самостійно-презентативний)*.

Нагадаємо, що ґрунтуючись на висновках відповідної науково-методичної літератури, ми використали трирівневу організацію та змістовий орієнтир, за

допомогою чого здійснювали аналіз діагностування. Оскільки кожен з трьох означених етапів відповідає в основному певному рівню сформаності емоційно-стильового відчуття романтичної музики кожного реципієнта, то низький рівень ми визначили як *репродуктивний*, середній – *вибірковий*, а високий – *презентативний*.

Трирівнева система застосованих показників за кожним із визначених критеріїв оцінювання рівня сформованості досліджуваного феномена нами було зведено в оцінні таблиці.

Зважаючи на індивідуально-особистісний характер та зрозуміле обмеження застосування жорстких показників вимірювання унікального особистого прояву емоційно-стильового відчуття романтичної музики, було використано такі методи діагностики: спостереження (безпосереднє, включене, відкрите, дискретне); індивідуальні опитування, аналіз прослуховування фортепіанних творів; анкетування; тестування; інтерв'ю; бесіди (колективні та індивідуальні); відрефлексовані характеристики інтуїтивного емоційного відгуку на прослухані романтичні твори, колективне обговорення магістрів та викладачів власних вражень та появів стосовно емоційного відгуку на романтичні твори, усвідомлення результатів процесу фортепіанної підготовки.

В процесі фортепіанної підготовки спостереження й опитування проводилось під час індивідуальних і колективних занять, репетицій, академічних практичних звітів, сольних концертів, створення проєктів з науково-педагогічної практики, публічних виступів перед шкільною аудиторією, в індивідуальних бесідах, під час практичних занять з фортепіано, самостійних виконавських проєктів магістрів. Застосування різнопланових методів дослідження, форм його проведення та аналізу результатів уможливило отримання значної кількості взаємодоповнюючих відомостей з усієї сукупності отриманого експериментального матеріалу.

Мета *першого, пілотного етапу* діагностики досліджуваного феномена – визначити сучасний стан сформованості у здобувачів вищої освіти емоційно-стильового відчуття романтичної музики у комплексі складових елементів сприйняття відповідного музичного стилю, уточнення питань анкети, обсягу та змісту тестових заходів (2019-2020 н.р., I семестр, жовтень).

**Першим завданням** *пілотного етапу* було запропоновано реципієнтам зафіксувати свої емоційні відгуки від фрагментів прослуханих фортепіанних творів романтичного стилю:

Твір 1. Прикладом № 1 був фрагмент Віденського карнавалу Р. Шумана, «Мелодія», який прозвучав у виконанні Петра Шпака <https://www.youtube.com/watch?v=qd4G7lsIBdY>

Результат експерименту такий: слухачами були відрефлексовані інтонаційні враження та надані короткі відповіді, в яких реципієнти висловили свої емоційне відчуття стосовно характеру музики. Наприклад, «чудова музика», «красиві інтонації», «класна мелодія», «цікавий мелодизм», «чудово грає піаніст», «я б хотіла пограти цю музику», «дуже схожа музика на Шумана або Шопена». Були відповіді, в яких не надані асоціації з попереднім слухацьким досвідом. Небагато реципієнтів упізнали цю музику, назвали композитора та весь твір. Загалом можна констатувати, що 30 % магістрів знають цю музику, 35 % - почули в ній елементи романтичного стилю («красиві інтонації», «цікавий мелодизм») та стилістичну схожість між творами композиторів-романтиків, Ф. Шопена та Р. Шумана. 22 % - хотіли б грати таку музику, але не уявляють, які піаністичні складнощі їх чекають при відтворенні її на роялі, яку «чудово грає піаніст»; 13 % відчули романтичні характеристики, але їх не конкретизували.

З цього експерименту ми зробили висновки, що студенти не мають цілісного достатнього слухацького та виконавського досвіду стосовно відчуття романтичної музики, мають обмежені знання зі специфічних засобів музичної

виразності щодо стилю творів композиторів-романтиків, натомість романтичний стиль їм подобається і вони хотіли б його опанувати.

У питаннях нашої анкети передбачені такі відповіді, але ми переконались, що в процесі формувального експерименту щодо набуття емоційно-стильового відчуття необхідно більше уваги приділити теоретичним знанням, усвідомленню конкретних характеристик романтичної музики, схожих та відмінних особливостей у музиці різних композиторів, які писали романтичні твори.

Твір 2. Етюд-картина «Заметіль» С. Рахманінова. Ми не називали попередньо твори, які запропонували для ознайомлення. Наша мета прослуховування: з'ясувати, чи відомий кожний із запропонованих творів магістрам, хто композитор, до якого стилю вони віднесли б цю музику, які емоційні враження від її сприйняття.

Прикладом номер 2 було запропоновано прослухати Етюд-картину ор. 33 № 6 *es moll*, «Заметіль» С. Рахманінова у виконанні Зари Амбарцумян <https://www.youtube.com/watch?v=9PXXRaQGQm8>

Цей приклад, на нашу думку, був складнішим для визначення романтичного стилю, оскільки він не містив лагідних, ліричних інтонацій, а носив незафіксований програмний характер, спонукав до відчуття характерного образного звукопису конкретної картинки природи, що теж відноситься до характеристик романтичного стилю. Результати експерименту були такими: 76 % реципієнтів не змогли надати відповіді щодо прослуханої музики, оскільки її не знали, але своє враження висловили: «я відчула якісь злі інтонації», «мені здавалось, що музика вирує», «сподобалась техніка виконання», «я відчув яскраву контрастність». 10 % реципієнтів відчули скутість відчуттів, «злети і падіння мелодичної лінії», «відсутність яскравої мелодії». 11 % - не змогли словами визначити свої відчуття. Тільки 3 % реципієнтів знали цей твір, його приховану програмність і тому визначили конкретну програмність: «суворість зимової природи», «хроматичні завивання», «гра вітру».

З отриманих даних можна зробити висновок, що більшість реципієнтів означили образну характерність цієї музики, визначили її своєрідний звукописний малюнок, але не віднесли цю музику до романтичного стилю, яку вони відчували як обов'язково лагідну, ніжну, спокійну або динамічно-емоційну у відчуттях. Невелика частина реципієнтів надала музикознавчі характеристики звучання фактури цього твору («злети і падіння мелодичної лінії», «відсутність яскравої мелодії»), розкривши свої знання та досвід відчуття образних характеристик музики. Незначна частина магістрів не змогли виразити свої відчуття у вербальних характеристиках, що свідчить про обмеженість саме таких умінь, які конче необхідні для майбутнього фахівця музично-педагогічної галузі. Це сприяло фокусуванню нашої уваги на завданнях наступного формувального етапу дослідницької діяльності. Малий відсоток респондентів, які мали чітке уявлення про послуханий твір, опосередкованого заявили про можливість заповнити собою групу високого рівня емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків.

Друге завдання було спрямовано на збудження кольорових сенсорних відчуттів респондентів, їх відчуттів кольору під час послуховування музики певних тональностей. Учасникам експерименту було запропоновано саморефлексивні зорові (сенсорні) спостереження за своїми відчуттями музичних творів конкретних визначених тональностей, надання їм кольорових відчуттів, які було спроектовано відповідно до відчуттів кольору М. Римського-Корсакова, як еталонних, які він проявляв при створенні своїх музичних шедеврів. Це завдання було покликане зацікавити магістрів більш уважним ставленням до власних відчуттів, відрефлексовувати їх і у кольорових характеристиках.

Для експерименту підбрано музичні приклади у тих тональностях, які Римський-Корсаков любив застосовувати для відтворення програмних творів з образно-емоційним змістом морських пейзажів. Для прослуховування, Застосовано ImArt технологію (Імпресивної мистецької терапії, впливу

мистецтва, під час його сприйняття, у нашому випадку – під час слухання музики). Романтичні твори, які написані у тональностях: в е moll, Es Dur. H Dur. F Dur, обрані не випадково. Ми взяли за «еталон» сприйняття «кольоровим слухом» Р.-Корсакова, коли він втілював улюблену ним «морську» програмність у своїй музиці. За цим «еталоном» здійснювалось порівняння сенсорного сприйняття музики «кольоровим слухом» наших респондентів.

Для **другого завдання** *пілотного етапу* експерименту було запропоновано прослухати два фортепіанні твори та зпробувати збудити свої кольорові сенсорні відчуття та уявити, який колір можна співставити з тональностями прослуханих творів. Для прослуховування надані: а) Ф. Шопен. Концерт № 1, ор.11, ч.1, е moll у виконанні Е. Гілельса; б) Р. Шуман. Новелетта F Dur з циклу 8 Новелет ор.21 у виконанні Габріеле Томаселло.

Після прослуховування запропонованих творів було надано інформацію респондентам про кольорові відчуття Р.-К. Звукопис цього композитора, який любив надавати своїй музиці програмні відчуття морського пейзажу, мали такі характеристики. Яскраво-синій колір у Р.-К. викликала ладотональність Е moll; темно-синій із свинцевим відтінком – H Dur; слухове сприйняття сіро-синюватого кольору асоціювався у Р.-К. із Es Dur; а зеленкуватий – із F Dur [183, с. 326]. Учасники експерименту змогли порівняти свої слухо-кольорові здогадки з відомими відчуттями Р.-К. У результаті порівняння цих відчуттів ми зафіксували різні кольорові асоціації наших респондентів, які вони змогли відчутти. Співпадінь із «кольоровим слухом» відомого «мореніста» майже не було. Натомість респонденти змогли відрефлексувати у кольорових відчуттях свої звукові враження та усвідомити, що таке явище має місце і може бути активним у відповідних індивідуальних здібностях музикантів. Лише в однієї особи Es Dur засоціювався зі схожим кольором, фіолетовим (проти сіро-синюватим).

Отримавши інформацію про досвід емоційно-стильового відчуття фортепіанної музики композиторів-романтиків здобувачами вищої освіти, ми мали можливість скоригувати деякі питання у запропонованій анкеті та проєктувати методичні заходи та репертуар пропонованої музики під час формувального етапу експерименту.

Мета *другого, констатувального етапу* діагностики – проаналізувати сучасний стан сформованості емоційно-стильового відчуття у здобувачів вищої освіти музики композиторів-романтиків за допомогою аналізу отриманих даних у результаті анкетування (див. додаток 8, зміст анкети).

У дослідженні було використано результати власного педагогічного та виконавського досвіду, педагогічних спостережень за фортепіанною підготовкою та творчою діяльністю магістрів.

Питання анкети були нами розроблені на основі поєднання загально-педагогічних і музично-педагогічних принципів навчання, що базувались на теоретичних розробках О. Рудницької, Г. Падалка [123; 124; 150].

Мета анкетування: виявити стан відношення здобувачів вищої освіти до сформованості в них емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків в процесі фортепіанної підготовки, які будуть застосовувати свої здобутки у самостійній роботі як майбутніх викладачів музичного мистецтва, визначити їхню обізнаність щодо власних фахових можливостей.

Загальну кількість балів ми вираховували за таким принципом:

0-3 бали: характеризували низький рівень;

4-6 балів: відповідали середньому рівню;

7-9 балів: характеризували високий рівень.

Застосування методу анкетування дозволило нам отримати розгорнуту картину стану реальної сформованості означеного феномена; детальніше проаналізувати та оцінити рівень його якості.



Питання анкети упорядковано методом ускладнення, які вибудовуються поступово від саморефлексії стосовно власного мистецького кругозору, особистісних якостей, усвідомлення персонального фахового зростання. За рівнем складності питання, які потребують розгорнутих відповідей суб'єктивного характеру (питання переважно відкритого типу), було розташовано із дотриманням їх чергування з питаннями тестового характеру (закритого й напівзакритого типів).

Спеціально розроблені й запропоновані здобувачам освіти анкета складена згідно завдань нашого дослідження (див. додаток 8). Питання анкети зорієнтовані на визначення рівня сформованості емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків відповідно до структурної будови обраного феномена, мають конкретну мету. Вони згруповані таким чином, щоб з'ясувати рівень сформованості кожного з означених компонентів. Так, аксіологічно-мотиваційний компонент розкривається у відповідях на перші три питання (1–3); чуттєво-аналітичний компонент – у відповідях на чотири наступних питання (4–7); творчо-виконавський компонент – у відповідях на останні два питання (8–9).

Для діагностування сформованості **мотиваційно-аксіологічного компонента** респондентам було запропоновано перший блок з трьох запитань анкети.

Аналізуючи відповіді на *перше запитання*: «Чи подобається Вам музика композиторів-романтиків?» Ми отримали такі відповіді: 31,5 % респондентів відповіли, що музика композиторів-романтиків їм дуже подобається. Вони відповідали, що «ця музика красива», «романтична», «гармонічна», «емоційна», ін. Це зрозуміло, оскільки фортепіанна музика романтичного стилю відповідає найкращим почуттям людини: любові, гармонії або пристрасті почуттів, краси звучань, але в цих відповідях не конкретизовано, які саме характеристики емоційно-стильового відчуття як музичного стилю їм притаманні, не розкривались особливості музичної форми, темброво-динамічних та гармонічних

особливостей, різноманіття інтонаційного відтворення, темпово-агогічних рухів, мелодичної щедрості, активної контрастності звукових ліній, інших засобів музичної виразності та фактури тощо. 39,7 % респондентів не виявили усвідомлення особливостей стилістики музики романтичного стилю; вони відчують, що п'єси романтичного стилю це ті, які треба романтично виконавати, в яких можна міняти темп або динаміку за власним бажанням, не враховуючи специфічних стилістичних особливостей певних жанрів. 28,8 % - відповіли, що вони не грали романтичних п'єс, що нам вдалось не зовсім зрозумілим. Вочевидь, вони просто не задумувались, що грають саме п'єси цієї музичної стилістики.

Лише третина респондентів усвідомлює стильову адекватність різних елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних творах, що відкрило велику відстань від запропонованої відповідності проєктного еталона емоційно-стильового відчуття романтичної музики. Опитані магістри не змогли продемонструвати відрефлексовану у власному аналізі своє розуміння прояву власних різних музичних здібностей, що проявляються у виконуваних творах романтичного стилю. Більше двох третин респондентів не змогли проявити у виконанні фортепіанних творів гідної гнучкості застосованих різних засобів музичної виразності, забезпечити тим самим художню та піаністичну різнобарвність та оригінальність виконання.

Відповідаючи на *друге запитання*: «Яких з композиторів-романтиків Ви можете назвати як найбільше цікавих для Вас?», 37 % респондентів назвали Ф. Шопена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Ф. Шуберта. Ці відповіді ми пояснюємо тим, що емоційно-стильове відчуття цих магістрів безпосередньо розвивались на музиці цих композиторів, вони орановували фортепіанні твори саме їх, тому інших авторів романтичної музики вони не називають. 28,8 % магістрів назвали твори М Лисенка, В. Косенко, Ф. Ліста. І лише 34,2 % респондентів вважають, що для них цікава будь-яка музика, в якій багато напружених гармоній, бурних

пасажів, що робить музику емоційно напруженою. Для нас важливо було дізнатись, чи цінні взагалі для наших респондентів романтичні твори. З одного боку це приємний для нашого дослідження результат на старті формування емоційно-стильового відчуття цієї музики (всі названі композитори та їх твори складають шедеври романтичних фортепіанних творів), а з другого – міра сформованості відчуттів респондентів обмежена невеликою кількістю композиторів, поза їх увагою залишився великий шар популярної фортепіанної музики композиторів-романтиків, які вони з різних причин ще не відкрили для себе.

Аналізуючи відповіді на *третє запитання* – «Обґрунтуйте, чим саме Вам сподобались або не сподобались твори романтичного стилю?», ми з'ясували, що 31,5 % респондентів відчувають емоційне піднесення від музики романтиків, їм подобається цікавий мелодизм, теплі та співочі інтонації, цікаві гармонії з тональними відхиленнями, а також можливість надати при виконанні цих творів свого розуміння образних характеристик, власного динамічного рішення, вільних темпових зрушень. Це свідчить про широкі можливості стосовно використання засобів музичної виразності, які приховує музика композиторів-романтиків. 21,9 % респондентів вважали, що твори романтичного стилю це лише ті, в назві яких конкретно указано романтичний нахил програмності (Ф.Ліст. Ноктюрн «Марення любові»). 46,6 % - відмітили, що в творах композиторів-романтиків часто дуже складна фортепіанна фактура, складні пасажі, непрості тональності («з багатьма знаками») та їх зміна, часті альтерації, швидкий темп тощо. Це ускладнює опановування таких творів, але вони дуже цікаві та бажані для виконання.

З відповідей на ці запитання було з'ясовано характер вмотивованості здобувачів освіти до вибору творів для фортепіанної підготовки зі романтичною стилістикою та міру аксіологічної спрямованості респондентів на прояв емоційно-стильового відчуття цієї музики.

Для діагностування сформованості *чуттєво-аналітичного компонента* респондентам було запропоновано другий блок з чотирьох запитань анкети (4-7 питань), по два для оцінки за кожним з двох показників відповідного критерію (4-5, 6-7 питань).

*Четверте запитання* стосовно того, «Чим характеризується романтичний стиль в музиці?», не викликав особливої напруги у відповідях, оскільки виконувані фортепіанні твори композиторів-романтиків сприймається кожним піаністом на рівні власного розуміння цього стилю, свого виконавського досвіду, а тому відповіді стосувались різних емоційних відчуттів. Так, 64 % респондентів відчують в музиці яскраві гармонії; зміни засобів виразності, темпів, яскраву динаміку – 24 %, і лише 12 % піаністів відчують концентрацію декількох яскравих засобів музичної виразності, взаємозалежність гармонічних модуляцій від емоційної напруги образного змісту, запропонованої композитором драматургічної побудови з динамічним накалом та темповими зрушеннями, протяжність мелодичної лінії з яскравим інтонаційним візерунком.

Що стосується *п'ятого запитання*, «Який образно-емоційний зміст покладено в основу романтичної музики? Потрібне підкресліть: любов до природи, людські почуття, споглядальні образи», наші респонденти розподілились за відповідями таким чином. 63,4 % опитаних віддали перевагу людським почуттям, 31,8 % респондентів вважають, що в основу романтичної музики покладено споглядальні образи, і 4,8 % віддали перевагу оспіваним в художньо-музичних образах картинкам природи. Розуміння того, що романтичні твори викликають емоційний відгук на романтичні почуття людини, є природним і ми з цим згодні. Попри це наша мета сформувані не лише усвідомлене емоційне відчуття на твори композиторів-романтиків, а й сфокусувати увагу піаністів на стильові особливості, специфічні засоби музичної виразності, які і спрямовують ці відчуття в емоційно-стильовий сенсорний комплекс.

Аналізуючи відповіді на *шосте запитання*: «Які музично-стилістичні особливості Ви відчуваєте в музиці композиторів-романтиків?», ми мали намір визначити, які саме засоби музичної виразності респондентів усвідомлюють адекватними музиці композиторів-романтиків, навіть якщо ці композитори не всю творчість присвятили саме цьому стилю. Ми отримали такі відповіді: 36,4 % магістрів висловили думку, що романтичний стиль проявляється в фактурних елементах, драматургії, динаміці, темпі, тобто в самому тексті вже закладено всі складові усвідомлення романтичного музичного стилю. 47,2 % магістрів висловились за необхідний прояв яскравої емоційної артистичної подачі виконуваних музичних образів. Зауважимо, що надмірний, не зовсім виправданий артистизм ми вважаємо зайвим проявом романтичного настрою, який не завжди розкриває стилістичну належність до романтики, оскільки іноді туга або нерозділене кохання може бути «озвучене» композитором, а слідом за ним і виконавцем у тихих, сумних тонах піаністичного звукопису. 16,4 % респондентів вважають, що емоційно-стильове відчуття проявляється більш за все у власному творчому рішенні, в унікальному іноді стихійному відтворенні змісту фортепіанного твору романтичного стилю у саморефлексованих музичних образах.

У відповідях на *сьоме запитання*, «Які засоби музичної виразності, на Ваш погляд, характерні романтичній музиці? Необхідне підкресліть: Складна гармонія, агогічні відхилення, зміна образно-емоційних проявів, ритмічна врівноваженість, динамічний спокій», наші респонденти майже всі представили схожі варіанти. Тобто вони у більшості своїй виокремили складну гармонію, агогічні відхилення, зміну образно-емоційних проявів, 69,9 % опитаних. 25,3 % підкреслили врівноваженість та динамічний спокій. Мабуть ці магістри мають відчуття заспокоєності від опанування творів романтичної стилістики. І лише 4,8 % респондентів підкреслили ознаки бурхливої романтики і спокійного

настрою, підкресливши цим своє емоційно-стильове відчуття романтичної музики в перебігу різних, навіть протилежних настроїв.

Для діагностування сформованості *творчо-виконавського компонента* респондентам було запропоновано третій блок, що складається з двох запитань анкети 8-9).

Відповіді на *восьме запитання*: «Які фортепіанні твори романтичного стилю Ви грали?» були такими: *Ф. Шопен*: Полонез 11, Вальс 9, Прелюди 4, 7, 20, Етюд 4, 5, 13, 24; Експромт-фантазія. *Р. Шуман*: «Дитячий бал»; , Віденський карнавал (окремі частини), Новелетти, Арабески. *Е. Григ*: Поетичні картинки, Ліричні п'єси. *Ф. Мендельсон-Бартольд*: Пісні без слів, Блискуче рондо, Рондо-Капріччіозо. *Ф. Шуберт*: Вальси, Експромти, Музичні моменти. *Р. Глієр*: «Ліричні п'єси» (Мелодія, Елегія, Романс, ін.).

Аналіз творів, які виконували у своїй навчальній практиці респонденти, мали різний рівень складності, різні особливості звукопису, оскільки кожний з композиторів-романтиків мав свій особливий стиль використання різних засобів музичної виразності, різний комплекс застосування в творах, мали свої особливості та модифікації у використанні гармонічних співзвучностей тощо. Для аналізу результатів за цим питанням було проаналізовано звітні документи із складання заліків та іспитів, з яких було з'ясовано, що романтичні твори, які були в програмі магістрів, вони грають завжди із задоволенням. Натомість не всі магістри точно уявляють, які саме стилістичні особливості їх творів більш яскраво відображають означений стиль, тому по середніх значеннях отриманих балів на екзаменах та заліках можна зробити висновок, що є доцільним поглибити знання та вміння піаністів щодо усвідомлення якості звучання романтичних творів та позитивно сприятиме стилістичній адекватності опанованих та виконуваних фортепіанних творів композиторів-романтиків. Так, 28,8 % респондентів за оцінками експертів більш наблизились до адекватного емоційно-стильового відчуття романтичної музики, яку вони виконували. 28,8 % магістрів

намагались виконувати твори артистично, емоційно, але без точного влучання в композиторський задум образних характеристик творів. 42,4 % респондентів більш якісно та стилістично виправдано відчули особливості емоційного відгуку на виконувани твори.

Аналіз відповідей на *дев'яте запитання*: «Які з фортепіанних творів композиторів-романтиків з Вашого репертуару Вам більше подобаються? Назвіть твори та їх авторів», запевнив нас, що частина респондентів, 17,8 %, пам'ятала, які саме твори вони вивчали, оскільки вони сподобались своїм інтонаційно-мелодичним складом, гармонією, емоційною напругою; 27,4 % магістрів пам'ятали назви творів або композиторів, ці твори справляли на них чудове враження, вони слухали інші твори улюблених композиторів, але самі не могли відтворювати їх поряд із тими творами, які вивчали у поточний момент. 54,8 % - точно пам'ятали улюблені твори, їх авторів, і навіть утримували їх у своєму репертуарі, грали на відкритих концертах, інших творчих заходах.

Можна зробити висновки, що магістрам будь-якого рівня фортепіанної підготовки подобаються романтичні твори, вони їх із задоволенням вивчають та слухають у виконанні інших піаністів, натомість їм бракує усвідомлення, що саме складає специфіку романтичних творів, які і скільки засобів музичної виразності наближають виконавців до композиторського задуму та адекватного емоційно-стильового відчуття в повній мірі всіх особливостей творів цього стилю, що може сприяти ефективному створенню власних інтерпретаційних виконавських проєктів.

Метою *третього, аналітично-підсумкового, підетапу* констатувального етапу експерименту було сформульовано реальний стан сформованості емоційно-стильового відчуття фортепіанних творів композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти на музичних відділеннях (2019-2020 навчальний рік, до кінця першого семестру) згідно розробленого критеріального апарату, здійснено обробку отриманих результатів під час констатувального етапу

експериментального дослідження, виявлено рівні сформованості емоційно-стильового відчуття фортепіанних творів композиторів-романтиків; створено експериментальну (ЕГ) та контрольну (КГ) групи для подальшої формувальної роботи у кількості відповідно 37 (ЕГ) та 38 (КГ) осіб. Склад обох груп (КГ та ЕГ) спеціально не добирався, учасники обох груп мали майже однакові вихідні можливості.

Таким чином, результати діагностики за мотиваційно-аксіологічним компонентом виявились такими.

Таблиця 3.1

### Рівні сформованості мотиваційно-аксіологічного компонента

Показники 1 критерію	Рівні	КГ (36 осіб)		ЕГ (37 осіб)		Всього (73 особи)	
		Осіб	%	Осіб	%	Осіб	%
<i>а) Міра адекватності усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних творах (відповідність проєктному еталону).</i>	<b>В</b>	12	32,4	11	30,6	23	<b>31,5</b>
	<b>С</b>	14	37,8	15	41,7	29	<b>39,7</b>
	<b>Н</b>	11	29,8	10	27,7	21	<b>28,8</b>
<i>б) Якість відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів різних музичних здібностей.</i>	<b>В</b>	13	35,1	14	38,9	27	<b>37</b>
	<b>С</b>	10	27	11	30,6	21	<b>28,8</b>
	<b>Н</b>	14	37,9	11	30,5	25	<b>34,2</b>
<i>в) Міра гнучкості застосування різних засобів музичної виразності, частота переключення.</i>	<b>В</b>	11	29,7	12	33,3	23	<b>31,5</b>
	<b>С</b>	8	21,6	8	22,2	16	<b>21,9</b>
	<b>Н</b>	18	48,7	16	44,5	34	<b>46,6</b>
<b>Узагальнені відомості</b>	<b>В</b>		32,4		34,3		<b>33,3</b>
	<b>С</b>		28,8		31,5		<b>30,1</b>
	<b>Н</b>		38,8		34,2		<b>36,6</b>



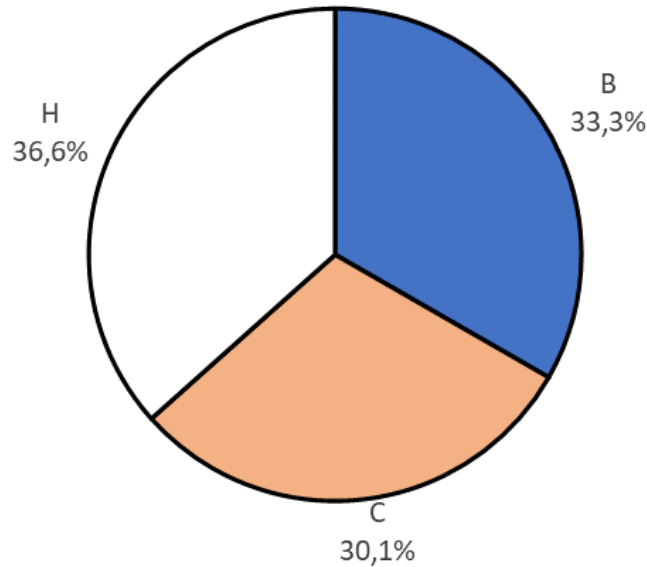


Рис. 3.2. Узагальнені результати за мотиваційно-аксіологічним компонентом на діагностичному етапі

Цей критерій, *якість музичного відчуття*, що спирався на принципи *індивідуалізації, синестезії, рефлексивності*, уможливив оцінку ціннісних орієнтирів, які розкривають весь спектр необхідних характеристик (стилістичну зацікавленість, розкриття сенсу індивідуалізації у сформованості емоційно-стильового відчуття здобувачів освіти та досягнення кожного майбутнього фахівця, які він має творчо презентувати у власній виконавській діяльності).

Аналіз результатів довів, що 66,7 % респондентів не змогли проявити необхідного ціннісного становлення до усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики й необхідної якості відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі своїх музичних здібностей. Лише 33,3 % майбутніх викладачів змогли проявити застосовані принципові позиції щодо гнучкості застосування різних засобів музичної виразності та продемонструвати музично-слухову цілісність виконаних фортепіанних творів.

Підсумовуючи інші дані, зазначимо, що результати діагностики за чуттєво-аналітичним компонентом виявились такими.

## Рівні сформованості чуттєво-аналітичного компонента

Показники 2 критерію	Рівні	КГ (36 осіб)		ЕГ (37 осіб)		Всього (73 особи)	
		Осіб	%	Осіб	%	Осіб	%
г) Міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору та на стадії концертної готовності його відтворення.	<b>В</b>	10	27	10	27,8	20	<b>27,4</b>
	<b>С</b>	14	37,8	14	38,9	28	<b>38,4</b>
	<b>Н</b>	13	35,2	12	33,3	25	<b>34,2</b>
д) Кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення (магістерського).	<b>В</b>	4	10,8	4	11,1	8	<b>11</b>
	<b>С</b>	13	35,1	14	38,9	27	<b>37</b>
	<b>Н</b>	20	54,1	18	50	38	<b>52</b>
<b>Узагальнені відомості</b>	<b>В</b>		18,9		19,5		<b>19,2</b>
	<b>С</b>		36,5		38,9		<b>37,7</b>
	<b>Н</b>		44,6		41,6		<b>43,1</b>

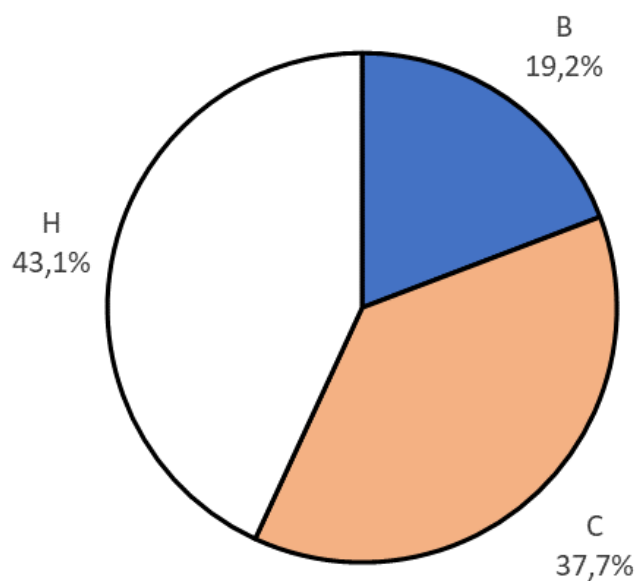


Рис. 3.3. Узагальнені результати за чуттєво-аналітичним компонентом на діагностичному етапі

Досліджені результати засвідчили, що майже третина магістрів інтуїтивного демонструє емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків на початку опанування фортепіанних творів, але на стадії концертної готовності відтворення опанованих творів можуть відбутись значні зміни, оскільки респонденти отримують певну кількість необхідних завдань, які, на наш погляд, мають покращити їх виконавсько-стилістичну обізнаність. Емоційно-стильове відчуття людських почуттів та знайомих проявів художнього відтворення образів природи додали відсоток адекватного емоційно-стильового прояву респондентів. Менше третини респондентів продемонстрували свої емоційні прояви, які вони зазвичай демонструють при виконанні музичних творів, не замислюючись над тим, чи вони адекватні тим засобам виразності, які використали композитори-романтики. До того ж магістри усвідомлюють необхідність збагачення власного слухового досвіду стосовно сприйняття романтичних фортепіанних творів, з якими необхідно самостійно знайомитися, критично їх оцінювати, розуміючи цю необхідність для подальшого застосування у доборі музичних прикладів для роботи зі школярами на уроках музичного мистецтва.

Аналіз результатів за цим показником довів, що програмну та непрограмну музику романтичної стилістики респонденти відчують скоріше за готовим орієнтиром, який указує композитор у назві твору, ремарках в нотах тощо, ніж за власним адекватним усвідомленням його стилістичних особливостей і характеристик. Цим ми пояснюємо, що переважна більшість респондентів вважає, що вони без помилок можуть сприйняти та створити адекватний проєкт свого емоційно-стильового відчуття виконуваних творів. А ті романтичні твори, які не мають відкритої програмності (перш за все, у назві твору), їм складніше усвідомлювати в усій повноті та логіці відтворення та перебігу всіх особливостей цього стилю у виконуваних творах.

Цей критерій, *чуттєво-емоційний прояву стильової зацікавленості виконання фортепіанних творів композиторів-романтиків*, розкривався за принципами *стилевідповідності, рефлексивності та адаптації*, що уможливило оцінку програмних і непрограмних орієнтирів музичних фортепіанних творів, які спонукають до адекватного сприйняття творів (стилістичні особливості, усвідомлення музично-слухової активності у сформованості емоційно-стильового відчуття здобувачів освіти та їх майбутні досягнення у самостійній роботі зі школярами).

З цього можна зробити подвійний висновок. З одного боку, музика, яка не має прямого вказування на характерний їй образно-емоційний зміст, не дає беззаперечного орієнтиру на виконавські задуми виконавця, що може спричинити і помилкове визначення музичного сенсу, який закладено композитором. З іншого боку, ми не можемо із стовідсотковою точністю сказати, який саме почуттєвий сенс закладено автором твору, оскільки музика не несе предметної конкретики і може бути відчута з однаковою адекватністю інтуїтивно, навіть без глибокого знання особливостей романтичного стилю. Проте це не означає, що відрефлексована, навіть адекватним чином музика романтичного стилю не потребує глибокого вивчення, слухового осягнення, усвідомлення її оригінальності, оскільки професійна вища музична освіта не буде отримана на необхідному мистецькому та педагогічному рівнях.

Аналіз результатів довів, що 80,8 % респондентів не змогли продемонструвати своє відчуття складових стильової специфіки музики композиторва-романтиків у програмних характеристиках виконуваної програми. Лише 19,2 % майбутніх викладачів музичного мистецтва змогли, спираючись на використання встановлених принципів, продемонструвати свою музично-слухову спроможність спроектувати власне емоційне-стильове відчуття романтичної музики навіть за відсутності прямих авторських указань на їх специфічні особливості.

## Рівні сформованості творчо-виконавського компонента

Показники 3 критерію	Рівні	КГ (36 осіб)		ЕГ (37 осіб)		Всього (73 особи)	
		Осіб	%	Осіб	%	Осіб	%
е) Міра творчої самостійності у наданні творчих інтерпретаційних проєктів виконуваних фортепіанних творів.	<b>В</b>	10	27	11	30,6	21	<b>28,8</b>
	<b>С</b>	11	29,7	10	27,8	21	<b>28,8</b>
	<b>Н</b>	16	43,3	15	41,6	31	<b>42,4</b>
ж) Рівень складності та якість виконання презентованих фортепіанних творів різних жанрів та музичних форм романтичного стилю.	<b>В</b>	7	18,9	6	16,7	13	<b>17,8</b>
	<b>С</b>	9	24,3	11	30,6	20	<b>27,4</b>
	<b>Н</b>	21	56,8	19	52,7	40	<b>54,8</b>
<b>Узагальнені відомості</b>	<b>В</b>		23		23,7		<b>23,3</b>
	<b>С</b>		27		29,2		<b>28,1</b>
	<b>Н</b>		50		47,1		<b>48,6</b>

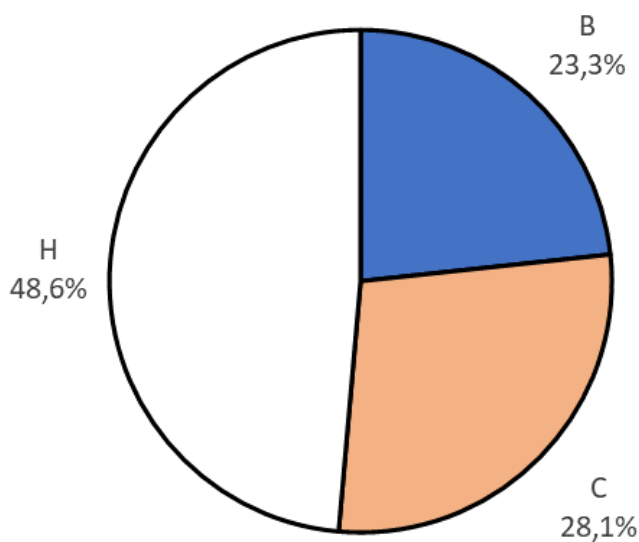


Рис. 3.4. Узагальнені результати за творчо-виконавським компонентом на діагностичному етапі

Аналіз діагностування щодо сформованості *творчо-виконавського компонента* дав такі результати, які відображені на рис. 3.4.

Результати дослідження засвідчили, що респонденти демонстрували певною мірою власну творчу самостійність, надаючи свої творчі проєкти, в яких

розкрили певні інтерпретаційні можливості, надавали різні варіанти інтерпретацій виконуваних романтичних фортепіанних творів. Намагання створити цікаві творчі інтерпретації продемонстрували 17,8 % респондентів, які брали участь у діагностичному дослідженні. Решта магістрів не змогли представити яскраві творчі проекти, користувались вже напрацьованими матеріалами, брали за основу вже розроблені зразки.

Аналіз результатів за цим показником довів, що рівень складності фортепіанних творів не відповідав високому, твори, які представляли магістри мали середній (27,4 %) та низький (54,8 %) рівень складності, респонденти обмежувались відомими жанрами, такими як вальси, прелюди, етюди, не наважувались виконувати твори складної фактури, розгорнутих форм, хоча обрані п'єси відповідали багатьом стильовим характеристикам романтичного стилю. Що стосується якості виконання, то респонденти постарались виконати свої твори якісно, художньо цікаво, своєрідно, продемонструвавши своє бачення драматургії емоційно-стильового відчуття опанованої музики.

Цей критерій, *самостійність стильової визначеності виконання романтичних творів*, спирався на принципи *стилевідповідності, змістового синтезування та інтерпретаційності* уможливив таку оцінку самостійно створених виконавсько-інтерпретаційних проєктів респондентів, яка розкрила їх невисоку з точки зору стилевого визначення завобів музичної виразності, але зацікавлену творчу активність у самостійному виборі романтичних творів та їх виконанні. Доцільно відмітити, що фортепіанні твори композиторів-романтиків, які магістри обрали для виконання, не відрізнялись високою складністю, натомість якість їх виконання довела, що магістри можуть створювати цікаві презентації своїх емоційно-стильових відчуттів та представляти їх на заняттях з музичного мистецтва для шкільної аудиторії.

За результатами відповідей на питання анкети, спрямованої на визначення наявності досвіду сприйняття романтичних творів, музично-професійних знань,

міри самостійності у створенні власних інтерпретацій, розвиненості емоційно-почуттєвої сфери респондентів визначено загальний їх розвиток. Завдяки цим відповідям ми констатували обізнаність студентів у жанровому розмаїтті романтичних творів, що свідчило про небайдужість до цього стилю та про аксіологічну спрямованість емоційно-стильового відчуття людини як показника її здатності до любові, пристрасті та бажання відтворювати відповідні відчуття у власному виконавському репертуарі та переносити їх у життєві почуття.

Ми пояснюємо це тим, що романтична музика подобається піаністам, вони із задоволенням її грають, самі вважають, що добре розуміються на емоційному відчутті цих творів. Натомість, ці узагальнені результати розкривають і те, що лише третина всіх респондентів можуть в повній мірі відповідати високому рівню адекватного виявлення всіх необхідних характеристик романтичного стилю фортепіанної музики у своїх емоційних відгуках, комплексному розумінню багатьох засобів музичної виразності, які створюють стильову неповторність романтичної музики, її привабливість, та, головне, справлятися із високохудожніми еталонами романтичної музики, які для свого відтворення та якісного виконання потребують досконалого професійного виконання.

Таблиця 3.4

**Таблиця узагальнених результатів діагностичного етапу**

<b>Компоненти</b>	<b>Рівні</b>	<b>%</b>
<b>Мотиваційно-аксіологічний</b>	<b>В</b>	33,3
	<b>С</b>	30,1
	<b>Н</b>	36,6
<b>Чуттєво-аналітичний</b>	<b>В</b>	19,2
	<b>С</b>	37,7
	<b>Н</b>	43,1
<b>Творчо-виконавський</b>	<b>В</b>	23,3
	<b>С</b>	28,1
	<b>Н</b>	48,6

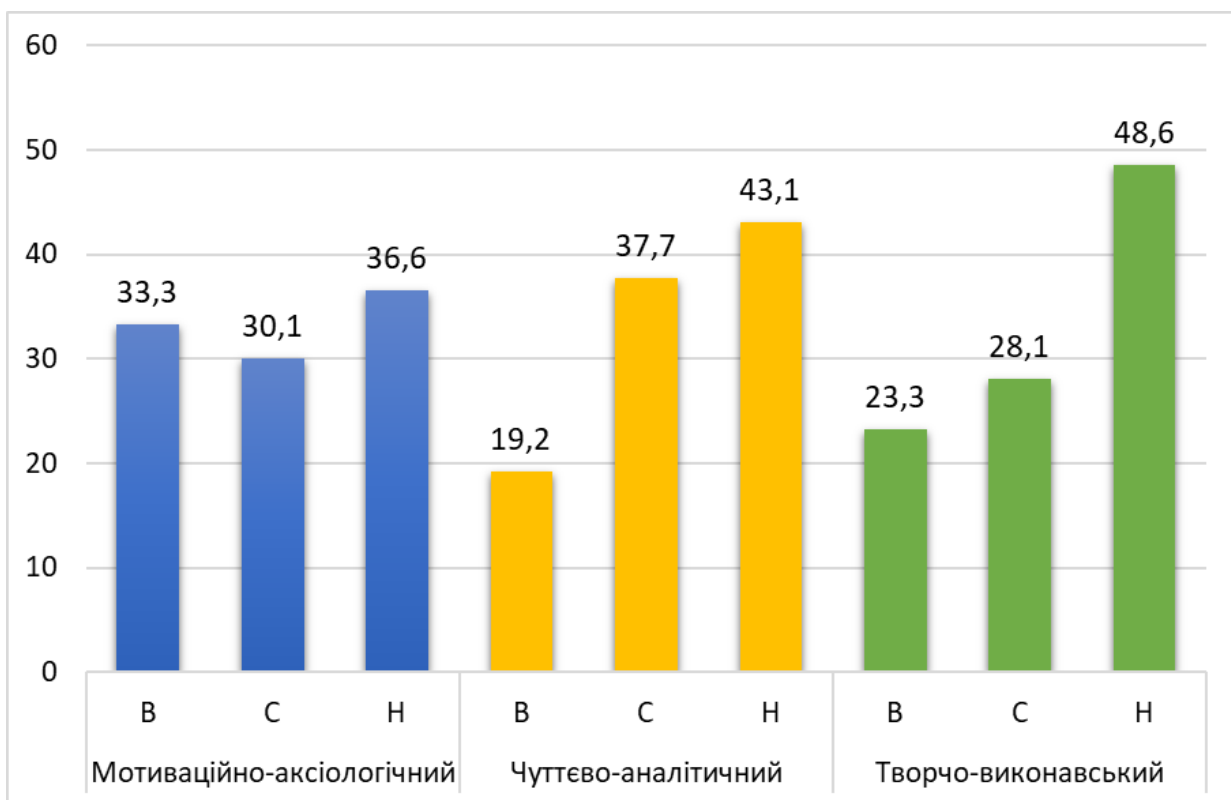


Рис. 3.5. Узагальнені результати на діагностичному етапі

Наочне зображення отриманих результатів, узагальнені відомості (у відсотковому обчисленні) стосовно сформованості емоційно-стильового відчуття фортепіанних творів композиторів-романтиків у здобувачів вищої музичної освіти (діагностичний етап експерименту) відображено в таблиці 3.??

Фактичний матеріал, який було накопичено у ході формувального експерименту, зокрема цього етапу, дозволили обґрунтувати методикау навчального проєкту та здійснювали його у практичній діяльності з підлітками.

Результати діагностичного етапу експерименту довели, що спеціальної уваги потребує проблема врахування індивідуальних особливостей кожного здобувача вищої освіти у формуванні будь-яких якостей, у тому числі емоційно-стильового відчуття романтичної музики. Педагогічні спостереження експертів дозволяють стверджувати, що індивідуальні відмінності є однією з головних ознак.



На основі узагальнення результатів представленого етапу дослідження висновуємо, що кожен піаніст проходить свій унікальний шлях здобуття певних професійних якостей, свою траєкторію фортепіанної підготовки. Це можна пояснити неоднаковою системою об'єктивних і суб'єктивних причин, виявленням різних музичних уподобань на кожному з етапів особистісного становлення, наявністю або відсутністю їх стабільності.

Аналіз результатів також дозволяє виявити низку різних вад, що пояснюють недостатній рівень сформованості обраного феномена. Ми їх узагальнили таким чином:

- значні відмінності у музичних здібностях респондентів, які полягають у особливостях функціонування слухових та зорових рецепторів центрів мозку, що обумовлює подальше формування їх емоційно-стильове відчуття музики будь-якого стилю, в тому числі романтичної;

- існування відмінностей фізіологічно-психічних якостей респондентів: темперамент, характер, темпи просування у процесі фортепіанної підготовки;

- наявність у здобувачів освіти відмінного від інших досвіду музичної діяльності, рефлексії, експресивних та імпресивних шляхів їх вияву, унікальні можливості самостійної творчої виконавської діяльності;

- результати попередньої професійної підготовки, які обумовлені сприятливими або несприятливими умовами формування емоційно-стильового відчуття романтичних творів.

Указані особливості розвивається у різних взаємовідношеннях. Вичерпування одних може сприяти появі інших, складніших якостей, що є природним фактором підготовки піаністів.

Отже, отримані на констатувальному етапі дослідження результати стосовно наявного стану сформованості емоційно-стильового відчуття романтичної музики здобувачами вищої освіти, зроблено такі висновки.

1. Формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у процесі фортепіанного навчання відбувається зазвичай стихійно, тому не завжди результативно. Респонденти не усвідомлюють значення та глибокої потреби у відповідному самовдосконаленні, покладаючись лише на інтуїцію та стихійну рефлексію.

2. Значна частина респондентів, які відчувають труднощі, не мають значного досвіду самостійної роботи у навчальній та виконавській діяльності.

3. У виконавських програмах переважної більшості респондентів значне місце займають нескладні музичні твори, які зорієнтовані на споживання зразків популярної музики. Це не спонукає до серйозних роздумів стосовно образно-емоційного сенсу виконуваної музики, опрацювання складних романтичних творів, які вимагають не лише емоційного відгуку, а й усвідомлення стилістичних особливостей, які збагачують їх розуміння, відчуття та забезпечують високий професійний рівень їх виконання.

Уважаємо, що для виконання поставленої мети та вирішення відповідних завдань є необхідним спонукання усвідомлення цінності стильових характеристик романтичної музики; самоорганізації в отриманні цікавої професійної музичної інформації; активізації адекватної емоційної чуйності, ініціативності у аналітичній і творчій діяльності; використання сучасних форм фортепіанної підготовки; створенні та презентації унікальних виконавських проєктів власної емоційно-стильової рефлексії відчуття фортепіанних творів композиторів-романтиків, які є беззаперечними шедеврами світової музичної спадщини.

Висловлене дає підстави для застосування спеціальної методики формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків, що є предметом наступного, формувального етапу дослідження.

### **3.3. Експериментальна методика формування емоційно-стильового відчуття музики екомпозиторів-романтиків та перевірка її ефективності**

Для здійснення експериментальної роботи було визначено ЕГ (36 осіб) та КГ (37 осіб). ЕГ навчалась за експериментальною програмою, а КГ навчалась в умовах традиційної програми навчання. Експериментальні заходи відбувались на заняттях теоретичних курсів «Теорія та історія фортепіанного мистецтва», «Методика викладання гри на музичному інструменті», індивідуальних заняттях з музичного інструменту (фортепіано), Практикум з фахової підготовки ОПІ 02 Культура і мистецтво, зі спеціальності 025 Музичне мистецтво для магістрів 1 курсу (другого рівня освіти) та студентів 4 курсу бакалаврату, які максимально наближені за рівнем свого розвитку.

**Перший етап, орієнтаційний,** формування емоційно-стильового відчуття романтичної музики здобувачами вищої освіти в процесі фортепіанної підготовки був присвячений: 1) поглибленому розумінню особливостей романтичного стилю ціннісної змістової та художньої характеристики для орієнтації у значному та цікавому шарі фортепіанної музики (теоретичні знання) та 2) спонуканню до набуття ними поглибленого слухового досвіду стосовно стилевих чуттєвих уявлень романтичної музики з метою розкриття аксіології вмотивованості щодо опанування романтичної музики під час фортепіанної підготовки.

Експериментальна робота цього етапу відбувалася упродовж 1 семестра навчання магістрів у природних умовах фортепіанної підготовки (жовтень-грудень 2019-2020 н.р.) з магістрами ЕГ. Мета цього етапу – сприяти формуванню у здобувачів вищої освіти переважно *мотиваційно-аксіологічного* та *чуттєво-аналітичного компонентів*.

Ми застосовували шестибальну систему для оцінки отриманих результатів. Ті учасники експерименту, хто отримували 6-5 бб. – мали вищу оцінку, 4-3 бб. – середню та 2-1 бб. – нижчу оцінку.

Першим завданням було теоретичне ознайомлення з особливостями романтичного стилю в музиці; надання серії відповідних визначень та з його емоційними проявами при виконанні фортепіанних творів (**методом самооцінювання**).

Здобувачі освіти отримали питання для надання відповідей та їх оцінки. Питання були запропоновані до та після пояснювальної методики. Питання такі: 1. Назвіть, які Ви знаєте особливості романтичного стилю музики. 2. Як би Ви визначили поняття «музичний стиль», «романтичний стиль в музиці»? 3. Які емоційні прояви вдаються Вам найбільш адекватними для виконавського висловлювання романтичних творів?

Зважалося 1 критерій оцінки: **якість музичного відчуття** за показником **а) міра адекватності усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних творах** (відповідність представленому теоретичному матеріалу).

Друге завдання полягало у прослуховуванні у запису фортепіанних творів композиторів-романтиків, Р.Шумана – «Метелики» (цикл фортепіанних п'єс) та «Симфонічні етюди» (методом імпресивної терапії творчістю, ImArt (що дозволяє виражати свої думки почуття, емоції через вплив мистецтва, у нашому випадку, під час слухання музики). Це складні для виконання твори не кожний піаніст може засвоїти у власному опануванні, натомість вони є яскравими та цікавими прикладами романтичного стилю програмного та непрограмного змісту. Після прослуховування цих творів респондентам було запропоновано висловити свої чуттєво-емоційні прояви письмово з конкретизацією чуттєво-емоційних уявлень. Запропоновано особливу увагу приділити прояву зацікавленості магістрів у спілкуванні з романтичною музикою та опануванні цих творів у майбутньому, оцінці саморефлексії щодо особистої цінності для них цього стилю. Високий рівень зацікавленості виразили 72,2 %, 26 магістрів, середній – 22,2 %, 8 осіб; низький – 5,6 %, 2 учасника експерименту.

Оцінювання результатів виконання завдання відбувалось із застосуванням 2 критерію: *чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості* та його показника: *г) міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору (або його прослуховування) та на стадії концертної готовності його відтворення*. Тест для оцінки результатів було розроблено спеціально для виконання цього завдання (див. авторський спеціальний тест для виконання завдання 2 першого етапу формульовального експерименту у дод. 5).

Результати обчислювання за 2 критерієм, показником г) такі: високого рівня досягли 80,3 %, 29 учасників експерименту; середнього рівня – 11,9 %, 4 учасника; низького – 7,8 %, 3 особи. Наочність забезпечено у таблиці 3.5.

Таблиця 3.5

Результати оцінки сформованості емоційно-стильового відчуття романтичної музики за двома показниками (а та г)

Критерії (1, 2) та їх показники	Рівні	КГ		ЕГ	
		Осіб	%	Осіб	%
1. Якість музичного відчуття: а) Міра адекватності усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних творах (відповідність проєктному еталону).	В	17	45,9	26	72,2
	С	12	32,4	8	22,2
	Н	8	21,7	2	5,6
2. Чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості: г) міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору (або його прослуховування) та на стадії концертної готовності його відтворення	В	16	43,2	23	63,9
	С	15	40,5	12	33,3
	Н	6	16,3	1	2,8

Якісні характеристики можемо визначити таким чином. Після проведення експериментальних формульовальних заходів нами встановлено, що значна кількість респондентів ЕГ досягли високого рівня (72,2 та 63,9 відповідно по першому та другому критерію).

**Другий етап** формувального експерименту, *змістово-конструктивний*, був присвячений: 1) розумінню власних індивідуальних здібностей, що мають безпосереднє відношення до формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків, а саме: прояв взаємодії засобів музичної виразності, відчуття контрастів; розкриття емоційних та інтелектуальних можливостей, та 2) розвитку умінь застосовувати комплекси різних показників стилевих чуттєвих уявлень романтичної музики з метою розкриття відповідних досягнень у процесі опанування романтичної музики під час фортепіанної підготовки.

Експериментальна робота цього етапу відбувалася упродовж 2 семестра навчання магістрів у природних умовах фортепіанної підготовки (лютий-червень 2019-2020 н.р.) з магістрами ЕГ. Мета цього етапу – сприяти продовженню формування у здобувачів вищої освіти переважно *мотиваційно-аксіологічного* та *чуттєво-аналітичного компонентів*, а також підготувати магістрів до усвідомлення значення самостійної педагогічної діяльності, уважного ставлення до своїх особистісних можливостей та здібностей і досягнутих результатів, що будуть проявлятися у *творчо-виконавському* компоненті.

**Першим завданням** було застосовано методику багатофакторного дослідження особистості Р. Кеттелла [141, с. 240-260].

Ми обрали цю методику для створення фактичних умов саморефлексії здобувачів освіти для визначення ними самими власних можливостей відносно практичного усвідомлення визначення свого емоційно-стильового відчуття романтичної музики та для подальшого удосконалення цих якостей. Кількісне представлення цих факторів визначає позитивність або негативність їх вияву. Значення від «0» до «12» визначає той чи інший напрям прояву конкретного фактора. Оскільки показники обраних факторів, які виявив кожний здобувач, досягав від 7 до 12 балів, ми урахували їх для розуміння ефективності їх застосування для формування в учасників експерименту емоційно-стильових відчуттів романтичної музики. На високому рівні за сумою всіх значень усіх

факторів опинились 72,2 % магістрів (26 осіб); на середньому рівні – 22,2 % (8 осіб); на низькому – 5,6 % магістрів (2 особи).

Так, фактори: «В» - спрямований на визначення інтелектуальних можливостей здобувачів стосовно розуміння всіх особливостей будь-яких явищ, які вони усвідомлюють, визначають, аналізують, що безпосередньо стосується і аналітичної діяльності стосовно романтичного стилю музики. «При високих оцінках спостерігається абстрактність мислення, кмітливність та можливість швидко навчатись» [141, с. 255]. «С» спрямований для визначення емоційної стійкості, яку піаністи можуть зберігати упродовж опанування та виконання будь-яких фортепіанних творів, романтичного стилю також. «Високі оцінки вказують на витримку людини, її працездатність, емоційну зрілість» [141, с. 255]. Важко уявити собі піаніста, який досягає значних успіхів, якщо він не має цих якостей. «Фактор» «G» – схильність до почуттів, яскраво виявляють фахові можливості та здібності піаністів, оскільки музика спрямована безпосередньо до почуттєвої сфери і без її включення людина не спроможна адекватно сприймати музичні твори. Високі показники цього фактора забезпечують людині «наполегливість у досягненні мети, точність, відповідальність» [141, с. 257]. «I» – 01 наявність цього фактора характеризує в людині «нахил до романтизму (курсив наш. – М.С.), артистичність природи, художнє світосприйняття» [141, с. 257], що є вкрай необхідним для формування емоційно-стильових відчуттів піаністів та необхідність їх демонстрації на публіці у відкритих концертах та на уроках музичного мистецтва в закладах загальної освіти.

1 критерій оцінки з показником б) *якість відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів різних музично орієнтованих індивідуальних здібностей* надав змогу виставити оцінки відповідно до досягнень магістрів, які відрображено у відповідній таблиці, та розподілено по відповідних рівнях.

**Друге завдання** 2 етапу формувального експерименту запропоновано з метою виявлення та саморефлексії власних сенсорних можливостей для прояву своїх музично-образних відчуттів, які мають безпосередній вплив на подальшу виконавську діяльність та відтворення романтичної музики. Воно полягало у самовиявленні та самооцінці своїх музичних здібностей за **першим критерієм** *якість музичного відчуття* та показником **б) якість відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів різних музично орієнтованих індивідуальних здібностей. За цим показником магістри мали визначити і самооцінити свої здібності, власні сенсорні відчуття щодо висоти, тембру звучання а також гнучкість переключення з одних елементів засобів музичної виразності на інші.**

Для цього ми запропонували виконати у повторі свого фортепіанного репертуару твори романтичного стилю та зробити **самооцінку своїх** звуковисотних, тембрових, гармонічних відчуттів та оцінити їх у своїх оцінних листах. Ці результати, які оцінювались за тією ж системою оцінок, було додано до загальної оцінки цього етапу та винесено у таблицю результатів.

**Третє завдання** полягало у демонстрації магістрами своїх **навчальних виконавських досягнень**, які вони засвідчили під час складання модулів. Експертами виступили викладачі, які відповідали за проведення цих заходів. Загальні оцінки якості виконання романтичних творів було занесено до відповідних таблиць. Після їх опрацювання ми змогли виставити загальні оцінки за 1 критерієм і його показником **в) Міра гнучкості застосування різних засобів музичної виразності, частота переключення**.

Доповнюючи зміст цього завдання представимо результат третього завдання, за яким магістри мали надати ті романтичні твори, які вони вивчали та виконували у процесі своєї фортепіанної підготовки. Аналізом результатів третього завдання ми з'ясували наявний стан їх виконавського досвіду. Серед названих творів були фортепіанні п'єси Е. Гріга, Р. Глієра, окремі Прелюди,



Вальси, Мазурки, Полонези Ф. Шопена, Пісні без слів Ф. Мендельсона-Бартольди, Новелети Р. Шумана, п'єси К. Вебера та інші. Деякі магістри під час навчання опанували Елегію та Мелодію С. Рахманінова, Прелюди О. Скрябіна, п'єси М. Коллеси, В. Косенка, Л. Ревуцького, В. Сильвестрова, М. Скорика, Б Фільц, інші.

Таблиця 3.6

Результати оцінки сформованості емоційно-стильового відчуття романтичної музики за двома показниками (б та в)

Критерії (1) та його показники	Рівні	КГ		ЕГ	
		Осіб	%	Осіб	%
<b>1. Якість музичного відчуття: б) якість відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів різних музично орієнтованих індивідуальних здібностей. Завдання 1</b>	В	18	48,6	26	72,2
	С	12	32,4	8	22,2
	Н	7	19	2	5,6
<b>1. Якість музичного відчуття: б) якість відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів різних музично орієнтованих індивідуальних здібностей. Завдання 2 (самооцінка)</b>	В	16	43,2	24	66,7
	С	12	32,4	10	27,8
	Н	9	24,4	2	5,5
<b>1. Якість музичного відчуття: в) міра гнучкості застосування різних засобів музичної виразності, частота переключення.</b>	В	19	51,4	30	83,3
	С	10	27	4	11,1
	Н	8	21,6	2	5,6

Таким чином, було виявлено, що досвід виконання романтичних п'єс багатьох композиторів був значним. Загальний рівень опанування магістрами фортепіанної музики композиторів-романтиків у цілому доволі високий.

**Третій, аналітично-коригувальний етап** формувального експерименту був присвячений: 1) з'ясуванню кількості проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення, які були зафіксовані магістрами; 2) виявленню творчої самостійності у створенні інтерпретаційних проєктів фортепіанних творів, що були в досвіді учасників експерименту; 3) спонуканню до опанування більш складних фортепіанних

творів різних жанрів і музичних форм романтичного стилю які необхідно презентувати слухачам у власному виконанні.

Експериментальна робота цього етапу відбувалася упродовж третього семестра навчання магістрів у природних умовах фортепіанної підготовки (жовтень-грудень 2020-2021 н.р.) з магістрами ЕГ. Мета цього етапу – задіюючи сенсibilізаційний науковий напрям дослідження сприяти продовженню формування у здобувачів вищої освіти, майбутніх учителів музичного мистецтва *мотиваційно-аксіологічного та чуттєво-аналітичного компонентів*, а також приділити особливу увагу підготовці майбутніх фахівців до усвідомлення значення самостійної педагогічної діяльності, уважного ставлення до своїх особистісних можливостей та здібностей і досягнутих результатів, що проявляються у самостійності прояву *творчо-виконавського* компонента. На цьому етапі магістри виявили та удосконалили свої досягнення в різних формах самостійної діяльності, які було оцінено за відповідними критеріями другого (д) та третього критеріїв (е, ж).

Так, **першим завданням** 3 етапу було запропоновано магістрам зафіксувати у своїх зошитах результати опанування ними фортепіанних творів романтичного стилю за роки навчання в університеті програмного та непрограмного змісту. Виконання цього завдання було оцінено за другим критерієм, а саме його показником *д) кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення (магістерського)*.

Виконання цього завдання мало на меті активізувати асоціативні зв'язки піаністів, зробити короткий перелік творів, які вони виконували за програмним змістом та без програмної конкретики (у композиторському задумі), самостійно визначити свої емоційно-стильові відчуття від саморефлексії виконуваних творів до їх вивчення після прослуховування у виконанні інших піаністів, та порівняти їх із своїми проєктами емоційно-стильових відчуттів після детального

опанування цих творів під час фортепіанного навчання.

Так, ми створюємо у визначеній **другій педагогічній** умові: *стимулювання набуття піаністичних художньо-технічних навичок та виконавсько-стилістичних умінь відтворення музики композиторів-романтиків*, методичну визначеність піаніста у необхідності удосконалювати і свої технічні навички. Це може додати піаністу впевненості у створенні та презентації власного проєкту чуттєво-емоційних відчуттів виконуваної романтичної музики за рахунок досконалих технічно-піаністичних досягнень під час фортепіанної підготовки (додатковий інформаційний матеріал див. у дод. 4.)

**Другим завданням** було **повторне застосування** авторського навчального тестового завдання (див. дод. 5). Після низки експериментальних заходів цим тестом було визначено міра здатності учасників експерименту підвищити свій чуттєво-аналітичний рівень стосовно емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків, усвідомлення цінності виконання романтичних фортепіанних пьєс, доцільності їх застосування для поглиблення емоційно-інтелектуального рівня самих майбутніх фахівців та учнівської молоді, обрання ними естетично-ціннісних музичних творів для становлення та ствердження високих почуттів, сприяння вихованню їх духовно-естетичної зрілості.

Із застосуванням педагогічної умови – сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією, аналізуючи результати виконання завдання з оцінкою за 2 критерієм: **чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості** та його показника: *г) міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору (або його прослуховування) та на стадії концертної готовності його відтворення* можемо констатувати, що після низки експериментальних заходів учасники експериментальної групи (ЕГ)

продемонстрували вищий ніж на попередньому етапі рівень підготовки до створення власних проєктів емоційно-стильового відчуття творів композиторів-романтиків, чим засвідчено результативність виконання запропонованих завдань. Отримані дані занесені в таблицю сумарних даних цього, **самостійно-презентаційного** етапу дослідження.

Для **третього завдання** експериментальної роботи було обрано такі твори: Ф.Ліст, Етюд «Шум лісу»; Е. Гріг «Ранок»; Мендельсон-Бартольдї Пісні без слів (за вибором); Ф. Ліст Ноктюрн «Марева кохання»; Ф. Ліст-Ф. Шуман «Присвята» та запропоновано обрати самостійно два із запропонованих творів.

Результати оцінки отриманих даних за критерієм – **чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості виконання фортепіанних творів композиторів-романтиків** з показниками г) *міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору (або його прослуховування) та на стадії концертної готовності його відтворення* та д) *кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення (магістерського)* було занесено у таб. 3.7.

Таблиця 3.7

Результати оцінки сформованості емоційно-стильового відчуття романтичної музики за двома показниками (г) та д)

Критерії (2) та їх показники	Рівні	КГ		ЕГ	
		Осіб	%	Осіб	%
<b>2. Чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості: г) міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору (або його прослуховування) та на стадії концертної готовності його відтворення.</b>	В	19	51,4	27	75
	С	11	29,7	7	19,4
	Н	7	18,9	2	5,6
<b>2. Чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості: д) кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення (магістерського)</b>	В	19	51,4	29	80,6
	С	8	21,6	5	13,9
	Н	10	27	2	5,5

Ми надали для прикладів більш і менш складніші романтичні твори, тому у результаті цього експерименту було визначено, які за складністю твори будуть обрані учасниками нашого експерименту та яким буде їх емоційно-стильовий проєкт за кількістю елементів комплексної характеристики адекватного стильового визначення. До того ж за результатами виконання завдання з'ясовано, які твори будуть обрані магістрами: програмні або непрограмні.

Отримані відомості про адекватність самооцінки студентами рівня сформованості означеного феномена у саморефлексії свідчать про необхідність подальшої ретельної роботи з його підвищення для усвідомлення особливостей сприйняття стилю романтичної музики, які наближені до адекватного визначення емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків.

Ми усвідомлюємо, що романтичні твори (і будь-які музичні твори) навіть якщо вони мають запропоновану композитором програму і назві, відчуються різними виконавцями по-різному і це має багатофакторний сенс та результат.

Натомість ми вважаємо, що кожний музичний стиль, у тому числі романтичний, має конкретно історично та мистецтвознавчо усталений комплекс характеристик, які безпомилково визначають його особилвість. Науково-педагогічний сенс формування емоційно-стильового відчуття полягає у тому, щоб кожний професійний музикант знав, застосовував сам та навчав цього своїх учнів, що дозволить кожному музиканту фахівцю бути обізнаним у історико-культурних, мистецтвознавчих, професійно-методичних проблемах опанування фортепіанних творів кожного зі відомих і визнаних світовою музичною спільнотою творчих стилів для грамотного здійснення навчальної роботи зі здобувачами вищої освіти та їх подальшої самостійної викладацької діяльності.

Необхідно враховувати, що відчуття залежить від низки факторів: а) тривалість перебування у відповідній обстановці (у нашому випадку кількість творів відповідного стилю, їх складність, різноманітність жанрів та форм); б) впливу низки подразників (у нашому випадку приклади цікавого виконання,

різноманітного особистісного прочитання романтичних творів); в) від досвіду людини та її фізіологічного стану (досвід слухового сприймання виконання великої кількості різних романтичних творів іншими піаністами, досвід власного виконання творів романтичного стилю).

У процесі експерименту було означено і деякі негативні чинники процесу підготовки піаністів, які його гальмували: недостатній розвиток ініціативи, деяка одноманітність опановуваних романтичних фортепіанних творів, занадто велика обачність у вивченні складних романтичних творів, що зазвичай стримує перспективу формування означеного феномена, створення неповних комплексів характеристик романтичних творів для фортепіано.

Таблиця 3.8

Результати оцінки сформованості емоційно-стильового відчуття романтичної музики за трьома показниками (*д*) 2 критерію, та *е*) і *ж*) 3 критерію

Критерії (2, 3) та їх показники	Рівні	КГ		ЕГ	
		Осіб	%	Осіб	%
<b>2. Чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості виконання фортепіанних творів композиторів-романтиків, д) кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення (магістерського).</b>	В	18	48,6	29	80,6
	С	9	24,3	6	16,7
	Н	10	27,1	1	2,7
<b>3. Критерій: самостійність стильової визначеності виконання романтичних творів, е) міра творчої самостійності у наданні творчих інтерпретаційних проєктів виконуваних фортепіанних творів.</b>	В	16	43,2	26	72,2
	С	14	37,8	8	22,2
	Н	7	19	2	5,6
<b>ж) рівень складності та якість виконання презентованих фортепіанних творів різних жанрів та музичних форм романтичного стилю.</b>	В	13	35,1	23	63,9
	С	16	43,2	10	27,8
	Н	8	21,7	3	8,3

Після проведення експериментальних заходів у експериментальній групі нами застосовано контрольний зріз по двох групах, ЕГ та КГ, який складався з результативної оцінки випускників магістратури, їх досягнень з кваліфікаційних випробувань (результати виробничої практики, екзаменаційне випробування).

Проводячи оцінювання за шестибальною шкалою за кожним із розроблених критеріїв, було заплановано виводити середнє арифметичне (суми оцінних балів), які отримав кожний магістр, учасник експерименту.

Контрольний зріз дав можливість виявити рівень підготовки піаністів КГ та показав, що більшість з них, які навчались за традиційною методикою, досягли певних результатів у сформованості емоційно-стильового відчуття романтичної музики, їх інтуїтивного та знанневого рівня рефлексії своїх відчуттів у ході вивчення романтичних творів програмного та непрограмного змісту. У КГ магістри не достатньо володіють можливостями щодо самостійного виконання творчих завдань, не завжди усвідомлюють та не мають достатнього досвіду спілкування зі складною музикою романтичного стилю.

Це підтвердила експертна група викладачів, які брали участь у експериментальних заходах. Вони надали учасникам експерименту позитивну оцінку, відмітили загальне зростання сформованості емоційно-стильового відчуття у процесі фортепіанної підготовки та виконання творів композиторів-романтиків, продемонстрована адекватна відносна свобода у виконавських діях.

Таблиця 3.9

Результати формувального експерименту за мотиваційно-аксіологічним компонентом

Показники	Рівні	КГ		ЕГ	
		Осіб	%	Осіб	%
<i>а) Міра адекватності усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних творах (відповідність проєктному еталону)</i>	В	17	45,9	26	72,2
	С	12	32,4	8	22,2
	Н	8	21,7	2	5,6
<i>б) Якість відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів різних музичних здібностей</i>	В	17	45,9	25	69,5
	С	12	32,4	9	25
	Н	8	21,7	2	5,5
<i>в) Міра гнучкості застосування різних засобів музичної виразності, частота переключення</i>	В	19	51,4	30	83,3
	С	10	27	4	11,1
	Н	8	21,6	2	5,6

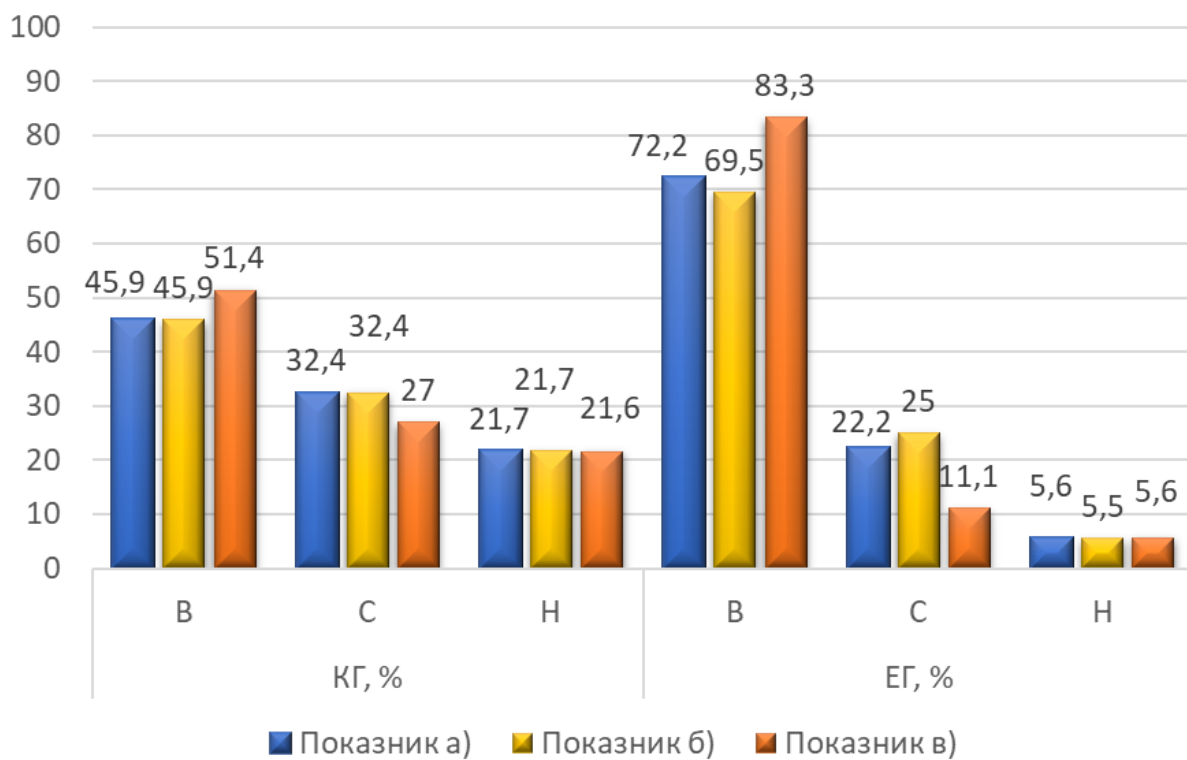


Рис. 3.6. Результати формувального експерименту за мотиваційно-аксіологічним компонентом

Табл. 3.10

Узагальнені результати формувального експерименту за мотиваційно-аксіологічним компонентом

Результати	Рівні	КГ, %	ЕГ, %
<i>Узагальнені відомості</i>	Високий	47,7	75,0
	Середній	30,6	19,4
	Низький	21,7	5,6



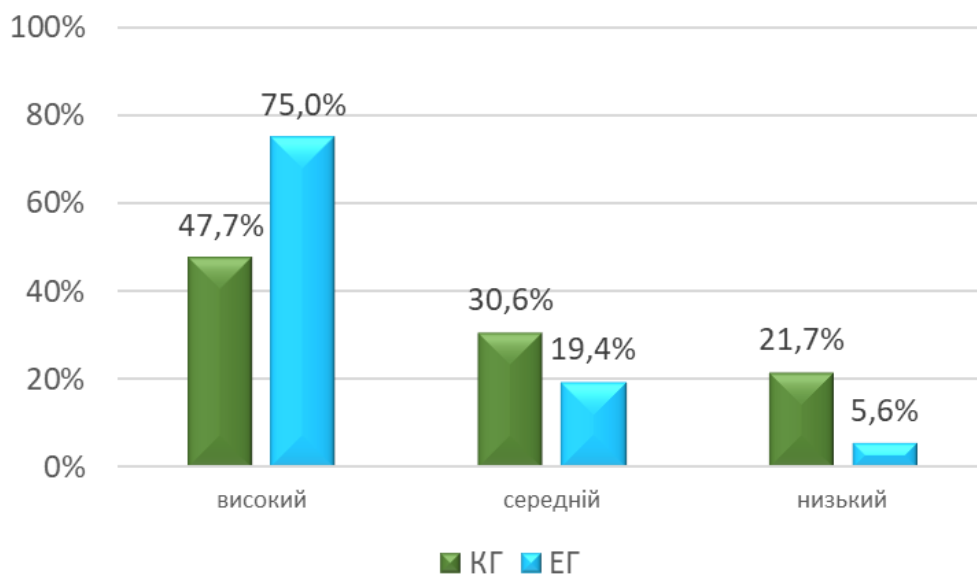


Рис. 3.7. Узагальнені результати формувального експерименту за мотиваційно-аксіологічним компонентом

Таблиця 3.11

Результати формувального експерименту  
за чуттєво-аналітичним компонентом

Показники	Рівні	КГ		ЕГ	
		Осіб	%	Осіб	%
г) Міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору та на стадії концертної готовності його відтворення	В	18	47,3	25	69,5
	С	13	35,1	10	26,4
	Н	6	17,6	1	4,1
д) Кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення (магістерського)	В	19	50	29	80,6
	С	9	23	6	15,3
	Н	9	27	1	4,1

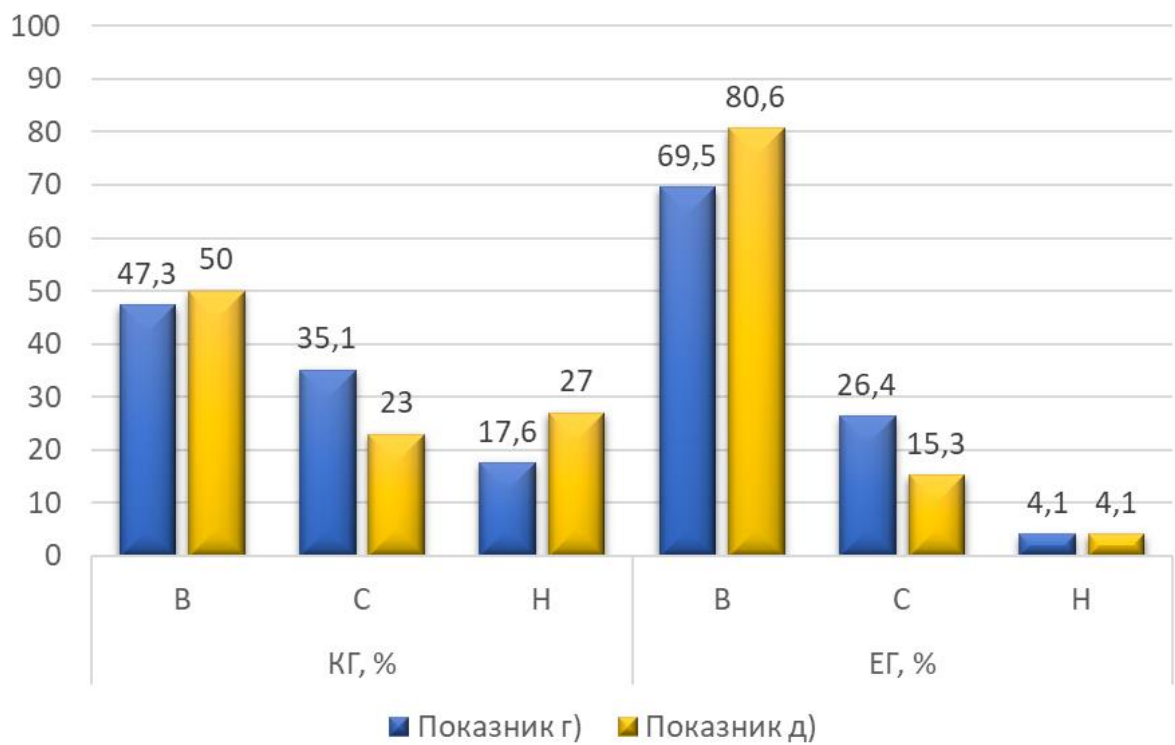


Рис. 3.8. Результати формувального експерименту за чуттєво-аналітичним КОМПОНЕНТОМ

Таблиця 3.12

Узагальнені результати формувального експерименту за чуттєво-аналітичним КОМПОНЕНТОМ

Результати	Рівні	КГ, %	ЕГ, %
<i>Узагальнені відомості</i>	Високий	48,7%	75,1%
	Середній	29,1%	20,9%
	Низький	22,2%	4,0%

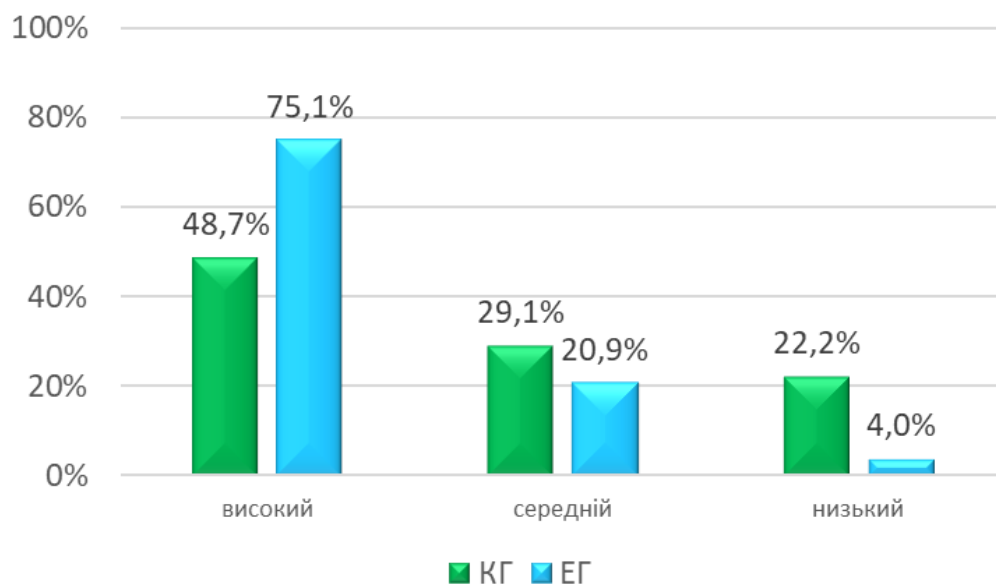


Рис. 3.9. Узагальнені результати формувального експерименту за чуттєво-аналітичним компонентом

Таблиця 3.13

Результати формувального експерименту за творчо-виконавським компонентом

Показники	Рівні	КГ		ЕГ	
		Осіб	%	Осіб	%
<i>е) Міра творчої самостійності у наданні творчих інтерпретаційних проєктів виконуваних фортепіанних творів</i>	В	16	43,2	26	72,2
	С	14	37,8	8	22,2
	Н	7	19	2	5,6
<i>ж) Рівень складності та якість виконання презентованих фортепіанних творів різних жанрів та музичних форм романтичного стилю</i>	В	13	35,1	23	63,9
	С	16	43,2	10	27,8
	Н	8	21,7	3	8,3

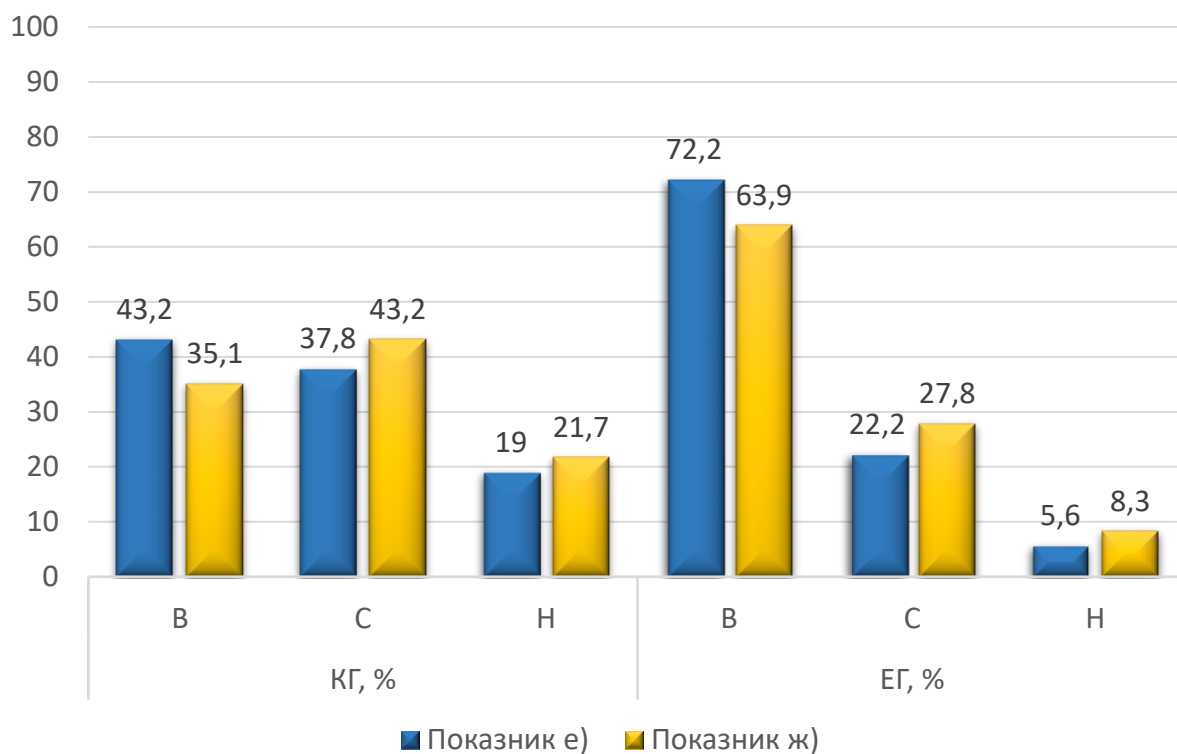


Рис. 3.10. Результати формувального експерименту за творчо-виконавським КОМПОНЕНТОМ

Таблиця 3.14

Узагальнені результати формувального експерименту за творчо-виконавським КОМПОНЕНТОМ

Результати	Рівні	КГ, %	ЕГ, %
<i>Узагальнені відомості</i>	Високий	39,2%	68,1%
	Середній	40,5%	25,0%
	Низький	20,3%	6,9%

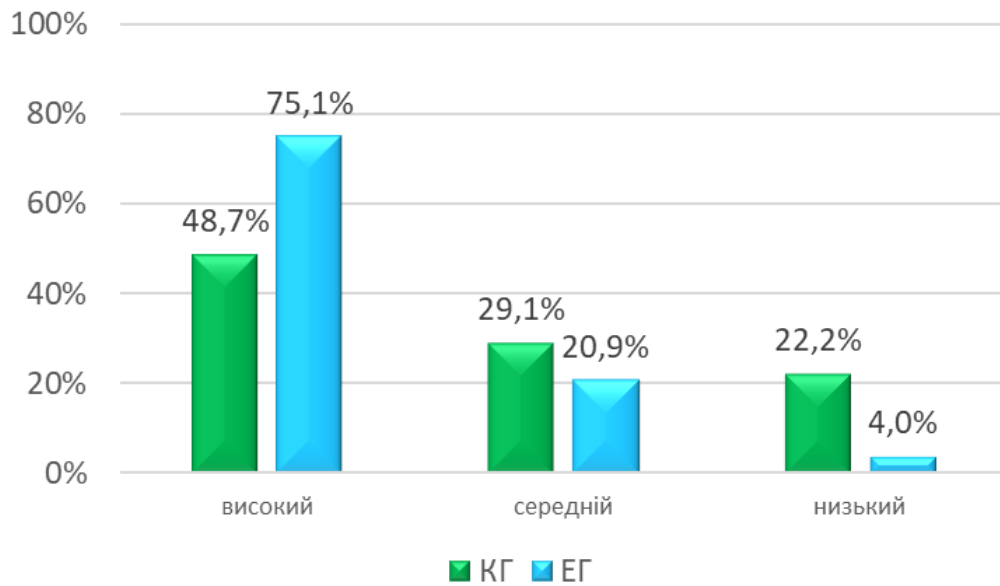


Рис. 3.11. Узагальнені результати формувального експерименту за творчо-виконавським компонентом

У результаті експериментальної роботи ми зробили такі спостереження. Піаністи, як майбутні фахівці, вчителі школярів на уроках музичного мистецтва отримали вищий бал за ті якості, які дозволили учасникам експерименту проявити такі з них: творчу виконавську свободу та зацікавленість до виконання романтичних фортепіанних творів (програмних і непрограмних), які вони опановували; виявити більшу міру адекватності стосовно характерних особливостей стильової атрибуції романтичних творів; надавали повніші якісні характеристики романтичних творів під час створення власних проєктів емоційно-стильового ввідчуття романтичних творів та ую виборі адекватних методичних прийомів при вивченні складного музичного матеріалу. У магістрів експериментальної групи (ЕГ) всі показники були набагато вищі ніж в магістрів контрольної групи (КГ).

## Результати контрольного зрізу учасників КГ та ЕГ

Компоненти (відповідні критерії)	Рівні	КГ (37 осіб)		ЕГ (36 осіб)	
		Осіб	%	Осіб	%
Мотиваційно-аксіологічний (I критерій)	В	18	47,7	27	75
	С	11	30,6	7	19,4
	Н	8	21,7	2	5,6
Чуттєво-аналітичний (II критерій)	В	18	48,7	27	75,1
	С	11	29,1	8	20,9
	Н	8	22,2	1	4
Творчо-виконавський (III критерій)	В	15	39,2	25	68,1
	С	15	40,5	9	25
	Н	7	20,3	2	6,9
Середнє	<b>В</b>		<b>45,2</b>		<b>72,7</b>
	<b>С</b>		<b>33,4</b>		<b>21,8</b>
	<b>Н</b>		<b>21,4</b>		<b>5,5</b>

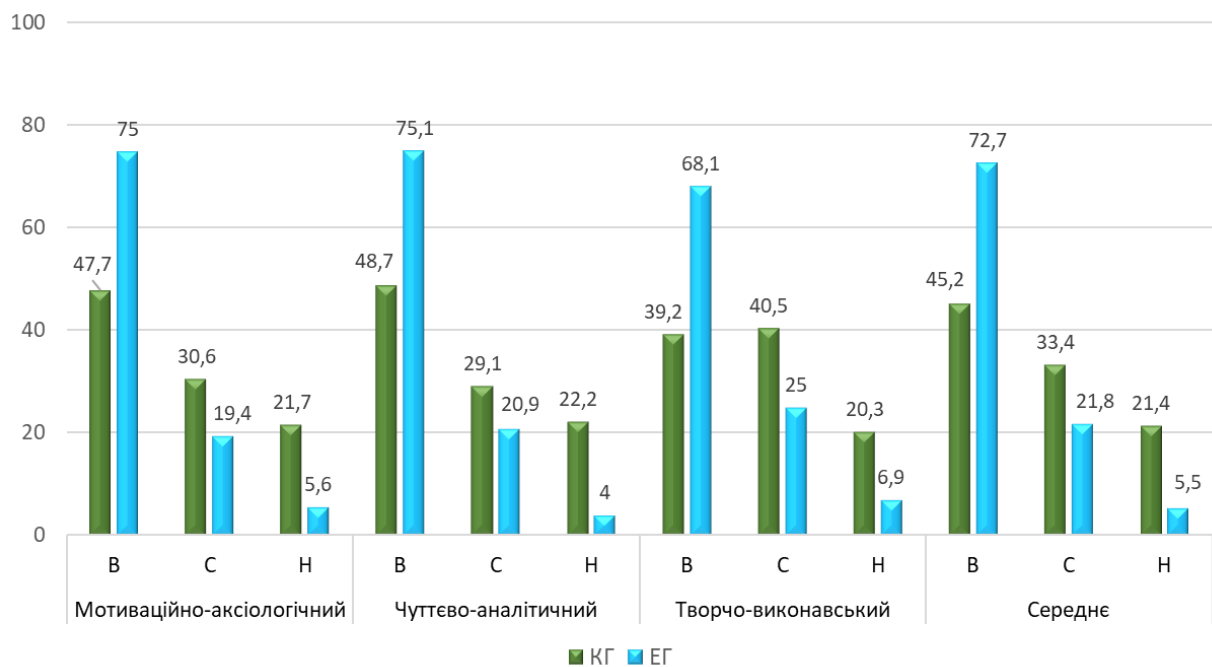


Рис. 3.12. Результати контрольного зрізу учасників КГ та ЕГ

У таблиці представлені порівняння показників, які відображають середні бали по групах (ЕГ та КГ) та якісні показники оцінок. Контрольні зрізи в КГ та ЕГ дало підстави для таких висновків: по-перше, наявність позитивних зрушень у контрольній групі, які опановують фортепіано, що є підставою для підвищення якості їхньої освіти; по-друге, відкривається можливість визначати шляхи оптимізації самостійної діяльності магістрів, в процесі фортепіанної підготовки.

Загальні результати оцінювання по всіх експериментальних даних представлено у підсумковій таб. 3.16.

Таблиця 3.16

Результати формувального експерименту ЕГ

Критерії компонентів	Показники	Рівні					
		В		С		Н	
		Осіб	%	Осіб	%	Осіб	%
I	а	26	72,2	8	22,2	2	5,6
	б (2) серед.	25	69,5	9	25	2	5,5
	в	30	83,3	4	11,1	2	5,6
Всього		<b>27</b>	<b>75</b>	<b>7</b>	<b>19,4</b>	<b>2</b>	<b>5,6</b>
II	г (2) серед.	25	69,5	10	26,4	1	4,1
	д (2) серед.	29	80,6	6	15,3	1	4,1
Всього		<b>27</b>	<b>75,1</b>	<b>8</b>	<b>20,9</b>	<b>1</b>	<b>4</b>
III	е	26	72,2	8	22,2	2	5,6
	ж	23	63,9	10	27,8	3	8,3
Всього		<b>25</b>	<b>68,1</b>	<b>9</b>	<b>25</b>	<b>2</b>	<b>6,9</b>
Середнє арифметичне		<b>26</b>	<b>72,7</b>	<b>8</b>	<b>21,8</b>	<b>2</b>	<b>5,5</b>

Для підтвердження наявності розбіжностей між результатами контрольної та експериментальної груп використовувався критерій Пірсона  $\chi^2$ . Оскільки в експерименті порівнюються результати двох груп (контрольна та експериментальна) за трьома рівнями (високий, середній, низький), то за статистичними таблицями критичне значення критерію Пірсона  $\chi_{кр}^2 = 5,991$  для рівня статистичної значимості  $\rho \leq 0,05$ . Якщо отримані емпіричні значення критерію Пірсона  $\chi^2$  будуть вищими за це значення, то вважається, що між результатами контрольних та експериментальних груп існують помітні

статистичні відмінності, в іншому випадку – результати можна вважати подібними.

Таблиця 3.17

Емпіричні значення критерію Пірсона

Компонент	Констатувальний експеримент	Формувальний експеримент
Мотиваційно-аксіологічний	0,023343	6,276368
Чуттєво-аналітичний	0,018563	7,705876
Творчо-виконавський	0,151596	6,765349

Як бачимо, під час констатувального експерименту статистично помітних відмінностей між результатами контрольної та експериментальної групи не було за жодним з компонентів, оскільки емпіричні значення критерію Пірсона  $\chi^2$  значно менші за його критичне значення (5,991). Натомість у формувальному експерименті наявні суттєві відмінності між результатами контрольних та експериментальних груп, оскільки за кожним компонентом емпіричне значення критерію Пірсона  $\chi^2$  перевищує його критичне значення. Тому можна зробити висновок, що на констатувальному етапі відмінностей між групами не було і це дало змогу переконатися, що отримані результати на формувальному етапі у експериментальних групах були забезпечені розробленою авторською методикою формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у майбутніх учителів музичного мистецтва.

Досягнення прогресивних результатів на кожному етапі формування емоційно-стильового відчуття романтичної музики відбулось завдяки застосуванню таких методів. На першому, орієнтовному етапі – метод усвідомлення здобувачами освіти взаємозв'язку емоційного та аналітичного у виконавській інтерпретації романтичних творів, створення власної виконавської



музичної інтерпретації виконуваних творів, метод педагогічної підтримки, аналіз прослуханої музики, ImArt (імпресивна мистецька терапія).

На другому, змістово-конструктивному етапі були застосовані такі методи: метод фіксації своїх відчуття у пам'яті, що дозволяв закріплювати власні адекватні емоційні реакції та стильові відчуття у фортепіанному виконавстві; метод рефлексії для усвідомлення своїх відчуттів у процесі розкриття своїх власних можливостей, самооцінки, Методика Р.Кеттелла (багатовекторного дослідження особистості), створення бази романтичних п'єс (програмних, непрограмних).

На третьому, аналітично-коригувальному етапі застосовані наступні методи: метод наскрізної діагностики, є предметом необхідного стильового аналізу результатів, метод саморефлексії власного емоційного стану, метод створення емоційно-стильових проєктів.

Висновуючи зазначимо, що у результаті формувального експерименту було встановлено значне зростання усвідомлення власного емоційно-стильового відчуття романтичної музики здобувачами вищої освіти щодо організації власних зусиль, самостійного прослуховання та ознайомлення з новими творами. Незначна кількість магістрів не досягли бажаних результатів та залишились на низькому рівні. Натомість велика кількість учасників експерименту перейшла з середнього рівня на високий, з низького на середній рівні. Це свідчить про ефективність використання запропонованої методики формування емоційно-стильового відчуття романтичної музики в процесі фортепіанної підготовки, доцільність застосування навчальних та виконавських зусиль, що підтвердило перспективність відповідних методів. Формування означеного феномена за традиційною методикою теж мало певні досягнення, але відсутність спеціальної уваги саме до цієї роботи спричинило незначне зростання його сформованості.

Означені методи витікають із розроблених педагогічних умов, що в свою чергу ґрунтуються на визначених педагогічних принципах. Запропоновані методичні комплекси охоплюють принципи навчання, педагогічні умови та

методи роботи. Всі блоки завдань науково обґрунтовуються в контексті розроблених компонентів, функціонують у залежності від їх формування.

Результати контрольного зрізу учасників КГ та ЕГ засвідчили таку різницю в отриманих показниках: на високому рівні опинились 72,7 % учасників експерименту, ЕГ проти 45,2 % – КГ, на середньому – лише 21,8 % ЕГ проти 33,4 % КГ, на низькому рівні залишилось 5,5 % учасників ЕГ проти 21,4 % в КГ.

Перевіркою розбіжностей за критерієм Пірсона  $\chi^2$  засвідчено у формувальному експерименті наявні суттєві відмінності між результатами контрольної та експериментальної груп, оскільки за кожним компонентом емпіричне значення критерію

Таким чином, можна засвідчити, що дослідно-експериментальна робота з її комплексом запропонованих завдань, інших експериментальних формувальних заходів позитивно відтворилась у підвищенні конкретного емоційно-стильового сенсу практичної підготовки з усіх музичних дисциплін, які мали безпосереднє відношення цього процесу. Це стало результатом загальної навчальної спрямованості експериментальних заходів. Було зафіксовано і зростання зацікавленості здобувачів вищої освіти, майбутніх фахівців, у створенні та прояві своїх індивідуальних емоційно-стильових проєктів. Викладачами, експертами та організатором експерименту зафіксовано загальну ініціативність, зацікавленість у процесі фортепіанного навчання за авторською методикою.

Проведене дослідження переконливо засвідчило те, що емоційно-стильове відчуття музичних творів є необхідною складовою опанування та виконання означених фортепіанних творів, залишається актуальною проблемою у музичній педагогіці, фортепіанній підготовці, а тому стимулює подальше її вивчення, науково-теоретичне обґрунтування в наступних дослідницьких роботах.

## Висновки до третього розділу

Розв'язання конкретних завдань стосовно розробки критеріального апарату, визначення характеристик відповідних рівнів сформованості означеного феномена, проведення діагностичних заходів, впровадження експериментальної методика формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків в процесі фортепіанної підготовки та перевірка її ефективності дозволило зробити такі висновки.

Для оцінки сформованості обраного феномена було розроблену критеріальний апарат, який містив декілька критеріїв та їх показників. За логікою представленого дослідження, методологічною та теоретичною основою було розроблено критерії оцінки сформованості означеного феномена, з урахуванням визначених структурних компонентів емоційно-стильового відчуття здобувачів вищої освіти романтичної музики (мотиваційно-аксіологічного, чуттєво-аналітичного та творчо-виконавського).

Критерії сформованості означеного феномена в процесі фортепіанної підготовки ми розробили на основі теоретичних висновків стосовно сутності поняття «емоційно-стильове відчуття», «музично-стильове відчуття» та інших теоретичних узагальнень, визначеного поетапного процесу його презентації як складного феномена, а також змістових характеристик його компонентів.

Перший критерій оцінки сформованості обраного феномена, якість музичного відчуття, вимірюється такими показниками: а) міра адекватності усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних творах (відповідність проєктному еталону); б) якість відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів музично орієнтованих індивідуальних здібностей; в) міра гнучкості застосування різних засобів музичної виразності, частота переключення.

Другий критерій, чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості виконання фортепіанних творів композиторів-романтиків вимірювався такими показниками: г) міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору та на стадії концертної готовності його відтворення; д) кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення.

Третій критерій, самостійність стильової визначеності виконання романтичних творів вимірювався такими показниками: е) міра творчої самостійності у наданні творчих інтрпретаційних проєктів виконуваних фортепіанних творів; ж) рівень складності та якість виконання презентованих фортепіанних творів різних жанрів та музичних форм романтичного стилю.

За встановленими критеріями обґрунтовано якісні характеристики кожного з рівнів сформованості емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків, які ми визначили як проєктивний – високий рівень, вибірковий – середній рівень та репродуктивний – низький.

Запропонована еспериментальна авторська методика складалась з трьох основних етапів. Пілотний етап – орієнтовний, 1 – аналітико-коригувальний, 2 – змістово-конструктивний та 3 – самостійно-презентаційний. Кожний з етапів було присвячено формуванню всієї компонентної структури обраного феномена з наданням деякої переваги одному або двом його компонентам відповідно логіці формувального процесу.

На кожному з етапів було застосовано такі методи. На пілотному підетапі – метод виконавської Інтернет комунікації, . На першому, орієнтовному етапі – метод усвідомлення здобувачами освіти взаємозв'язку емоційного та аналітичного у виконавській інтерпретації романтичних творів, створення власної виконавської музичної інтерпретації виконуваних творів, метод педагогічної підтримки.

На другому, змістово-конструктивному етапі були застосовані такі методи: метод фіксації своїх відчуття у пам'яті, що дозволяв закріплювати власні адекватні емоційні реакції та стильові відчуття у фортепіанному виконавстві; метод рефлексії для усвідомлення своїх відчуттів у процесі розкриття своїх власних можливостей.

На третьому, аналітично-коригувальному етапі застосовані наступні методи: метод наскрізної діагностики, є предметом необхідного стильового аналізу результатів, рефлексії емоційного стану піаністів, інші.

Результати діагностичного етапу довів доречність застосування авторської методики формування емоційно-стильового відчуття романтичної музики у здобувачів вищої освіти. Для цього було запропоновано відповідну систему методів. Результати формувального експерименту довели ефективність запропонованої методики.

На формувальному етапі експерименту наявні суттєві відмінності (мотиваційно-аксіологічний має значення 6,276368; чуттєво-аналітичний – 7,705876; творчо-виконавський – 6,765349), оскільки за кожним компонентом емпіричне значення критерію Пірсона  $\chi^2$  перевищує його критичне значення (5,991). Тобто отримані результати на формувальному етапі у експериментальній групі були забезпечені розробленою авторською методикою формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у майбутніх учителів музичного мистецтва.

## ВИСНОВКИ

У результаті проведеного дослідження, досягнення висунутої мети, було розв'язано поставлені завдання, що засвідчило результативність запропонованої методики формування емоційно-стильового відчуття романтичної музики здобувачами вищої освіти, майбутніми вчителями музичного мистецтва. Це уможливило зробити такі **висновки**.

1. Вивчення та аналіз науково-теоретичних висновків праць науковців галузі психології, фізіології, загальної педагогіки, музичної педагогіки та музичної психології, мистецтвознавства та фортепіанної підготовки уможливили з'ясування науково-теоретичної сутності поняття «відчуття». Становлення та розвиток його конкретики протягом усього періоду вивчення різними науками сприяло усвідомленню основних характерних особливостей його смислу, структури, фізичних та психічних ознак, їх класифікації, бінарної сутності цього поняття як пізнавально-емоційного феномена.

На підставі визначення поняття «відчуття», представлено наше розуміння його як відображення мозком людини властивостей предметів та явищ об'єктивної дійсності, здатність реагувати на існуючу реальність із активним застосуванням рухової діяльності. Відчуття є соціально обумовленою категорією, яка несе концептуальне навантаження, що залежить від низки факторів, та може розвиватись та удосконалюватись. На підставі цього було визначено музикознавчий сенс емоційно-стильових відчуттів у фортепіанній творчості композиторів-романтиків; узагальнення науково-теоретичних висновків стосовно функціонального значення стилю в системі музичного та психолого-педагогічного знання було встановлено його специфічні ознаки в різних жанрах композиторської творчості, музичного виконавства, педагогічної діяльності, визначені різні стильові підходи для дослідницької діяльності у музично-педагогічній галузі.

2. Усвідомлено ціннісний сенс музики композиторів-романтиків для опанування і концертного виконання музикантами різних культур, встановлено можливість презентації романтичних фортепіанних творів на рівні унікального емоційно-стильового їх відчуття майбутніми вчителями музичного мистецтва як елементу розкриття власного індивідуально неповторного виконавського стилю.

У ході дослідження визначено сутність *«емоційно-стильового відчуття музики»* як набутої якості здобувача освіти (майбутнього вчителя музичного мистецтва), що дозволяє розкривати його здатність визначити стильову характерність музичних творів на основі досягнутого уміння музично-слухового сприйняття, музично-виконавського досвіду та усвідомлення емоційно-образного змісту й інтонаційної логіки музичної мови; здобує вміння розпізнавати зовнішні прояви стильових ознак музичних творів, тобто *«рокодовувати»* композиторський творчий задум у власному емоційно-чуттєвому відгуку, та в процесі їх відтворення на фортепіано.

У процесі дослідження було уточнено розуміння *«емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків»*: це є набута у процесі навчання якість здобувача освіти, що дозволяє характеризувати його здатність визначати стильову адекватність музичних творів композиторів-романтиків на основі досягнутого уміння музично-слухового сприйняття та музично-виконавського досвіду, усвідомлення емоційно-образного змісту й інтонаційної логіки музичної мови; вміння розпізнавати зовнішні прояви стильових ознак фортепіанних творів, тобто *«розкодовувати»* максимальний обсяг індивідуально-неповторних їх особливостей у емоційно-чуттєвому відгуку на відповідний стиль у процесі власного виконання музичних творів з ознаками романтичності.

3. Представлено фахове призначення фортепіанної підготовки здобувачів освіти в університетах України та Китаю, обзначено роль фортепіанної культури в загальній системі освітньої та культурної розбудови держав. Представлені визначення дозволять майбутнім фахівцям усвідомити

унікальність сприйняття музики композиторів-романтиків самим та проектувати означений функціональний процес сприйняття романтичної музики здобувачам освіти середньої ланки (закладів середньої освіти, ЗСО). У ході дослідження визначено та обґрунтовано компонентну структуру емоційно-стильового відчуття романтичної музики здобувачами вищої освіти в єдності трьох компонентів, а саме: мотиваційно-аксіологічного, який визначив аксіологічну значущість обрання та опанування бакалаврами та магістрами фортепіанної музики композиторів-романтиків для розкриття свого емоційно-стильового відчуття опановуваних творів; чуттєво-аналітичного, який вмотивував здобувачів вищої освіти спонукати та аналізувати власну рефлексорну діяльність та відкритість відчуттів у виконанні романтичних творів для подальшого удосконалення виконавської діяльності у навчальних закладах, різних практичних формах перед шкільною аудиторією; та творчо-виконавського, який сприяв вправності майбутніх фахівців у створенні індивідуально-неповторних проєктів емоційно-стильового відчуття будь-якої музики композиторів-романтиків з метою удосконалення своїх професійних можливостей.

Логіка дослідження обраного феномена вимагала визначення науково-методичних підходів для удосконалення методологічної бази та обґрунтування основних принципових положень. Нами окреслені такі: сенсibilізаційний, пропріоцептивний, емоційно-рефлексивний, фасилітативний, психолого-педагогічний та мистецтвознавчий. В парадигмі визначених науково-методичних підходів було визначено та застосовано такі принципи формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків здобувачами вищої музичної освіти: стилевідповідності, рефлексивності, синестезії, змістового синтезування, адаптації, індивідуалізації та інтерпретації.

4. Для досягнення успішного функціонування авторської моделі формування обраного феномена визначено такі педагогічні умови: сприяння розвитку комплексу музичних здібностей кожного здобувача освіти;



стимулювання набуття піаністичних художньо-технічних навичок та виконавсько-стилістичних умінь відтворення музики композиторів-романтиків; спонукання піаністів до відповідного збагачення музично-виконавського тезаурусу програмними та непрограмними фортепіанними творами композиторів-романтиків; заохочення розробки проєктів емоційної драматургії стилевідповідних відчуттів, адекватних художньо-образному змісту та комплексу відповідних засобів музичної виразності виконуваних романтичних фортепіанних творів; сприяння створенню персоніфікованої методичної моделі щодо опанування фортепіанного романтичного твору з наданням власного інтерпретаційного проєкту його виконання перед учнівською аудиторією.

Авторська модель формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків розгорталась з урахуванням визначення методики як наукового поняття та при застосуванні розроблених методичних засад для ефективного протікання дослідницької роботи в межах представленої моделі.

5. Для оцінки сформованості емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків розроблено критеріальний апарат, який містив три критерії та їх показники, на основі теоретичних висновків стосовно сутності ключових понять, теоретичних узагальнень, визначеного поетапного процесу його розгортання як складного феномена, а також змістових характеристик його компонентів. Розроблено такі критерії: *якість музичного відчуття* (показники: міра адекватності усвідомлених стильових елементів та програмних характеристик романтичної музики у виконуваних; якість відрефлексованих та зафіксованих у власному аналізі свого розуміння виконуваних творів музично орієнтованих індивідуальних здібностей; міра гнучкості застосування різних засобів музичної виразності, частота переключення. *Чуттєво-емоційний прояв стильової зацікавленості виконання фортепіанних творів композиторів-романтиків* (показники: *міра розкриття інтуїтивного емоційно-стильового відчуття романтичної музики на початку опанування фортепіанного твору та*

на стадії концертної готовності його відтворення; *кількість зафіксованих проєктів емоційно-стильового відчуття романтичної музики програмного та непрограмного авторського представлення. Самостійність стильової* (показники: *міра творчої самостійності у наданні творчих інтпретаційних проєктів* виконуваних фортепіанних творів; *рівень складності та якість виконання презентованих фортепіанних творів різних жанрів та музичних форм* романтичного стилю.

За встановленими критеріями обґрунтовано якісні характеристики кожного з рівнів сформованості емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків, які ми визначили як *проєктивний* – високий рівень, *вибірковий* – середній рівень та *репродуктивний* – низький.

6. Запропонована еспериментальна авторська методика складалась з трьох основних етапів. Пілотний етап (орієнтовний), 1 (аналітико-коригувальний), 2 (змістово-конструктивний) та 3 (самостійно-презентаційний).

На кожному етапі здійснювалось комплексне формування всієї компонентної структури обраного феномена з наданням деякої переваги одному або двом його компонентам відповідно логіці формувального процесу. На кожному з етапів було застосовано відповідні методи. Так, на першому, орієнтовному етапі – метод усвідомлення здобувачами освіти взаємозв'язку емоційного та аналітичного у виконавській інтерпретації романтичних творів, створення власної виконавської музичної інтерпретації виконуваних творів, метод педагогічної підтримки, ін. На другому, змістово-конструктивному етапі були застосовані такі методи: метод фіксації своїх відчуття у пам'яті, що дозволяв закріплювати власні адекватні емоційні реакції та стильові відчуття у фортепіанному виконавстві; метод рефлексії для усвідомлення своїх відчуттів у процесі розкриття своїх власних можливостей. На третьому, аналітично-коригувальному етапі застосовані наступні методи: **метод** наскрізної

діагностики, є предметом необхідного стильового аналізу результатів, рефлексії емоційного стану піаністів, інші.

7. Результати формувального експерименту були зафіксовані у відповідних таблицях та схемах. Проведене експериментальне дослідження довело ефективність запропонованої авторської методики, результативність запропонованої методичної системи поетапного формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків здобувачами вищої освіти, майбутніми вчителями музичного мистецтва. Перевірка отриманих результати методами математичної статистики підтвердили валідність запропонованої методики та доцільність її застосування в процесі фортепіанної підготовки майбутніх фахівців.

8. Проведене дисертаційне дослідження не вичерпує всіх проблем фортепіанної підготовки фахівців музично-педагогічної галузі; подальшої розробки можуть отримати питання створення емоційно-відчуттєвих проєктів індивідуальних траєкторій розвитку та професійного становлення здобувачів вищої музично-професійної освіти.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адаптація. Новий словник іншомовних слів /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПІЙ, 2008. 672 с.
2. Аксіологія. Новий словник іншомовних слів /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПІЙ, 2008. 672 с.
3. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений (на основе анализа искусства выдающихся пианистов XX в.). М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 92 с.
4. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. М. : Музыка, 1987. 285 с.
5. Ананьев Борис Герасимович. <https://www.psyh.kiev.ua>
6. Ананьев Б.Г. Сенсорно-перцептивные характеристики индивидуального развития человека // Избранные психол. труды: В 2 т., Т.1. М. : Педагогика, 1980. С. 180-185.
7. Андрущенко В.П. Роздуми про освіту: Статті, нариси. К: Знання України, 2004. 804 с.
8. Аністратенко Ж. Г.М. Беклемішев-педагог // Укр. музикознавство. 1973. № 8. С. 209-221.
9. Арістотель. Поетика. В кн.: Античні поетики / Упоряд. М. Борецький, В. Зварич. К.: Грамота, 2007. 168 с. (Серія «Бібліотека античної літератури»).
10. Афанасенко В. Філософія : Підручник для вищої школи / Василь Григорович Кремень (заг. ред.), Микола Іванович Горлач (заг. ред.). 3 вид., перероб. та доп. Х. : Прапор, 2004. 735 с.
11. Бакиров В.С. Ценностное сознание и активизация человеческого фактора. Харьков: Вища шк. : Изд-во при ХГУ, 1988. 152 с.
12. Баришполець О.Т. Український словник медіакультури : НАПН України, Ін-т соціальної та політичної психології. К.: Міленіум, 2014. 196 с.
13. Бах К. Ф. Е. «Досвід викладу правильного способу гри на клавирі». Опыт истинного искусства клавирной игры. Кн 1. 1753 г. Перев. И комент. Е.Юшкевич. СПб: Рус.фонд старин. музыки, 2005. 169 с.

14. Беклемішев Г.М. Психофізичні основи сучасної фортепіанної техніки // Рад. Музика. 1939. № 4. С.35-50.
15. Берклі Дж., Філософія: підручник для студентів вищих закладів освіти / Ігор Бичко, Іван Бойченко, Віталій Табачковський та ін. – 2-е вид., стереотип. К. : Либідь, 2002. 405 с.
16. Білодід Ю. Філософія : Український світоглядний акцент : навч. посібник / Юрій Білодід. К. : Кондор, 2006. 355 с.
17. Бодрова, Т.О., Паньків Л.І. Аксиологічні засади мистецького навчання старшокласників // Науковий вісник Чернівецького університету: Збірник наукових праць. Вип. 718. Педагогіка та психологія. Чернівці: Чернівецький нац. ун-т, 2014. 208 с. С.142-147.
18. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности / М. Классика-XXI, 2008. 352 с.
19. Буцяк, В. І. Педагогічні умови удосконалення фортепіанної підготовки студентів у вищих педагогічних закладах на основі історико-стильового підходу: автореф. дис. канд. пед. наук: 13.00.02 – теорія та методика навчання музики і музичного виховання. Нац. пед. ун-т ім. М.П. Дорагоманова. Київ, 2003. 21 с.  
URI: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/6036>
20. Введение в трансцендентальную философию. Предмет познания, 2-е изд. К., 1904. Ріккерт. URL: [http://www.hrono.ru/biograf/bio\\_r/rikkerth.php](http://www.hrono.ru/biograf/bio_r/rikkerth.php)
21. Великий тлумачний словник сучасної мови. URL : <https://slovnyk.me/dict/vts/>
22. Вельфлін Г. Основні поняття історії мистецтв. Проблема еволюції стиля в новому мистецтві. Цифрова бібліотека «Київ», URL:  
<https://dlib.kiev.ua/items/show/319>. (доступний 10 червня 2023 р.)
23. Винничук Р.В. Парадигма університетської професійної освіти: ціннісний вимір фахової компетентності «Young Scientist». № 5.3 (57.3) May, 2018. С.75-78.
24. Відчуття URL : <https://lpcollege.com.ua/> <get-file>vidchuttya

25. Відчуття як психічний процес – Освіта.UA. (2010). URL : <https://osvita.ua> (дата звернення: 01.12.2022).
26. Вікова психологія / За ред. Г. С. Костюка. К. : Рад. шк., 1976. 270 с.
27. Воєвідко Л.М. Українські музично-виконавські традиції : навч. посібник / Людмила Воєвідко. Кам'янець-Подільський : ФОП Сисин Я. І., 2013. 148 с.
28. Воєвідко Л.М. Музична педагогіка : навч. посібник. Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня Рута», 2022. 240 с.
29. Гайденок П. П. Понимание времени. Статья первая: Понятие времени в философии науки конца XIX – начала XX века. Э. Мах, А. Пуанкаре // Знание. Понимание. Умение. 2004. № 1. С. 174–184.
30. Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю : Статьи, рецензии. Л. : Сов.композитор, 1988. 168 с.
31. Галицан, О. А., Курлянд, З. Н. Детермінанти підготовки майбутніх вчителів до педагогічної фасилітації у професійній діяльності. Теорія і методика професійної освіти, 21 (1). 2020. URL : [http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2020/21/part\\_1/38.pdf](http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2020/21/part_1/38.pdf)
32. Гельвецій Клод Адриан. URL : <https://vue.gov.ua/>
33. Гельмгольц Герман. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
34. Гончаренко С.У. ...І насамперед–прикладна наука. Хмельницький, 2003, 20 с.
35. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник. К.: ЛТБідь, 1997. 376 с.
36. Гончаренко С.У. Педагогічні дослідження: Методологічні поради молодим науковцям. Київ-Вінниця: ТОВ фірма Планер, 2010. 308 с.
37. Горюхіна Н. Еволюція сонатної форми. Київ: Муз. Україна. 1970, 317 с.
38. Горюхіна Н.А. Методика аналізу національного стилю / Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. К. : Музична Україна, 1985. С. 81-99.
39. Гоулеман Даніель. Емоційний інтелект. Америка. Вид-во : Манн, Іванов і Фербер., 2013. 544 с.

40. Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М. : Гос.муз.изд-во, 1961. 222 с.
41. Гофман Ернст Теодор Амадей. Золотий горнець. Вибрані твори. Переклали. з нім. Сидір Сакидон, Євген Попович. Передмова Ю. Янковського. Вид-во худ. літератури «Дніпро», К., 1976.
42. Гринчук Ірина, Олена Бурська. Проблеми музичного мислення : теорія і методика розвитку. Діалектика музичного логосу й ейдосу. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 222 с.
43. Грум-Гржимайло Н. Музыкальное исполнительство. (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). М. Знание, 1984. 160 с.
44. Гузій Н.В. Педагогічний професіоналізм : історико-методологічні та теоретичні аспекти : Монографія. К.: НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2004. 243 с.
45. Гуральник Н.П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Монографія. К.: НПУ, 2021. 460 с.
46. Гуральник Н.П. Науковий статус методики в сучасній педагогічній парадигмі фортепіанної школи // Наука і сучасність: збірник наукових праць Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. К. :НПУ імені М.П. Драгоманова, 2005. Том 50, 232 с. С.3-12.
47. Гуральник Н.П. Науково-педагогічна школа піаністів у теорії та практиці музичної освіти і виховання : навч. метод. посіб. для вищ. освітн. закл. / Н. П. Гуральник. Київ : вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2011. 256 с.
48. Гуренко Е. Проблемы художественной интерпретации / Е. Гуренко // Философский анализ. Новосибирск: НГУ, 1982. С. 34-48.
49. Гусева, А.В. Вопросы стиля в методике преподавания сольфеджио // Вопросы воспитания музыкального слуха : сб. науч. тр. Л. : ДОЛГ, 1987. С. 104-118.
50. Гуружапов В.А. Художественные представления [Электронный ресурс] /В.А. Гуружапов. URL : <http://www.prawo.in.ua/1r/v1-01922.html>

51. Доніна Р. Л. Особливості роботи в класі спеціалізованого фортепіано : навч. посіб. / Р. Л. Доніна. Донецьк : Донецька держ. музична академія ім. С. С. Прокоф'єва, 2008. 162 с.
52. Драч Н.Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Н. Г. Драч. Саратов, 2006. 23 с.
53. Емоції і почуття у вченні Вундта. Психологіс. Енциклопедія практичної психології. URL :  
[http://psychologis.com.ua/emocii\\_i\\_chuvstva\\_v\\_uchenii\\_vundta.htm](http://psychologis.com.ua/emocii_i_chuvstva_v_uchenii_vundta.htm)
54. Емоційний інтелект. Педагогіка : Большая современная енциклопедія / Сост. Е.С. Рапацевич. Мн.: Соврем. слово, 2005. 720 с. С. 524.
55. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж-Нью-Йорк : Молоде життя, 1955–1995. Словникова частина. Т. 10.
56. Загальна психологія. Підручник / О. В. Скрипченко, Л. В. Долинська, З. В. Огороднійчук. К. : Каравела, 2009. 464 с.
57. Занюк С. Психологія мотивації /С.Занюк. Київ :Ника-Центр, 2002. 352 с.
58. Збірник завдань із загальної психології. За ред. проф. В.С. Мерлін. К. : Вища шк., 1977. 231с.
59. Иванов В.П. Человеческая деятельность – познание – искусство / В.П. Иванов. К.: Наукова думка, 1977. 251 с.
60. Інтерпретація. Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К. : Наукова думка, 1970–1980. Т.4, 1973, с. 39. URL: <https://sum.in.ua/s/nterpretacija>
61. Інтерпретація. Новий словник іншомовних слів : близько 40 000 сл. і словосполучень /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПІЙ, 2008. 672 с.



62. Калюжна Т.Г. Педагогічна аксіологія в умовах модернізації професійно-педагогічної освіти: монографія / за наук. ред. О.В. Уваркіної. К.: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2012. 128 с.
63. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові: Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: СМП АСТОН, 2001, 400 с.
64. Касперський Едвард. Література. Теорія. Методологія. [Пер. с польск. С. Яковенка, упорядк. і наук. ред. Д. Уліцької]. К. : Києво-Могилянська академія, 2008. С. 9-37.
65. Кириленко Г.Г., Шевцов Е.В. Краткий философский словарь. М. 2010, с. 310-311. Дата звернення 23.01.2023.
68. Классификация ощущений Шеррингтона. URL : <https://azps.ru/handbook/klas692>
67. Ковальчук З.Я. Формування психології як науки. Напрями досліджень учення Вундта. 2013. 344 с.
68. Колоскова, Ж. В. Розвиток емоційної стійкості майбутнього вчителя музичного мистецтва в класі вокалу. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки, (204), 2022. С. 138-143.
69. Конфуций. Уроки мудрости : Сочинения / Конфуций : Эксмо; Харьков : Фолио, 2005. 958 с.
70. Концепція національного виховання студентської молоді: додаток до рішення колегії МОН України від 25.06.2009 р. Протокол № 7/2-4 [Електронний ресурс]. URL : <http://osvita.ua/legislation/law/2231>
71. Копейка А. Стилевой феномен Жанны Демесьё: исторические и композиционные аспекты. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А.В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 2017. Вип. 30. Кн. 2. С. 75-90.
72. Копієвська О.Р. Рефлексія як метод наукового осмислення культурних трансформацій: феномен глобалізації в сучасній культурі. 2013. С.148-152.

73. Коробецька, С.Ю. Оркестровий стиль : теорія, історія, сучасність : Монографія. Київ : НПУ ім. М. Драгоманова, 2011. 332 с.
74. Коробецька, С.Ю. Культурологічні та музично-естетичні фактори становлення романтичного оркестрового стилю // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка : зб. наук.праць. Вип 3. Харків-Луганськ : СтильІздат, 2005. С.375-386.
75. Критерії. Новий словник іншомовних слів /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПІЙ, 2008. 672 с.
76. Курковський Г.В. Питання фортепіанного виконавства. Збірка статей. (українською мовою). К.: Музична Україна. 138 с.
77. Кучерявий І.Т. Творчість – основа розвитку потенційних джерел особистості : навч. посібник / І. Т. Кучерявий, О. І. Клепиков. К. : Вища школа, 2000. – 288 с.
78. Ларічева Ірина. Про розвиток дніпровської струнно-смичкової школи ХХ–початку ХХІ століття в контексті музичної педагогіки. *humanitarium*. 2019. Том 45, Вип. 2, Педагогіка, С. 64-72.
79. Латишева Т.В., Шаповалова Н.В. Musik in English : навч. посібник для студентів музично-освітніх закладів. Київ: КМЦ «Поезія», 2013. 144 с.
80. Левченко, О.О., Скляр П.П, Нові підходи до формування соціально-психологічної моделі фасилітативної компетентності майбутніх фахівців гуманітарної сфери Соціальна психологія 2009, № 1, С.109-118. URL: [https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2009/01/109-118\\_no-1\\_vol-28\\_2009\\_UKR.pdf](https://ukr-socium.org.ua/wp-content/uploads/2009/01/109-118_no-1_vol-28_2009_UKR.pdf)
81. Леонтьєв О.М. Діяльність. Свідомість. Особистість. 1975. С. 209-210. <http://www.psy.msu.ru/science/public/leontev/index.html/>
82. Леонтьєв О.М. Потреби, мотив і емоції. М., 1971.
83. Леонтьєв О.М. Вибрані психологічні твори, 1983. Т.1. 391 с.
84. Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині ХХ століття (на прикладі фортепіанного виконавства) //

Наук. вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2008. Вип. 67. – С. 150-161.

85. Ліберман Матвій Борисович // Українська музична енциклопедія. Т. 3: Л–М. / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 150.

86. Ліберман Є. Творча робота піаніста з авторським текстом. К. : Музика. 1988. (Ліберман Євген Якович). URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

87. Лісовий В.С. Аксіологія //Енциклопедія сучасної України : енциклопедія [електронна версія] / ред.:І.М. Дзюба, А.І. Жуковський, М.Г. Железняк та ін., НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001. Т. 1. URL: <https://esu.com.ua/article-43500> (дата перегляду 20.01.2023).

88. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики //Форма. Стиль. Выражение. М. : Мысль, 1995. С. 321-412.

89. Лю Кешуан. Теоретична сутність поняття «образно-стильові відчуття» майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі фортепіанного навчання. / Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : зб. наук. праць. 20 (25). С. 104-108.

90. Ма Сіньюань (2019). Активізація творчої діяльності піаністів з Китаю в контексті світової виконавської культури. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 27 : [збірник наукових праць] / Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. С. 161-167. DOI 10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.

91. Ма Сіньюань. Романтичний стиль у музиці та його відображення у фортепіанній творчості Й. Брамса // Мистецька освіта : зміст, технології, менеджмент : зб. наук. праць. Київ : ТОНАР, 2020. Вип. 15. С. 231-246. *Серія : Педагогічні науки.* URL : <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>

92. Ma Sin`uan. Romantychnyi styl u musytsi ta jogo vidobrazhennia u fortepiannii tvorhosti J. Bramsa // Mystetska osvita : zmist, tehnologii, menedzhment : zb. nauk.

Prats. Kyiv : TONAR, 2020. Vyp. 15. S. 231-246. Seriiia : Pedagogichni nauky). URL : <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>

93. Ма Сіньюань. Методологічні засади формування емоційно-стильового відчуття фортепіанної музики композиторів-романтиків. Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія № 14 Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 28. 2022. С. 163-172. URL : <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.22>

94. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. 2-е изд., доп. и перераб. М. : Музыка, 1979. 536 с. С.18-19.

95. Максименко С.Д. Відчуття //Енциклопедія сучасної України: електронна версія (он-лайн)/ гол. ред. кол М.Дзюба, А.І.Жуковський, М.Г.Железняк та ін. НАН України, НТШ.Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України; 2005. URL:[https://su.com.ua/search\\_articles.php?id=34426](https://su.com.ua/search_articles.php?id=34426) (дата перегляду: 22.04.2022)

96. Максименко С. Д., Соловієнко В. О. Загальна психологія: Навч. посібник. К.: МАУП, 2000. 256 с.

97. Манн Т. Из дневников / пер. с нем; предисл. и коммент. И.Эбонаидзе // Новый мир. 1996. 1. С.184.

98. Манн Т. Письма / пер. с нем. С.К. Апта. М. : Наука, 1975. С. 274.

99. Маслоу А. Мотивация и личность. 3-е изд. СПб.: Питер, 2003. 352 с. С.С. 49-50; 235-236; 242.

100. Медична і психологічна література, освітні матеріали і... <http://medlit.pp.ua/>

101. Медушевский В.В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. М.: Сов.композитор, 1984. Вып. 5. С. 5–17.

102. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Сов. музыка, 1979, № 3.

103. Мельник Т. Образність як психологічна категорія [Електронний ресурс] /Т Мельник. Режим доступу :

[http://www.ukrlife.org/main/minerva/obrazno\\_psyhol.doc](http://www.ukrlife.org/main/minerva/obrazno_psyhol.doc)

104. Мильштейн Я.И. Очерки о Шопене, Музыка, 1987 (добавлено 2015)

<https://librusec.pro/b/555469>

105. Мистецтво України : Біографічний довідник / упоряд.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський ; за ред. А. В. Кудрицького. К. : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 1997. 700 с.

106. Михайлов М.К. К проблеме стилевого анализа //Этюды о стиле в музыке : статьи и фрагменты / сост., ред. и прим. А. Вульфсона, вступ, ст. М.Арановского. Л. : Музыка, 1990. 283 с.

107. Михайлов, М.К. Стиль в музыке: исследование. Л. : Музыка. 1981. 264 с.

108. Мілясевич Анна. Стильовий слух студента-вокаліста: до проблеми опанування камерного репертуару ХХ ст. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 34, Том 3, 2020. С. 44-50.

109. Мозгальова, Н.Г. Методологічні засади формування художньо-виконавської самоєфективності майбутніх вчителів музичного мистецтва та хореографії. *Наукові перспективи*. 10(28). 2022/ С. 324-335. URL :

[https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-10\(28\)-324-335](https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-10(28)-324-335)

<http://perspectives.pp.ua/index.php/np/article/view/2792>

110. Мозгальова, Н. Г., & Барановська, І. Г. Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*, 1-2(13-14), 2019). С. 119-128.

111. Москаленко В. Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / В. Г. Москаленко. К.: КДК, 1996. 25 с.

112. Москаленко В.Г. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. К., 1998. Вип. 1. С. 87-93

113. Мотив. Педагогика: Большая современная энциклопеді / Сост. Е.С. Рапацевич. Мн.: Современное слово, 2005. 720 с.

114. Мотивація. URL: <https://termin.in.ua/motyvatsiia/>
115. Мусевич В. С. Феномени сенсорного розвитку дітей: підручник для студ. вузів. Київ : Видавничий центр Академія, 2014. 210 с.
116. М'ясоїд П.А. Загальна психологія: навч. посіб.: 3-є вид., виправлене. Київ: Вища школа.2004. 487 с.
117. Назайкинський, Е.В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений / Е.В. Назайкинський. М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
118. Назайкинський, Е.В. Стиль как предмет теории музыки / Музыкальный язык, жанр, стиль : сб. науч. тр. / МГК. М. : МГК, 1987. С. 175-185.
119. Найда Ю.М. Формування власного стилю викладання музики у студентів вищих педагогічних закладів: автореф. дис. канд. пед. наук. спеціальність 13.00.02 теорія та методика музичного навчання. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ : 2012. 21 с.
120. Нейгауз, Г. Об искусстве фортепианной игры. М.: Музыка, 1961. 320 с.
121. Нова українська школа: Концептуальні засади реформування середньої школи: Рішення колегії МОН України №10 від 27.10.2016.
122. Новий словник іншомовних слів /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПІЙ, 2008. 672 с.
123. Падалка Г.М. Принципові засади впровадження модульної технології навчання в систему музично-педагогічної освіти / Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. *Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць*. Вип. 2(7). К. : НПУ, 2005. 154 с. С.3-9.
124. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). К.: Освіта України, 2008. 274 с.
125. Палаців А. Т. Жан Жак Руссо. М. Наука, 1980. С. 67.

126. Пашукова Т.І., Допіра А.І., Д'яконов Г.В. Практика із загальної психології / за ред. Пашукової Т.І. Київ : Т-во «Знання», КОО, 2000, 204 с.
127. Педагогічний словник / ред. М.Д. Ярмаченка. К. : Пед. думка, 2001. 516 с.
128. Письменна Наталія. Активізація мислення студента-піаніста як основна умова оптимізації підготовки майбутніх учителів [Електронний ресурс] / Наталія Письменна. URL : [http://www.library.udpu.org.ua/library.../visnuk\\_3.pdf](http://www.library.udpu.org.ua/library.../visnuk_3.pdf)
129. Підлісний М. М. Проблеми аксіології та шляхи їх вирішення : монографія. Дніпро : Видавець Біла К. О., 2020. 164 с.
130. Подоляк Л.Г., Юрченко В.І. Психологія вищої школи: підруч. Вид. 3. виправ. і доповн. Київ : Каравела, 2011, 360 с.
131. Потоцька, О.В. Сильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса. 2012.
132. Принципи дидактичні. Педагогіка : Большая современная енциклопедія / Сост. Е.С. Рапацевич. Мн.: Современ. слово, 2005. 720 с.
133. Пропріорецептори. Педагогіка : Большая современная енциклопедія / Сост. Е.С. Рапацевич. Мн.: Современ. слово, 2005. 720 с.
134. Психологіс. Енциклопедія практичної психології. Емоції і почуття у вченні Вундта. [http://psychologis.com.ua/emocii\\_i\\_chuvstva\\_v\\_uchenii\\_vundta.htm](http://psychologis.com.ua/emocii_i_chuvstva_v_uchenii_vundta.htm)
135. Психологія. Енциклопедія практичної психології. Емоції і почуття у вченні Вундта. URL : [http://psychologis.com.ua/emocii\\_i\\_chuvstva\\_v\\_uchenii\\_vundta.htm](http://psychologis.com.ua/emocii_i_chuvstva_v_uchenii_vundta.htm)
136. Психологія: конспект лекцій для студентів: метод. посібн. Мартинюк І.А., Полозенко О.В., Стахевич В.І. К.: НАУ, 2006, 80 с.
137. Психологія особистості : Словник-довідник / За ред. П. Горностая, Т. Титаренко. К. : Рута, 2001. 320 с.
138. Психологічний словник / Авт.-уклад. В.В.Синявський, О.П.Сергеєнкова/ За ред. Н.А.Побірченко, 2007, 336 с.
139. Радников (1989) Діалоги о муз. педагогике, М.: Музыка, 1989, 139 с.



140. Развитие навыков чтения с листа в концертмейстерском классе / М.А. Антонова, И.А. Белоконь. Искусство и образование. 2017. № 5 (109). с. 36–45.
141. Райгороський Д.Я. (редактор-укладач). Практична психодіагностика. Методики і тести. Учеб. пособ. Самара : Бахрах. М, 2002. 672 с. С.240-260.
142. Реброва О.Є. Музичний стиль як категорія мистецької освіти. Наукові записки НДУ імені Миколи Гоголя: Психолого-педагогічні науки, 2004. 2. 17-20.
143. Рефлексія. Новий словник іншомовних слів /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПІЙ, 2008. 672 с.
144. Рібо Теодюль Арман. Про Тітченера <https://uk.wikipedia.org/wiki>
145. Рібо Т. Психология чувств: В 2-х ч. [Ч. 1-2]. Киев-Одесса-Петербург-Житомир: П.И. Бонадурер владелец Южно-рус. кн-ва «Ф.А. Иогансон», 1912. с. 299.
146. Ріккерт Генріх. Хронос, всесвітня історія в інтернеті. URL : [http://www.hrono.ru/biograf/bio\\_r/rikkerth.php](http://www.hrono.ru/biograf/bio_r/rikkerth.php). Дата звернення 23.01.2023.
147. Романтизм. Музыкальный энциклопедический словарь /Гл. ред. Г.В. Келдыш. М. : Сов.энцикл. 1991. 672 с.
148. Романтизм. Новий словник іншомовних слів /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПІЙ, 2008. 672 с.
149. Ростовська І.О. Формування мотивації учіння гри на фортепіано : навч.-метод. посібник. Ніжин : НДУ імені Миколи Гоголя, 2015. 159 с.
150. Рудницька О.П Педагогіка загальна мистецька : навч. посібник. Тернопіль : Навч. книга.–Богдан, 2005. 360 с.
151. Рум'янцева А. Ю. Фортепіанне виконавство як предмет дослідження та явище музикознавства / Культура України. 2014. Вип. 47. С. 253-260.
152. Савчук Ігор. Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу ХХ–ХХІ століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості / Сучасне мистецтво : наук. зб. / Ін-т проблем сучасного мистец. НАМ України; Редкол.: Д.



Сидоренко (голова), А. О. Пучков (заст. голови), О. О. Авраменко та ін. К. : Фенікс, 2012. Вип. VIII. С. 285–288.

153. Свириденко, Н.С. Стилiстика виконання старовинної музики на прикладі творів Й.С. Баха. Навч.-методичний посiбник. Київ: ун. ім. Б. Грінченка. К. Київ. ун-т ім. Б.Грінченка, 2017. 242 с. С.17-18.

154. Сенсiбiлізація. Словопедія, Великий тлумачний словник (ВТС). <http://slovopedia.org.ua/93/53409/982881.html>

155. Сенсiбiлізація. Новий словник iншомовних слiв : близько 40 000 сл. i словосполучень /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПiЙ, 2008. 672 с.

156. Сенсуалiзм. Педагогика : Большая современная енциклопедія / Сост. Е.С. Рапацевич. Мн.: Соврем. слово, 2005. 720 с.

157. Сенситивнiсть. Педагогика : Большая современная енциклопедія / Сост. Е.С. Рапацевич. Мн.: Соврем. слово, 2005. 720 с. С. 524.

158. Сибiрякова-Хiхловська М.І. Формування досвiду сприйняття полiфонiї у майбутнiх учителiв музики: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.02; Киiвський нацiональний ун-т культури i мистецтв. Киiв, 2007. 19 с.

159. Скрябiн Олександр: бiографія, цiкаві факти, творчiсть. Музична шкатулка.) (<https://uk.perish.info/1548-alexander-scriabin-biography-interesting-facts-creat.html>

160. Соколова О.В. Методи активiзацiї художньо-емоцiйного сприйняття учнiв на заняттях з фортепіано. Науковий часопис Нацiонального педагогiчного унiверситету iменi М.П. Драгоманова. Серiя 14. Теорiя i методика мистецької освіти: Зб. Наук. Праць. Вип. 26. К.: НПУ iм. М.П. Драгоманова, 2019. С. 145-151.

161. Старчеус М.С. К проблеме типологии музыкального восприятия: Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования: Сб. ст. Сост. А. Г. Костюк. К.: Музична Україна, 1986. С. 29-44.

162. Стилb. Словник-довiдник музичних термiнiв. URL : <https://slovnyk.me/dict/vts/>

163. Стель. Словник української мови в 11 томах URL :<https://slovnyk.me/dict/vts/> Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970–1980. Ч.1. URL : <https://sum.in.ua/s/nterpretacija>
164. Стель. Словник української мови в 11 томах. Джерело: <https://slovnyk.me/dict/vts/> Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1970–1980. Т.4, 1973, с.39. URL: <https://sum.in.ua/s/nterpretacija>
165. Стель. Новий словник іншомовних слів : близько 40 000 сл. і словосполучень /Л.І. Шевченко, О.І. Ніка, О.І. Хом'як, А.А. Дем'янюк; за ред. Л.І. Шевченко. Київ : АПШ, 2008. С.578.
166. Стець В.І. Загальна психологія (частина II)/ Стець В.І., Бандура Г.Р., Волошин С.М. Дрогобич: Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2013. 224 с.
167. Тань Сяю. Формування когнітивно-емоційного сприйняття музичних творів віденських класиків майбутніми викладачами в процесі фортепіанного навчання. Дис. канд. пед. наук. 13.00.02. К. : НПУ ім.М.П. Драгоманова. 2018. URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/21215> С.41).
168. Тихолаз А. Г. Геракліт. Київ: Абрис, 1995. 160 с.
169. Трубнікова Д.О. Філософський та педагогічний аспекти проблеми формування аксіологічної сфери майбутнього вчителя музичного мистецтва. Засоби навчальної та науково-дослідної роботи, 2021, Вип. 57. С.74-85.
170. Удивительный Китай. URL : <http://china.kulichki.net/YourArticles/002/001.shtml>
171. Фекете О. Исполнительская концепция : параметры и структура // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. Харків: Вид-во «С.А.М.», 2010. Вип. 29. С. 459-476.

172. Філософія : Підручник для студентів вищих закладів освіти / Ігор Бичко, Іван Бойченко, Віталій Табачковський та ін. -2-е вид., стереотип. К. : Либідь, 2002. 405 с.
173. Філософський енциклопедичний словник : енциклопедія / НАН України, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди ; голов. ред. В. І. Шинкарук. Київ : Абрис, 2002. 742 с. - ISBN 966-531-128-X
174. Фу Конг. URL : <https://www.bannedbook.org/ru/bnews/ssgc/20201230/1457466.html>.
175. Хань, Ле Стильова диференціація як методичний ресурс формування поліфонічних умінь студентів-піаністів. Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: матеріали II Міжнародної конференції молодих учених та студентів, 1, 2018. 119-121.
176. Хань Ле. Педагогічний потенціал поліфонії у формуванні діалогічного мислення майбутніх учителів музичного мистецтва. Humanitarium, 2(43), 2018. 140-147.
177. Хижко О.В. Аксіологічний підхід до фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва журнал науковий огляд № 1(64), 2020, С. 181-190.
178. Хед Генрі. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
179. Чай Пенчен. Формування художньо-стильової компетентності майбутнього вчителя музики України і Китаю: автореф. дис... на здобуття вченого ступеня канд. пед. наук, 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання. К.: НПУ Драгоманова. 2014, 21 с.
180. Чжу Яфен. China Daily. “Loss of a key Figure”.17’11’2022. URL : <https://global.chinadaily.com.cn/a/202211/17/WS63757cc3a31049175432a30e.html>
181. Чиркина, Д. Понятие «стилевой слух» как категория музыкальной педагогики. Вестник МГУКИ. 2010. № 2 (34). Март-Апрель. С. 183–186. Чиркина Д.В. Развитие стиливого слуха у учащихся старших классов детской школы

- искусств: дис. ... канд. пед. наук / Д.В. Чиркина. Екатеринбург: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского, 2012. 230 с.
182. Шеррінгтон Чарльз Скотт. Універсальний словник-енциклопедія. 4-е вид. К. : Тека, 2006. URL : <https://uk.wikipedia.org/Шеррінгтон>
183. Шип, Сергій. Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник. Київ: Заповіт. 1998. 368 с.
184. Шип, С. В. Основы теории художественных стилей. Вид. 2. Одесса: Науковець. 2011.
185. Шлеермахер. Герменевтика / Ф. Шлеермахер. СПб, Європейський дім, 2004. 242 с.
186. Шостак В.І. Природа наших відчуттів. К.: Радянська школа. 1989.
187. Щербініна О.М. Виховання виконавського стилю як чинник розвитку творчої особистості //Нові технології навчання. Науково-методичний збірник. Випуск 30. Київ, 2001. С.196-201.
188. Щербініна О. М. Формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської підготовки : дис... канд. пед. наук: 13.00.02 / Ніжинський держ. педагогічний ун-т ім. Миколи Гоголя. Ніжин, 2004. 241 с.
189. Щербініна, О. М. Формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської підготовки: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. пед. наук. Ніжинський державний педагогічний університет імені Миколи Гоголя, 2005. С. 3.
190. Щолокова О.П. Сутність і термінологічна характеристика інтерпретаційного процесу в умовах художньо-педагогічної діяльності / Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. Вип. 2(7). К. : НПУ, 2005. 154 с. С.9-14.

191. Юнг Карл Густав. Біографія та наукова діяльність вченого.  
<https://osvita.ua/vnz/reports/psychology/9749/>
192. Юцевич Ю.Є. Музыка. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2003. 352 с. С.256.
193. Яворський Болеслав Леопольдович // Універсальний словник-енциклопедія. 4-те вид. К. : Тека, 2006.
194. Alink-Argerich Foundation. Piano Competitions Worldwide. An Independent Worldwide Information and Service Centre for Musicians and Competitions. – [Retrieved from]. <http://www.alink-argerich.org>
195. Anetta Omelchenco, Victoria Grigoryeva, Olga Sokolova, Nadezhda Vientseva. Metodological Principles of Poly-Artistic Education of a Person in the Integratet Education System. / *Journal of History Culture and Art Research*, ISSN: 2147-0626. Werb of science Vol.8, No 1, March 2019, DOI: 10.7596/taksad.v8i1.1897. P. 128-135. URL :  
<http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/index?fbclid=IwAR38JaiL5ruk2WK3u3qyDnldQOotaw4UW785XMUsiCRR9xLO0geSSaL9am7c>
196. Anke Chen. Нові відео на каналі. Retrieved from:  
[https://www.youtube.com/results?search\\_query=Анке+Чен](https://www.youtube.com/results?search_query=Анке+Чен) (дата звернення: 09.01.2020)
197. Berkely Georg. Principles of Human Knowledge and Tree diakjgues. Oxford University, Press, England, 288 p.
198. Biography of China pianist Siqian Li. [Retrieved from]  
<https://www.dev.medicin.tv/ru/artists/siqian-li>
199. Biography and artist's information Sa Chen. Retrieved from  
[https://en.m.wikipedia.org/wiki/Sa\\_Chen](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Sa_Chen)
200. Biography and personal information of Tian. Retrieved from  
<http://www.tianmusic.com>

201. Boyd, A. Malcolm / Schubert`s Short Cuts // *The Music Review*/. 1968. N.29. P.12-21.
202. Brumbaugh Robert S. Robert Hartman`s formal axiology: An extension. [REVIEW]. 1977. *Journal of Value Inquiry* 11 (4): 259-263.
203. McDougall; a bibliographi, ed.by A.L.Robinson., Camb.,1943.
204. Eysenck H. *The Structure of Personaliti*. Kondon, 1960.
205. Goleman Daniel. *Emotional Intelligence: Why it can matter more than IQ*. Bloomsbary, 2020. 352 p.
206. Guralnyk N., Ma Xinyan. (2019). Tradition as a Factor in Modern School Formation in Ukrainian Piano Pedagogy (Традиція як чинник сучасного школотворення у фортепіанній педагогіці України) / *Journal of History Culture and Art Research*, ISSN: 2147-0626. Werb of science. DOI), 2019. [Інтернет видання]. С. 212-222.
207. Hart J. Reinterpreting Wölfflin: Neo-Kantianism and Hermeneutics // *Art Journal*. 1982. Vol. 42. No 4: The Crisis in the Discipline. P. 292–300.
208. Hartman, Robert S. *La estructura del valor: Fundamentos de la axiología científica*. Publication date 1959. Usage URL: [Public Domain Mark 1.0, México, Fondo de Cultura Económica Collection. Public Domain Mark 1.0, México, Fondo de Cultura Económica Collection. .... https://archive.org/details/rshartman1959estructuravalor](https://archive.org/details/rshartman1959estructuravalor)
209. Hartman Robert S: *Freedom to Live* [edited by Arthur R. Ellis]. msterdam / Atlanta 1994, S. 33.
210. Hartman Robert; S. Arthur R. Ellis & Rem B. Edwards (eds.) *The Knowledge of Good: Critique of Axiological Reason*. 2002. Rodopi Press.
211. Hoefler, Carl, 2014. Mach`s Principle as Action-at-a-Distance in GR: The Causality Question, *Studies in History and Philosophy of Science* (Part B: Studies in History and Philosophy of Modern Physics), 48 (2): 128–136.

212. Kluckhohn C. Value and Value-Orientation in the Theory of Action / C. Kluckhohn Toward a General Theory of Action! Ed. By T. Parsons and E. Shils. – N.Y.: Harper, 1962. P. 388-433.
213. Liu Shikun. Біографія. URL : <https://www.last.fm/ru/music/Liu+Shikun/+wiki>  
<https://www.belcanto.ru/22062102.html>  
<https://www.classicalmusicnews.com>  
<https://www.google.com/searchH8urrgTShLrgAw&oq>
214. Ma Xinyuan. Romantic style in music and its reflection in J. Brahms`s piano creative works // *Art education : content, technology, management* : col. scient. wor. Київ : TONAR. 15. 2020. С. 231-246. URL : <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>  
<http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/author/submission/1959>
215. Nisbett, R. and T. Wilson (1977). Telling more than we can know: Verbal reports on mental processes. *Psychological Review* 84(3): p. 231-259.
216. Newman, William S. *The Sonata in the Classic Era*. Chapel Hill : Univ. of North Carolina Press, 1963. P.354.
217. Preussner E. *Allgemeine Musikerziehung*. Heidelberg, Quelle und Meyer, 1959. S. 92.
218. Salmenhaara, Erkki. *Jean Sibelius*. Helsinki: Tammi, 1984. P.245.
219. Salovey, Peter; Mayer, John D. (1 January 1989). «Emotional Intelligence». *Imagination, Cognition and Personality*. 9 (3): 185–211.
220. Sherrington, Charles Scott.  
[https://ru.wikibrief.org/wiki/Charles\\_Scott\\_Sherrington](https://ru.wikibrief.org/wiki/Charles_Scott_Sherrington)
221. Titchener E.B., *Systematic Psychology*. N. Y., 1929; URL : <https://prezi.com/eb-titchener>
222. Xu Bo. *The phenomenon of piano performance in China at the turn of the XX-XXI centuries*. Rostov-on-Don. 2011. P.149.
223. Warnke M. *On Heinrich Wölfflin // Representations*. 1989. No 27. P. 172–187.

224. Zaitseva A. «Practical application of exat techniques in training process of would-be music art teachers». Natalia Guralnik, Alla Rastrygina, Tetiana Strohal, Alla Zaitseva «International Journal of Management (IJM), Volume 12, Issue 1, January 2021, pp. 243-253; ISSN Print: 0976-6502 and ISSN Online: 0976-6510; Journal Impact Factor (2020): 10.1471 Calculated by GISI ([www.jifactor.com](http://www.jifactor.com))». Scopus



## ДОДАТКИ

### Додаток 1

#### Інформація про китайських піаністів, які виконували музику композиторів-романтиків

**Фу Конг** народився в Garden New Village 10 березня 1934 року [Шанхай], його батько був перекладачем [Фу Лэй]. У віці трьох-чотирьох років, Фу Конг уже виявив надзвичайний музичний талант. Розпочав навчатись гри на фортепіано у віці семи з половиною років, з повагою відносився до пианіста Мей Вай як учителя У 1951 р. Фу Конг снова поклонялся советсконавчався у піаніста Д.Бронштейна.

У лютому 1952 р. 18-річний Фу Конг співпрацював з Шанхайським симфонічним оркестром, мав свій перший публічний виступ, яким привернув до себе увагу з боку вітчизняної музичної індустрії. Через рік Фу Конг ставучасником конкурсу піаністів у Румунії, де отримав 3 премію, та був запрошений до Німеччини, Польщі. у 1955 р. Фу Конг взяв участь у V Міжнародному конкурсі піаністів у Варшаві і став першим китайським музикантом-призером. Після невизнання змушений був жити в Лондоні, був реабілітованим лише у 1981 р. та зміг повернутись у Китай.

За 20 років (1960-1970 рр.) Фу Конг дав майже 2400 сольних концертів, був високо оціненим поважними музикантами різних країн світу (Норвегія, Бельгія, Португалія, Яеонія, ін.). Крім великої кількості концертів Фу Конг читав лекції, присвячені творчості Моцарта, Дебюссі, іншим композиторам, грав твори Шуберта, Бетховена.  
<https://zh.m.wikipedia.org/zh/%E5%82%85%E8%81%B0#/editor/1>

Він високо цинив піаніста **Ланг-Ланга**. Писам про нього, що «Ланг Ланг – музичний геній, які народжуються раз на сто років, він талановитіший на мене. У віці 8-и років цей юнак вже був відомим, виявляв високі щирі емоції при виконанні музики, ьтакий талант мав не лише подобатись публіці, а й формувати її смак, спрямовувати публіку до високого рівня сприйняття музики».

<https://www.concerthall.com.cn/page.php?id=3295>

Гідний уваги й **Чжу Яфен**, професорка Шеньянської консерваторії, піаністка, педагог. Закінчила фортепіанне відділення Шанхайської консерваторії в 1954 році. З 1953 по 1956 роки вона брала участь у художній групі, яка організована Міністерством культури Китаю для набуття досвіду музичної освіти у більш ніж десяти країн Європи. В 1978 році вона викладала на фортепіанному факультеті Консерваторії музики Шеньяну, з 1981 по 1986 роки обіймала посаду директора фортепіанного факультету інституту. Професорку Чжу Яфен (1991, 1992, 1998 рр.) було запрошено читати лекції та виступити у семи відомих музичних школах у Америці, де вона з великим успіхом представила китайську фортепіанну музику та китайську фортепіанну освіту. В наш час вона викладає у Художньому коледжі Сюй Бэйхун, Китайський університет Жэньмінь. (China Daily “Loss of a key Figure 17’11’2022)  
<https://global.chinadaily.com.cn/a/202211/17/WS63757cc3a31049175432a30e.html>

Професорка Чжу Яфен навчила багатьох видатних професійних музикантів, серед яких і всесвітньо відомий піаніст Ланг Ланг (авторитетні ЗМІ назвали Ланг Ланга «самою талановитою та сяючою зіркою-куміром сучасної епохи»), є першим китайським піаністом, з

яким хотіли працювати Берлінський філармонійний оркестр та п'ять значних симфонічних оркестрів Америки.

До методичного доробку професорки Чжу Яфен входять навчальна відеокасета «Дитячі лекції для фортепіано» (1989 р.), перекладена і опублікована праця зі застосування педалі та переклад праці «Техніка виконання на фортепіано» (Joseph, USA, Shanghai Music Publishing House, 1992 р.), проведені майстер-класи та курси з підготовки вчителів.

Стосовно методики Чжу Яфен зауважимо, що вона вважає більш складною проблему в тому, що молоді китайські музиканти приділяють більше уваги технічному боку фортепіанної підготовки, менше уваги приділяються музиці. Серйозна технічна підготовка дітей змалечку необхідна на її думку, але часто не призводить до формування цікавих музикантів, (це іноді пояснюється наявністю жорсткої конкуренції).

Професорка вважала, що необхідно створювати доброзичливе середовище для навчання студентів, що сприяє відчуттю комфортності, приділяти більше уваги своїм манерам «гідним та елегантним», допомагати учням долати сценічне хвилювання. Вона часто підкреслювала, що студенти повинні уважно ставитись до своєї роботи, не робити зайвих рухів. Деякі з методів гри на фортепіано, які Чжу представила, полягають у наступному: використовувати свободу плечей, домагатись легкості пальців, використовуючи необхідну інерцію; вслуховуватись у природне звучання інструменту; розвивати інтерес до музики, мотивувати до виконання творів на фортепіано; навчати читати ноти з листа; використовувати доцільну аплікатуру, розвивати її суворі канони; розуміти всі стилі в музиці, знати теорію музики, багато слухати її; доцільно вивчати стилі виконавських манер піаністів різних країн, різні методичні стилі, інтерпретації фортепіанних творів; не соромитись своїх емоцій навіть при виконанні музики Моцарта, інших віденських класиків.

Інші матеріали стосовно китайських піаністів представлені в статтях Ма Сіньюань.

## Представники сучасної китайської фортепіанної школи

Сучасна культура фортепіанного виконавства в Китаї пройшла довгий шлях бурхливого розвитку, масової популяризації та комерціалізації музичного мистецтва протягом багатьох років, тому можна стверджувати, що сьогодні не існує дефіциту китайських піаністів та їх виконавської творчості у світовій музичній культурі. На світовому ринку музичних послуг з'явився феномен китайської піаністичної культури. Доказами цього є велика кількість переможців Міжнародних конкурсів, а також наявність багатьох випускників престижних музичних закладів освіти, які походять з Азії.

Актуальність представленого матеріалу пов'язана ще й з тим, що фортепіанна культура залишається однією з найпотужніших носіїв музичного мистецтва. У культурах багатьох країн, у тому числі східної, музичне мистецтво та його розвиток тісно пов'язані з фортепіанним виконавством [2].

Китайська культура фортепіанного виконавства відзначилась бурхливим розвитком, масовою популяризацією та комерціалізацією, тому можна стверджувати, що сьогодні не існує дефіциту китайських піаністів та їх виконавської творчості у світовому просторі. На міжнародному ринку музичних послуг з'явився феномен китайської піаністичної культури. Доказами цього є велика кількість переможців Міжнародних конкурсів, які походять зі Сходу, а також наявність багатьох випускників престижних музичних закладів освіти.

Актуальність цього питання підсилюється інтеграцією у світове виконавське мистецтво великої кількості китайських піаністів, що спричиняє підвищення зацікавленості і різних інституцій України до винайдення шляхів підтримки державою розвитку національної піаністичної школи. Наша мета полягає у зосередженні уваги на деяких успішних китайських виконавцях, процесі їх творчого розвитку на шляху до світового рівня, складових елементів представленого феномена й усвідомленні їх внеску у світову музичну культуру.

У зв'язку з інтеграцією у світове виконавське мистецтво великої кількості китайських піаністів підвищується зацікавленість різних інституцій України до винайдення шляхів підтримки державою розвитку піаністичної культури.

Китайський дослідник **Сюй Бо**, розкриваючи феномен фортепіанного виконавства в Китаї на зламі ХХ-ХХІ століть, наводить багато прикладів піаністичного становлення та розвитку деяких китайських персоналій [3], відомі також і науково-методичні дослідження різних аспектів особливостей їх розвитку, що вплинуло на подальший шлях їх творчої діяльності та музичної культури Китаю загалом.

Починаючи з початку дев'яностих років китайські піаністи отримують престижні премії на міжнародних змаганнях. Однією з найгучніших сенсацій можна вважати виступ сімнадцятирічного піаніста **Лі Юньді** на конкурсі Ф. Шопена у Варшаві в 2000 році, де він завоював Першу премію [1] (до цього часу участь китайського піаніста в Шопенівському конкурсі датується 1955 роком, а саме присудженням Третьої премії Фу Цун). Сьогодні Фу Цун – авторитетний у світі педагог і виконавець (проживає у Франції, бере активну участь у роботі журі різних міжнародних конкурсів).

Початок 21 століття був відзначений надзвичайною подією в історії розвитку китайської піаністичної культури – блискучим «сходженням» на олімп Ланг Ланг. Він отримував перші премії на конкурсах в Шеньяні та Пекіні.

Знаменне ім'я китайської піаністки **Чжу Сяо Мей**, яка пройшла важкий творчий шлях і стала однією з найбільш шанованих піаністів сучасності.

Представимо ще одного китайського піаніста, Тянь Цзян, одного з піаністів-віртуозів, яким його визнали після дебюту в Карнегі-Холі в 1989 році. Не пройшли повз уваги світової музичної спільноти і виступи Сікіан Лі, що високо оцінені у відгуках піаністів, визнані багатьма престижними фестивалями. Варто згадати і китайську піаністку зі світовою популярністю – Чен Са.

Значний внесок творчої діяльності піаністів з Китаю в контексті світової виконавської культури розкривається і в тому, що навчальні музичні заклади країни, отримавши чималий досвід, збагачуючи свої музичні традиції, започаткували власні напрямки розвитку фортепіанного мистецтва. Викладачі стали більше уваги приділяти оволодінню інтонаційним змістом музики поряд з технічними прийомами і засобами музичної виразності. Фортепіанні факультети крім опанування піаністичною виконавською культурою свої навчальні плани збагатили науково-дослідним напрямком освітньої діяльності, збагачуючи та вдосконалюючи методологію та методику фортепіанного навчання. До того ж, китайські піаністи широко представлені на різних світових конкурсах як учасники і члени міжнародних журі. Доречно згадати вислів Наполеона двостолітньої давнини про те, що Китай – це сплячий гігант, який коли прокинеться – вразить світ!

Таким чином, феномен активного музичного розвитку китайських піаністів сягає глибокої філософської давнини, який розкривається в особливостях професійного становлення та виконавської діяльності видатних персоналій у процесі їх творчого розвитку, що уможливило вихід Китаю на світовий рівень піаністичної майстерності та демонструє значний її внесок у міжнародний розвиток фортепіанної культури [3].

У китайській духовній традиції музика завжди займала значне місце, не лише супроводжувала розваги та дозвілля, а була найважливішою складовою виховання і розвитку особистості. Це явище сходить до філософії Конфуція, який висував ідею оволодіння музикою на перше місце серед чотирьох вимог освіченості перед грою в шахи, малюванням та написанням ієрогліфів [1]. (Доречно нагадати, що вже в середині першого тисячоліття до нашої ери почали з'являтися спеціалізовані заклади для навчання музики та виникла професія музиканта. Згідно з філософією Конфуція, музичне виховання передбачало не тільки вміння грати на музичних інструментах, а й уміння слухати музику). Представлені відомості розкривають масштаби внеску китайських піаністів у фортепіанну культуру Китаю та світу.

Мета статті – розглянути на прикладах деяких успішних китайських виконавців феномен їхнього музичного розвитку. Це уможливило їх вихід на світовий рівень піаністичної культури. Досягнення мети передбачає вирішення наступних задач, серед яких – аналіз особливостей становлення деяких персоналій виконавців у процесі їх творчого розвитку; усвідомлення складових елементів представленого феномена та надання власного розуміння ключових позицій стосовно його появи.

На початку двадцять першого століття популярність гри на фортепіано в Китаї досягла великого розмаху. В останнє двадцятиліття двадцятого століття музична освіта (це стосується особливо навчання гри на фортепіано) набула масовості. Після подолання наслідків Культурної революції в Китаї була відкрита велика кількість освітніх музичних установ: консерваторії, мистецькі факультети в педагогічних інститутах і університетах, багато шкіл, як державних, так і приватних.

Починаючи з початку дев'яностих років китайські піаністи отримують престижні премії на міжнародних конкурсах. Одна з найгучніших сенсацій тих років – виступ сімнадцятирічного піаніста Лі Юньді на конкурсі Ф. Шопена у Варшаві в 2000 році, де він завоював Першу премію [4]. До цього часу участь китайського піаніста в Шопенівському конкурсі датується 1955 роком, а саме присудженням Третьої премії Фу Цуну. Зауважимо, що він також отримав спеціальний приз за виконання мазурок Ф.Шопена. Сьогодні Фу Цун – авторитетний у світі педагог і виконавець. Він живе у Франції, бере активну участь у журі різних міжнародних конкурсів.

Початок 21 століття був відзначений надзвичайною подією в історії розвитку китайської піаністичної культури – блискучим «сходженням» на олімпі Ланг Ланга. Він ще не був переможцем престижного Міжнародного конкурсу, але отримував перші премії на конкурсах в Шеньяні та Пекіні. Після навчання в Пекінській центральній музичній консерваторії Ланг Ланг поїхав продовжувати навчання в Інституті Кертиса у Філадельфії (США) в клас професора Гаррі Граффмана, а на фестивалі в Равіні він зміг замінити раптово захворівшого соліста А.Уоттса. У наступному році Ланг Ланг блискуче дебютував у Карнегі холі в супроводі Санкт-Петербурзького філармонічного оркестру під керуванням Юрія Тімерканова, а пізніше – на Лондонському фестивалі BBC Proms. Після цього «The New York Times» назвала його «найяскравішим виконавцем класичної музики». Тріумф сімнадцятирічного піаніста (він, як і Лі Юньді, народився в 1982 році) почався після виступу з Чикагським симфонічним оркестром під орудою Данієля Баренбойма в 1999 році. Так світу стало відоме ім'я визначного китайських піаністів Лі Юньді, та Ланг Ланга.

Знаменне ім'я і китайської піаністки Чжу Сяо-Мей, яка пройшла важкий творчий шлях та стала однією з найбільш шанованих піаністів сучасності. Вона навчилася грати на фортепіано вперше в китайському трудовому таборі і продовжила виступати на радіо та телебаченні в Пекіні до того часу, коли їй виповнилося вісім років. На відміну від багатьох піаністів, Сяо-Мей грає небагато, виступає у декількох концертах, у яких виконує лише твори свого улюбленого композитора – Й.Баха.

Представимо ще одного китайського піаніста, Тянь Цзян, одного з піаністів-віртуозів, яким його визнали після дебюту в Карнегі-Холі в 1989 році. «The New York Times» відмітила його гру як сяючу, чітку, енергійну та барвисто освітлену. А «Недільний ранок» на каналі CBS з Чарльзом Куральтом ще відзначив і багатство та образність інтерпретацій виконуваних творів цього чудового майстра.

Тянь вперше звернув до себе міжнародну увагу, коли з'явився на екрані з Володимиром Ашкеназі у фільмі BBC про його історичний візит до Китаю в 1980 році. У 1981 році Тянь був одним із п'яти молодих музикантів, яких обрав Ісаак Стерн, для участі у першій програмі культурного обміну між Китаєм та США. Спочатку Тянь навчався в музичній консерваторії в

Сан-Франциско. Пізніше він продовжив навчання в Манхеттені та Джуліарді. У 1995 році Тянь був приєднаний до відомого реєстру САМІ (Columbia Artists Management Inc.) як перший концертуєчий піаніст континентального Китаю. Коли він замінив Аркаді Володося на концерті в 1998 році, граючи В.Моцарта, Тянь буквально за одну ніч став відомим на весь світ.

Даніель Каріага в «Лос-Анджелес Таймс» характеризував його гру як «глибоко переконливого моцартіанця», кажучи, що «Тянь Цзянь досяг вишуканості, яка надає весь спектр стилістики композитора – пафос, блиск та безтурботність» [6].

Захоплюючи своєю грою слухачьку аудиторію від Північної до Південної Африки, від Європи до Далекого Сходу, Тянь із захопленням приймає запрошення на виступи з Лондонським симфонічним оркестром, Віденським оркестром Моцарта, Лос-Анджелеською філармонією, Оркестром Св. Луки, Гонконгським Філармонічним оркестром та Симфонічним оркестром м.Шанхай. Тянь є першим китайським піаністом, який відвідав свою батьківщину разом з Королівським філармонічним оркестром під час власного історичного візиту до Китаю в 2000 році.

Не пройшли повз уваги світової музичної спільноти і виступи міс Сікіан Лі, які високо оцінені у відгуках піаністів, визнані багатьма престижними фестивалями. Із цих відгуків дізнаємось таке:

«Віртуозність та талант. Елегантний, тонкий та динамічний виступ із винятковою музичною якістю. Зірка рояля» – класичний фестиваль Франції Аннесі;

«Її музика витончена і зворушлива» – Емануель Сокира;

«Сікіан народжена піаністкою» – Олександр Корсантія;

«Сікіан надзвичайно обдарована, талановита, але перш за все, самовіддана молода художниця свого покоління» – Оксана Яблонська.

Міс Лі народилася в грудні 1992 року в Чонгкіні, Китай, музичну освіту розпочала у віці чотирьох років. Вона була студенткою професора Хукіао Бао і отримала ступінь бакалавра музики в Центральній музичній консерваторії (Китай, Пекін). Вона є першою піаністкою в Центральній музичній консерваторії, яка отримала диплом та стипендію «Видатний молодий талант» у програмі «Найкращі з найкращих», яку присуджує Міністерство культури Китаю. В той же час вона також отримує стипендію музики Lansum (LA) та Chengxian Fu Music Scholarship (Тайвань). Отримавши ступінь магістра музики в Консерваторії Нової Англії (Бостон, США) у професора Олександра Корсантії, вона продовжує навчання, щоб отримати диплом випускника. Окрім занять у консерваторії, міс Лі брала участь у різноманітних великих фестивалях, таких як Міжнародна академія Хамамацу, Літня фортепіанна академія та фестиваль в Імолі, Міжнародний фортепіанний фестиваль у Пекіні тощо; також вона отримала майстер-класи від найвідоміших піаністів: Емануеля Сокира, Сергія Бабаяна, Русселя Шермана, Бориса Слуцького, Оксани Яблонської, Ар'є Варді, Рамзі Ю [7].

Зазначимо, що розпочавши свою кар'єру з десятирічного віку, міс Лі виступала з концертами у великих містах Китаю, а також у містах Іспанії, Франції та Єгипту. Її також запрошували виступати на відомих майданчиках, таких як Концертний зал в Пекіні, Оперний театр Єгипту в Каїрі, Йорданська зала консерваторії Нової Англії, Хохшуле в Ганновері, та взяти участь у Класичному фестивалі Аннесі, фестивалі Puigcerda, Міжнародному фестивалі музики Дінард, Міжнародному музичному фестивалі у Шанхаї, концерті BNP Paribas Rising

Star Piano. Як молода піаністка, міс Лі приєдналася до благодійних концертів дитячої музичної освіти в Китаї. Як солістка, Міс Лі виступала з Національним симфонічним оркестром Китаю, з філармонічним та Симфонічним оркестрами Ксіамена, Київським філармонічним оркестром, Державним симфонічним оркестром України. Міс Лі – володар Гран-прі та спеціального призу Міжнародного конкурсу молодих піаністів імені Володимира Крайнева (Харків, Україна); лауреат першої премії конкурсу фортепіано «Китайські твори», Міжнародного фортепіанного конкурсу Італії «Імола», конкурсу «Ямаха-Китай», Конкурсу-фестивалю Puigcerda. Вона також була нагороджена призами на Міжнародному конкурсі юних піаністів ім. Шопена (м.Фошан, провінція Гуандун) в Азії, Міжнародному музичному конкурсі Jeuness Musicales Bucharest, Міжнародному конкурсі молодих піаністів пам'яті Володимира Горовиця, Конкурсі концертів національного симфонічного оркестру Китаю, Міжнародному конкурсі в Шанхаї та отримала Диплом на Тбіліському Міжнародному конкурсі піаністів [4].

Під кінець першого десятиліття двадцять першого століття імена китайських піаністів стають широко відомими в усьому світі, які починають свою кар'єру в Китаї зовсім дитьми. Наприклад, Ван Юйдзя (Юя Ванг), займаючись музикою з шести років (що досить пізно за китайськими вимірами), вже в сім років успішно і активно демонструвала свої досягнення. У чотирнадцять років (2001 рік) вона отримала Третю премію на конкурсі в Японії і спеціальний приз, які присуджували молодим музикантам (до двадцяти років), після навчалася в Канаді, в Mount Royal College (Калгарі). Зараз Юя Ванг живе в Нью-Йорку і гастролює по всьому світу.

Цікаво, що піаністична манера цієї піаністки відрізняється блискучим і легким виконанням найскладніших технічних творів (прикладом, аранжування «Польоту джмеля» Римського-Корсакова). Віртуозність піаністки викликає захоплення, здивування і навіть іронічні зауваження деяких критиків про «комп'ютерну» швидкість її пальців. Однак Юя Ванг досить переконлива і в романтичному репертуарі. Її виконання Полонеза-фантазії ор.61 та Фантазії-експромту ор.66 Ф.Шопена доводить слухачам, що вони слухають тонкого і глибокого музиканта.

Варто згадати ще одну китайську піаністку зі світовою популярністю – Чен Са, яка народилася в 1979 році, з дев'яти років займалася в школі при Сі Чуанській консерваторії у професора Данина Чжао (педагога Лі Юньді). Початком її успішної артистичної кар'єри стали Перша премія на китайському конкурсі в 1989 році та перемога на Першому Міжнародному китайському конкурсі в 1994 році.

Посівши четверте місце в 1995 році на престижному Міжнародному конкурсі піаністів у місті Лідс, Велика Британія (Чен Са була першою учасницею з Китаю на цьому конкурсі), вона отримала запрошення продовжити освіту в консерваторії Лідса. У 2002 році піаністка отримує Першу премію на Міжнародному фортепіанному конкурсі Бетховена (Відень) і в цьому ж році четверте місце в 14-му Міжнародному конкурсі імені Ф.Шопена (Варшава, Польща).

У 2005 році Чен Са отримує Четверту премію на XII Міжнародному конкурсі піаністів ім. В.Клайберна (США). До сьогодні вона гастролює по всьому світу, співпрацює з оркестрами Бірмінгема, Кельна, Страсбурга. Варшави, а також з такими видатними диригентами, як сер Саймон Реттл, Луї Лейн, Джеймс Конлон. Диск виконавиці, записаний компанією JVC, носить назву «Враження від Шопена»; її виконання переконує виразністю і

глибоким проникненням у стихію музичної лірики Ф.Шопена, виконання творів якого залишається найскладнішим, особливо для піаністів зі Сходу. (Постійно Чен Са проживає в Ганновері) [8].

Варто уваги ім'я Чжан Хаочен (1990 року народження), який розпочав навчатися музики з трьох років із своєю мамою. У п'ять років хлопчик заграє свій перший сольний концерт (всі двоголосні інвенції Й.Баха і кілька сонат В.Моцарта), а в шість років – Концерт В.Моцарта K467 з Шанхайським симфонічним оркестром. У 2001 році Чжан Хаочен п'ять років навчався в школі мистецтв при Шанхайській консерваторії з професором Данина Чжао. В одинадцять років, гастролюючи містами Китаю, він виконав кілька програм з творів Ф.Шопена, в тому числі всі Етюди оп.10 та оп.25 цього композитора. Після низки перемог на китайських конкурсах у дванадцятирічному віці його запросили виступити на 49-му Міжнародному фестивалі імені Ф.Шопена з програмою, яка складалася з усіх його етюдів.

Приголомшена варшавська публіка десять разів викликала його на сцену, а польські журналісти відзначали його бездоганну техніку і незвичайну музикальність. У 2005 році Чжан Хаочен вступив до Кертис-інституту (США) в клас професора Граффмана. Цей піаніст має феноменальну пам'ять – за десять місяців він підготував чотири сольні програми. Зауважимо, що Третій концерт С.Рахманінова, піаніст зміг досконало виконати вже за чотири дні! У 2009 році Чжан Хаочен тріумфально виступив на 13-му Міжнародному конкурсі піаністів імені В.Клайберна і став першим китайським піаністом, який здобув перемогу на цьому престижному конкурсі.

Ще одною китайською зіркою на світовому фортепіанному небосхилі став – Нюню, 1997 року народження. Справжнє ім'я – Чжан Шенлянь. Його рекорди вражають: в десятирічному віці він підписав контракт з компанією ЕМІ, вперше в світовій практиці, в 2008 році вийшов диск під назвою «Нюню грає Моцарта», а другий диск, який вийшов у 2010 році, він присвятив виконанню всіх етюдів Ф.Шопена, Значимо, що вперше в світовій практиці вийшли її диски (13 років) з таким складним фортепіанним репертуаром.

Чжан Шенлянь (Нюню) став наймолодшим студентом Музичного училища при Шанхайській консерваторії за всю 80-річну історію цього навчального закладу (вступив до училища у 8 років); також Нюню був першою дитиною, яка виступила в Пекінському державному театрі із сольним концертом. У 2009 році відбулися гастролі юного вундеркінда у восьми містах Японії (всі квитки на його концерти були викуплені за місяць до їх початку). Після гастролей зі складними програмами по містах Азії його запросили до Німеччини на фестиваль з Ланг Лангом і Мартою Аргерих. Унікальність Нюню полягає не тільки в його феноменальній фортепіанній техніці і музичності, а й у тому, що він ще успішно навчається гри на скрипці, диригуванню, композиції та теорії музики, а також вивчає філософію, захоплюється багатьма науками.

Представляючи досягнення китайських піаністів, неможливо не згадати ще одного «вундеркінда» – юну піаністку Анке Чень, яка народилась 1 січня 2011 року. У віці 4 років Анке почала навчатись гри на фортепіано з викладачем Музичної консерваторії (місто Таньцзін, Китай). Всього за рік вона опанувала низку сонат Д.Скарлатті, В.А. Моцарта, маленькі прелюдії Й.Баха та у своєму п'ятирічному віці стала своєю сенсацією. Багато слухачів були вражені її талантом, володінням фортепіанною фактурою творів різних стилів,



представленими технічними можливостями (не дивлячись на те, що їй не завжди вистачає усвідомлення особливостей стилю виконуваних творів, образного мислення). Анке за свої вісім років стала достатньо відомою у Китаї та за його межами. Вона стала учасницею різноманітних музичних шоу та програм. Можливо, з подальшим навчанням мистецтву фортепіанної гри, розвитком її індивідуальності з роками вона стане визначним майстром і доповнить плеяду відомих персоналій з Китаю [5].

Таким чином, феномен активного музичного розвитку китайських піаністів сягає глибокої філософської давнини, який розкривається: в особливостях професійного становлення та виконавської діяльності видатних персоналій у процесі їх творчого розвитку; в усвідомленні складових елементів представленого феномена; у наданні власного розуміння ключових позицій стосовно появи даного феномена, що уможливило вихід Китаю на світовий рівень піаністичної культури та мало вплив на розвиток світової фортепіанної культури.

### **Використана література**

1. Конфуций. Уроки мудрости : Сочинения / Конфуций : Эксмо; Харьков : Фолио, 2005. 958 с.
2. Ма Сіньюань. Активізація творчої діяльності піаністів з Китаю в контексті світової виконавської культури. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 27 : [збірник наукових праць] / Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. С. 161-167. DOI 10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.
3. Сюй Бо. Феномен фортепіанного исполнительства в Китае на рубеже XX-XXI веков. Ростов-на-Дону, 2011. С. 149. (Xu Bo. The phenomenon of piano performance in China at the turn of the XX-XXI centuries. Rostov-on-Don. 2011. P.149).
4. Alink-Argerich Foundation. Piano Competitions Worldwide. An Independent Worldwide Information and Service Centre for Musicians and Competitions. – [Retrieved from]. – <http://www.alink-argerich.org>
5. Anke Chen. Нові відео на каналі. Retrieved from: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Anke+Chen](https://www.youtube.com/results?search_query=Anke+Chen) (date of appeal: 09.01.2020).
6. Biography and personal information of Tian. Retrieved from <http://www.tianmusic.com>].
7. Biography of China pianist Siqian Li. Retrieved from <https://www.dev.medici.tv/ru/artists/siqian-li>
8. Biography and artist's information Sa Chen. Retrieved from [https://en.m.wikipedia.org/wiki/Sa\\_Chen](https://en.m.wikipedia.org/wiki/Sa_Chen)

**Анкета для студентів, учасників експерименту**

1. Чи подобається Вам музика композиторів-романтиків? Дайте відповідь.
2. Яких композиторів-романтиків Ви можете назвати?
3. Чим характеризується романтичний стиль в музиці?
4. Який образно-емоційний зміст покладено в основу романтичної музики?  
Потрібне підкресліть: любов до природи, людські почуття, споглядальні образи.
5. Які музично-стилістичні особливості Ви відчуваєте в музиці композиторів-романтиків?
6. Які засоби музичної виразності, на Ваш погляд, характерні романтичній музиці? Необхідне підкресліть: Складна гармонія, агогічні відхилення, зміна образно-емоційних проявів, ритмічна врівноваженість, динамічний спокій.
7. Які фортепіанні твори романтичного стилю Ви опанували ?
8. Які з фортепіанних творів композиторів-романтиків з Вашого репертуару Вам більше подобаються? Назвіть ці твори та їх авторів.
9. Обґрунтуйте, чим саме Вам сподобались або не сподобались твори романтичного стилю?

**Дякуємо за відповіді**

## Додатковий інформаційний матеріал для студентів (до підрозділу 3.3)

Здобувачам освіти було запропоновано деякі необхідні, на наш погляд, відомості: важливо пам'ятати, що рухові відчуття є дуже точні, на їх основі здійснюється постійна нервова регуляція м'язів у кожний момент здійснення рухів; якщо рухові рецептори порушуються, то людина не може здійснити рух без зорового контролю (в піаністичній діяльності: рухова помилка у грі складного технічного елемента або складного великого епізоду, із-за неякісного вивчення пассажи, наприклад, тобто порушення зв'язку між реакцією рецепторів, може викликати зупинку в грі, або потребуватиме постійного зорового контролю піаніста).

У корі головного мозку найбільш широко представлені рецептори пальців рук (це пов'язано зі значенням рук у праці людини). Тактильні відчуття (відчуття дотику і тиску) відносяться до шкірних відчуттів. Всі вони мають свої рецептори. Тактильні найбільш численні є і на кінчиках пальців.

Складовою методичного комплексу формування на практиці емоційно-стильового відчуття є *використання знань про відчуття*. Романтичній музиці був притаманний глибокий інтерес до особистості людини, її емоційно-чуттєвого життя. Це знайшло вираження у розкритті особистого драматизму, який у композиторів-романтиків мав ще й відтінок автобіографічності. Посилена увага композиторів-романтиків до людських почуттів призвела до зміни образів і жанрів. Лірика отримала панівне значення, образи любові стали переважати.

Так, виявляються певні особливості емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків:

апріорі – потреба у презентації своїх емоцій більше ніж інтелектуального рівня; сама романтична музика своїм змістом, емоційно-стильовим посилом наштовхує на розкриття, активізацію, насичення розмаїттям емоційно-чуттєвого відгуку піаніста; збагачення музичного репертуару сприяє розкриттю емоційної палітри піаніста, а опосередковано – розширенню його емоційно-стильового досвіду; набуття досвіду застосування емоційно-стильового відгуку на музичні твори композиторів-романтиків під час їх вивчення та виконання безпосередньо впливають на опанування особливостей саме цього мистецького стилю, романтичного;

відрізняються характерними особливостями образного змісту, музичної форми, темброво-гармонічним звучанням, артикуляційно-агогічними прийомами їх відтворення на фортепіано та відповідають традиційно усталеним уявленням та емоційним відчуттям романтичного стилю музикантів-виконавців;

теоретичне значення категорії «емоційно-стильове відчуття фортепіанної музики композиторів-романтиків», усвідомлення пріоритетних особливостей його функціонування на таких запропонованих основних науково-теоретичних засадах: розкриття відповідних психологічних процесів, надання стильової концепції романтизму, презентація визначених стилістичних особливостей романтичної музики, закодованих у нотному тексті.

## Спеціальний авторський тест для виконання 2 завдання

I етапу формувального експерименту (із укаванням ключа)

1. Схарактеризуйте якість інтонаційної виразності фортепіанних творів композиторів-романтиків, необхідне обозначте знаком «V».
- а) переважання інтонаційної стабільності викладу мелодичного матеріалу; «V» (0)
  - б) переважання контрастності інтонаційного відтворення романтичної мелодики; «V» (1)
  - в) застосування яскравих елементів мелодичної виразності «V» (2)
2. Яким Вам вдається тонально-гармонічний склад романтичної музики? Необхідне підкресліть.
- а) прості гармонії та нескладні акордові сполучення; (0)
  - б) септакордові та нонакордові гармонічні сполучення; (1)
  - в) часті модуляції в різні тональності. (2)
3. Застосування яких агогічних характеристик, на Ваш погляд, більш характерний романтичній музиці:
- а) одноманітний рух мелодичного малюнку; (0)
  - б) наявність елементів зміни руху музичного матеріалу; (1)
  - в) застосування контрастних темпових характеристик у процесі розвитку музичної фабури. (2)
4. Які динамічні зміни більш характерні романтичній музиці? Необхідне підкресліть.
- а) нерухома динаміка; (0)
  - б) рухома динаміка; (1)
  - в) деякі динамічні зміни; (1)
  - г) активні динамічні зміни від незначної звучності до яскравої гучності і навпаки (2)
5. Які засоби музичної виразності точніше відображають емоційну нестабільність романтичної музики? Позначте знаком «V».
- а) інтонаційна досконалість; «V» (2).
  - б) темброво-гармонічна виразність; «V» (2)
  - в) агогічна активність; «V». (2).
  - г) динамічна рухомість. «V». (2).
  - д) сукупність всіх засобів виразності. «V». (8).
6. Напишіть про власні емоційно-стильові відчуття музики композиторів-романтиків, яку Вам доводилось виконувати та способи їх вираження. \_\_\_\_\_ (0-8)
- Класифікатор у балах; Вищий рівень – 18 б.+ X  
Середній рівень – 6 б.+ X  
Низький рівень – 2 б. + X

### Сонати романтичного стилю на прикладі Й. Брамса. Зміни у крупній формі (авторська розробка)

Романтичний стиль у музиці деяких композиторів представлено у багатьох творах. Ми зупинимось на творчості Й. Брамса, зокрема фортепіанній музиці, яка проявляється особливо емоційно-яскраво в його фортепіанних творах великої форми. Автор розкриває особливості усвідомлення творчого відображення сонатної форми романтичного стилю, змін її образно-емоційного змісту. Суттєві зміни великої форми фортепіанних творів у композиторів-романтиків відбуваються в історичному аспекті під час їх творення, що зумовлює розгляд змін у світогляді композиторів та слухачів, безпосереднього впливу емоційного стану особистості творця романтичної музики та взаємовпливів різних жанрів мистецтва.

Серед жанрів інструментальної музики головною, найсуттєвішою спадщиною виявилася сонатна форма. Вона отримала найбільш сильний поштовх для розвитку від загального захоплення музикантами, перш за все, бетховенським симфонізмом. Велика роль драматургії сонатної форми в музиці епохи романтизму незаперечна, так само, як і вплив бетховенської творчості на піднесення на вищий щабель сонатної форми.

У ХІХ ст. в сонатній формі продемонстровано її творцями всеохоплюючий вплив на творчість різних композиторів, доведено значення цього стилю в музиці відповідного періоду.

Вплив романтизму на розвиток великої форми є доведеним фактом. На відміну від класичної сонатної форми в романтичній сонаті слід відмітити появу нової якості тематизму, вплив пісенності, ліричних інтонацій, варіантних перетворень музичного матеріалу.

У теорії музики, музикознавстві відомі праці (Р. Біркан, Н. Горюхіна, Л. Манн, Л. Мазель, ін.), в яких були поставлені та вирішені питання стосовно будови музичних творів, аналізу музичних форм, досвіду зближення теоретичного музикознавства та естетики, інші. Натомість, у цих дослідженнях не розкривались питання стосовно особливостей емоційного сприйняття романтичного стилю в контексті творчості Й. Брамса та його специфіки, що проявився у творчому перетворенні складових елементів його сонат, співвідношенні гармонічної мови, структурних змін музичної форми тощо.

Стосовно конструктивних особливостей сонатної форми, її нових рис, вбачається зміна в будові експозиції. Серед найважливіших тенденцій хочеться відзначити зростання контрасту між головною і побічною партіями, що обумовлено естетикою романтизму. Аналіз цих принципів зроблений у роботі Лео Мазеля. Він підкреслює, що дана тенденція веде до «розпаду експозиції на два великих різко контрастуючих і відносно самостійних розділів» [2, с. 271].

Інша складова сонатної форми, яка знаходиться під пильною увагою музикознавців, це – реприза. Цей розділ є розв'язкою музичної дії і в якому підводиться своєрідний «підсумок» розвитку цієї музичної форми.

Проблема аналізу репризи пов'язана з необхідністю вирішення сенсу її складових: ступінь точності елементів повторення, послідовність музичного матеріалу партій, специфіка розгортання тональних змін, динамічність розвитку складових тематизму тощо. Важливим є також і характер появи репризи, її віддаленість від розробки або «злиття» з нею.

Звертаючись до розгляду розробки, слід зазначити її масштабність, розгорненість і оновлення за допомогою різних методів трансформації та інших музично-тематичних змін музичного тексту (жанрова трансформація тематизму, тяжіння до варіативних перетворень, прийоми поліфонічного розвитку тощо).

Розробка є складовою частиною музичної форми, тому виявляється самою нерегламентованою. У зв'язку з цим робити певні узагальнення по відношенню до неї досить важко. Наприклад, розробки в сонатах Брамса часто звучать як «тимчасовий перепочинок, як

би споглядала інтерлюдія перед важливою суперечкою, що знову повертається в репризі і призводить до ультимативної розв'язки в коді» [2, с. 271].

Незважаючи на ідейно-естетичні та стильові відмінності класицизму та романтизму, сонатна та варіаційна форми з середини XVIII до кінця XIX століть спиралися на загальні традиції, що дає можливість об'єднати їх у єдине ціле і простежити нерозривну лінію розвитку жанру. Сонатна форма відноситься до самих складних і розвинених форм нециклічної інструментальної музики. З усіх класичних форм саме вона належить до найбільш яскравих, драматургічно вибудованих цілісних форм.

У своєму розвитку сонатна форма пройшла кілька етапів. Її становлення було пов'язано з утвердженням принципу ладофункціонального музичного мислення як провідного фактору його формоутворення. У результаті поступового історичного розвитку сонатна форма означилася в кінці XVIII ст. та остаточно викристалізувалася у конкретну композиційну норму. При цьому її подальший розвиток в романтичну епоху вніс чимало нових рис у трактування цієї форми. У «післябетховенській» період, в епоху романтизму, сонатна форма помітно еволюціонувала, виникло безліч її композиційних варіантів. Принципи побудови істотно змінювалися, тональні зв'язки стали вільнішими, принципи розробки проникли в усі розділи форми, посилюючи існуючий тематичний контраст. У романтичний період у сонатну форму композитори додають елементи програмності і це викликає посилення контрасту не лише окремих партій, а й цілих розділів (Р. Шуман, Ф. Ліст).

Згідно зі спостереженнями Н. Горюхіної, в сонатних формах композиторів-романтиків переважає тенденція епічної оповідності та ліризму, а не драматизму і конфліктності, як це було притаманне сонатам Бетховена.

Цим пояснюється те, що розділи сонатної форми романтичного стилю не несуть у собі внутрішнього конфлікту і не здійснюють функцію драматичного розвитку музичної ідеї. Музичний матеріал найчастіше розкривається (або залишається) в експозиційному вигляді. Другою важливою особливістю сонатної форми у композиторів-романтиків є досконала художньо-образна емоційно піднесена завершеність тематизму. Головні теми сонат романтиків – це готовий, закінчений художній образ.

Основу тематизму романтичної сонати складають баладні, новельні, пісенні та скерцозні інтонації, що стало поштовхом для визначення відповідних методів музичного мислення композиторів, таких як «пісенний симфонізм», який полягає в пануванні ліризму, пісенності мелодій, та яке передбачає зіставлення основних партій сонатної форми, не як їх тематичний контраст і конфлікт (як це було характерним для сонатної форми класиків). Виходячи з викладеного стає зрозумілим і певний метод розвитку музичного матеріалу. Задумана автором завершеність образу і загалом тематики твору призводять до того, що основним засобом розвитку стає переосмислення і варіювання образного змісту, так звана трансформація образів, інтелектуально-емоційне перетворення тематизму. Такий метод відбувається в будь-якому розділі форми, і навіть у великому обсязі матеріалу та слугує деякому відокремленню як невеликих структурних складових, так і великих розділів.

Яскравим прикладом надзвичайних перетворень музичної форми є фортепіанна творчість Й. Брамса. У низці творів раннього періоду його творчості, наприклад, сонати є одними з найзначніших. У них в концентрованому вигляді проявляються всі характерні риси «брамсівської» стилістики. Вони написані в досить стислий період, мабуть тому дуже близькі між собою. Ці твори розпочинають характерну для всієї подальшої творчості композитора образну сферу, яка в усіх сонатах вивірена композитором і підпорядкована єдиній фабулі.

У Першій сонаті головною є життєстверджуюча ідея. Весь розвиток музичної ідеї підпорядкований відображенню централізуючої лінії циклу. Крайні частини сонати

розкривають героїчну тематику; друга частина – відрізняється глибоким філософським роздумом, що не виключає напружених епізодів; а третя – відображенням пристрасних емоцій.

Сонаті фа-дієз мінор (fis moll), наприклад, притаманні риси схвильованості та невпевненості. Як і в Першій сонаті, Брамс використовує прийом тематичної арки, де близькі в інтонаційному плані теми, розпочинають та завершують весь сонатний цикл. Друга частина відтворює традиційно ліричний настрій, виражений у зіставленні піднесених схвильованих настроїв і спокійного споглядання. Третя частина має драматичний характер.

Аналізуючи сонату фа мінор (f moll) відчуваємо граничну концентрацію і узагальнення всіх образних сфер. Бунтівливість, притаманна цій сонаті, переростає в трагізм (четверта частина – інтермеццо). Ліричні образи цієї сонати звучать піднесено-поетично.

Таким чином, можна стверджувати, що у своїх сонатах Й. Брамс широко застосовує ліричні образи, які характерні для всього творчого стилю композитора. Властива йому відносна об'єктивність музичної естетики накладає свій відбиток й на характер лірики – суворой, стриманой, але дуже багатой на різні емоційні відтінки.

Синтез варіантно-варіаційного методу розвитку з мотивно-тематичною розробкою в сонатах Брамса призводить до поєднання варіаційного і сонатного принципів формування. Дана особливість цих сонат, яка сприяла оновленню форм цих творів, стала однією з характерних оновлених типів музичної форми в романтичному періоді. Представлений контраст, характерний для розвитку тематизму сонат Брамса, дозволяє відчувати єдність багаточастинного сонатного циклу на рівні інтонаційно-тематичних аналогій.

Що стосується розробки сонат Брамса, то в них відчувається часто тяжіння до тематичного перетворення, тобто до звернення до всіх або багатьох тем окремого розділу, різних уже знайомих окремих фрагментів, представлених в експозиції сонати. Цей спосіб змінює традиції та уявлення про розвиток класичної сонатної форми, де тематизм має завершений вигляд в експозиції та слугує витоком створення музичних фрагментів розробки.

Доречно зауважити, що приклад розвитку романтичної сонатної форми не є притаманний лише Брамсу, а й іншим композиторам ХІХ століття. (Наприклад, у Сібеліуса спостерігається подібний варіант розвитку в першій частині Другої симфонії, де композитор змінює стандартний хід розгортання тематизму, уводячи фрагменти з експозиції в розробку, вибудовуючи таким чином специфічну цідісність, а потім розкладаючи їх знову на частини і повертаючи музичний матеріал назад у його первісний вигляд у репрізі).

Розкриваючи емоційну характерність, необхідно відмітити, що однією з важливих рис всіх сонат Брамса є прояв експресивності висловлювання, яка стане традиційною у творчості композитора – синтез романтичної образності та чіткої логічної структури класичного сонатного циклу. Принципово важливою значущістю створених сонат є те, що в них композитор розвинув і збагатив свій особистий стиль фортепіанної музики. До того ж у сонатах Брамса з'явилась низка характерних технічних прийомів відтворення фактури (представлення тем, таких, як паралельний рух інтервалів, дублювання мелодії в октаву, вуалювання основної теми в середніх голосах), що надає їй звучанню особливого туше, деякої прихованості колориту, насичення тематизмом усіх компонентів фактури, використання повнозвучної акордової техніки, повнозвучного оркестрового звучання, до якого додаються енергійні синкоповані та пунктирні ритми, а також застосування поліфонічного розвитку твору. Можна зробити висновок, що Брамс зумів синтезувати у своїй творчості майже всі новаторські прийоми та особливості розвитку великої форми в період романтизму.

Музичне життя Німеччини на той час вирувало, мабуть саме тому і в музиці країни відображались з винятковою повнотою епос та історія, природа і філософія. Всі ці властивості відображені й втілені своєрідним чином і в музиці Й. Брамса. «Цілком входячи в русло романтизму як мистецтва, яке виражає себе у емоційно-психологічній сфері, вона водночас і

виділяється у ній своєю стриманістю та суворістю. Романтичні пориви поєднуються з відомим раціоналізмом, довірливістю інтонації – з епічною об'єктивністю» [1, с. 183].

Ідея збереження характерних рис спадщини своїх попередників пронизує весь творчий спадок Й. Брамса. Його мистецтво, яке успадковує романтичний психологізм Р. Шумана, вбирає в себе і природність пісенності «шубертівської» музики, і мудрість відвертості музики пізнього Л. Бетховена, і «бахівську» дисципліну почуттів і думок. При цьому відбувається особистісний відбір автора, спрямований на поступовий відхід від загостреності психологічної індивідуалізації, яка характеризує романтизм як творчий напрям у цілому. Синтезовані образні характеристики Й. Брамса розраховані на «вічність». Такий стиль здійснюється на визначенні форми, змісту, а також визначає творчий метод і стиль композитора. Цей синтез проявляється і в жанрах, обраних Й. Брамсом. Можна спостерігати перенесення прийомів камерного деталізованого письма у симфонію, симфонічних принципів – у камерні жанри, органних – у симфонічну й фортепіанну музику, хорові фактури – у інструментальну тощо.

Виникають навіть свого роду парадокси: наприклад, характерні риси пісенного тематизму ще більш рельєфно, ніж у піснях, виступають у фортепіанній мініатюрі. Й. Брамс сприймає та використовує весь художній жанровий досвід, на який він спирається, від хорової музики епохи Відродження до вальсів І. Штрауса. Сюди входить і звернення до фольклору, до народної пісні, як до ідеалу єдності естетичного та етичного, загального й індивідуального. Можна зробити висновок, що Й. Брамс зробив цінний внесок у розвиток великої форми романтичного періоду.

Використані джерела

1. Биркан Р. Полифонические черты в формообразовании Брамса // И. Брамс. Черты стиля // Сб. статей. – СПб : СПбГК, 1992. – С. 183.
2. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки : опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. – М. : Сов. композитор. 1978. – С. 271.
3. Манн Т. Из дневников / пер. с нем; предисл. и коммент. И. Эбонаидзе // Новый мир. – 1996. – №1. – С. 184.
4. Манн Т. Письма / пер. с нем. С. К. Апта. М. : Наука, 1975. – С. 274.



## Методика багатофакторного дослідження особистості Р. Кеттелла

(вибіркові характеристики факторів В – інтелект, G – схильність до почуттів, С – емоційна стійкість, І – почуттєвість)

Фактор	Кількісний показник по рівнях у балах (В, С, Н)																	
<b>В</b>	11	10	9	11	10	10	9	10	9	9	10	12	11	11	11	11	11	11
	11	11	11	12	11	11	12	11	11	8	8	11	11	11	11	11	12	11
Всього	<b>В 25</b>						<b>С 9</b>						<b>Н 2</b>					
<b>G</b>	11	10	9	11	10	10	9	10	89	9	10	11	11'	11'	11	11	11	10
	11	11	11	11	12	11	11	11	121	11	11	8	8	11	11	11	11	11
Всього	<b>В 24</b>						<b>С 10</b>						<b>Н 2</b>					
<b>С</b>	11	12	12	11	11	11	11	11	12	10	11	11	11	11	8	9	10	8
	9	8	11	12	11	11	12	11	11	11	12	11	11	10	8	9	9	8
Всього	<b>В 24</b>						<b>С 7</b>						<b>Н 5</b>					
<b>І</b>	11	10	9	10	9	9	9	10	10	11	11	11	11	11	11	11	10	11
	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	11	8	11	12	12	11	11
Всього	<b>В 26</b>						<b>С 9</b>						<b>Н 1</b>					
Загалом	<b>99</b>						<b>35</b>						<b>10</b>					
Середній показник	<b>25</b>						<b>9</b>						<b>2</b>					

**Високий рівень = 11 та 12**

**Середній рівень = 10 та 9**

**Низький рівень = 8 та 7**

Досліджувані якості: В – інтелект, G – схильність до почуттів, С – емоційна стійкість, І – почуттєвість) проявились у більше ніж двох третин учасників експерименту, менше третини опинились на середньому рівні, незначна кількість осіб мало проявляли досліджувані якості.

**Використані музичні приклади, твори з репертуару китайських піаністів,  
учнів Ма Сіньюань, виконавський репертуар Ма Сіньюань**

1. *Р. Шуман-Ф. Ліст.*
2. *Р. Шуман* : Присвята As Dur. «Дитячий бал»; Віденський карнавал (окремі частини), Новелетти, Арабески, Соната op 22.
3. *Ф. Шопен*: Полонез 11, Polonaise op 44; Вальс 9, вальс op 18; op 34 № 1; Прелюдії 4, 7, 20; Етюдів op10 № 3, 4, 5, 8, 9,10; op 25 № 1, 2, 5; Експромт-фантазія, Експромт op 29; Балада op 38 ; Скерцо op 20.
4. *Е. Григ*: Поетичні картинки, Ліричні п'єси.
5. *Ф. Мендельсон-Бартольдї*: Пісні без слів, Блискуче рондо, Рондо-Капріччіозо.
6. *Ф. Шуберт*: Вальси, Експромти op142 №1, 2, 3; Музичні моменти, окремі фортепіанні п'єси, соната Ля мажор.
7. *Р. Глієр*: «Ліричні п'єси» (Мелодія, Елегія, Романс, ін.).
8. *С. Рахманінова*. Елегія та Мелодія; Прилюдія op32 №12; Етюдів op 33 № 2, 7; Prelude op 39 № 1, 3; op 39 № 5, 6, 12.
9. *О. Скребіна*. Прелюдії op11.
10. *М. Коллеси, В. Косенка, Л. Ревуцького, В. Сильвестрова, М. Скорока, Б Фільц*. П'єси.



Дипломи учнів Ма Сіньюань



Диплом педагога

Диплом ГРАН ПРІ Ма Сіньюань



**Виступ Лауреата I Премії Ма Сіньюань на заключному концерті в м.  
Ланчано (Італія)**





**Сертифікати участі в науково-практичних конференціях**



**Диплом переможці Міжнародного конкурсу піаністів в м. Ланчано (Італія, 2019)**



Сертифікати участі в науково-практичних конференціях





Сертифікати участі в науково-практичних конференціях

## Статті у наукових фахових виданнях України

1. Ма Сіньюань (2019). Активізація творчої діяльності піаністів з Китаю в контексті світової виконавської культури. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 27 : [збірник науковизх праць] / Київ : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2019. – С. 161-167. DOI 10.31392/NPU-nc.series14.2019.27.*

<https://sj.npu.edu.ua/index.php/tmae/issue/view/15>

2. Ма Сіньюань. (2020). Романтичний стиль у музиці та його відображення у фортепіанній творчості Й. Брамса. *Мистецька освіта : зміст, технології, менеджмент : зб. наук. праць. Київ : ТОНАР, 2020. Вип. 15. С. 231-246. Серія : Педагогічні науки.*

URL : <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>

(Ma Sin`uan. Romantychnyi styl u musytsi ta jogo vidobrazhennia u fortepiannii tvorchosti J. Bramsa. Mystetska osvita : zmist, tehnologii, menedzhment : zb. nauk. Prats. Kyiv : TONAR, 2020. Vyp. 15. S. 231-246. Seriiia : Pedagogichni nauky). URL : <https://doi.org/10.37041/2410-4434-2020-15-16>

3. Ма Сіньюань. (2022) Методологічні засади формування емоційно-стильового відчуття фортепіанної музики композиторів-романтиків. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія № 14 Теорія і методика мистецької освіти. Випуск 28. 2022. С.163-172.*

URL : <https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series14.2022.28.22>

## Статті у зарубіжних виданнях

4. Ma Xinyuan. (2019). Tradition as a Factor in Modern School Formation in Ukrainian Piano Pedagogy (Традиція як чинник сучасного школотворення у фортепіанній педагогіці України) / *Journal of History Culture and Art Research, ISSN: 2147-0626. Werb of science. DOI), 2019. – [Інтернет видання]. – С. 212-222. – (У співавторстві). [Режим доступу]:*



### **Опубліковані праці апробаційного характеру**

5. Ма Сіньюань. (2019). Внесок китайських піаністів у світову фортепіанну культуру. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства : матеріали і тези V Міжнар. науково-практичної конференції молодих учених та студ. (17-18 жовтня 2019 р.)*, Одеса, 70-72.

### **Апробація результатів дослідження**

*на міжнародних науково-практичних конференціях:*

«Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (2019, 2020, 2022, Одеса);

«Сучасне мистецтво в європейській культурі сьогодення» (2020, Кропивницький);

«Мистецька освіта ХХІ століття: виклики сьогодення» (2021, Кропивницький);

«Модернізація наскрізної виконавської підготовки учнівської молоді в сучасній мистецькій освіті» (2020, 2021, Київ);

«Мистецька освіта ХХІ століття: виклики сьогодення» (2023, Ужгород);

IV *Міжнародні науково-практичні читання «Пам'яті академіка Анатолія Авдієвського»* (2020, 2022 Київ);

«Микола Лисенко – музичний символ української нації» (2023, Кропивницький);

*на всеукраїнських науково-практичних конференціях:*

«Мистецька освіта: традиції, сучасність, перспективи» (2019, Кривий ріг);

«Мистецтво та освіта: новації та перспективи» (2019, 2022, Чернігів);

«Проблеми музично-естетичного виховання учнів мистецьких закладів освіти» (2020, Київ);

«Фортепіанне мистецтво України: історія та сучасність» (2022, Київ).



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ  
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА**

01601, м.Київ-30, вул. Пирогова, 9  
Тел. 234-11-08

01.06.2023 № 204

**ДОВІДКА**

про впровадження результатів дисертаційного дослідження на тему: «Формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти в процесі фортепіанної підготовки» за спеціальністю 01 – Освіта/Педагогіка 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) аспірантки кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова **Ма Сіньюань**

Упродовж 2020-2021 начального року на кафедрі педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства здійснювалося впровадження методики формування емоційно-стильового відчуття здобувачів вищої освіти, майбутніх учителів музичного мистецтва, які навчалися в Україні. Авторська методична модель Ма Сіньюань використовувалась на заняттях з дисциплін кафедри: Музичний інструмент, Практикум з фахової підготовки, Методика викладання дисциплін кваліфікації магістерського рівня освіти.

Дослідниця розробила методичний комплекс функціональних заходів формування означеного феномена з урахуванням основних фахових компетентностей майбутніх викладачів, які доцільно опанувати здобувачам освіти в процесі фортепіанної підготовки на факультеті мистецтв імені Анатолія Авдієвського. Ключове поняття «емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків» розглянуто та практично застосовано як персоніфіковану категорію, яка передбачала специфічну якість здобувача освіти, значно розширило уявлення майбутніх фахівців про їх здатність визначати стильову адекватність музичних творів композиторів-романтиків на основі досягнутого уміння музично-слухового сприйняття та музично-виконавського досвіду, інтонаційної логіки та зовнішніх проявів стильових ознак фортепіанних творів під час виконання романтичних творів перед шкільною аудиторією.

Апробація матеріалів дисертації Ма Сіньюань засвідчила, що застосування експериментальної методики, розробленого критеріального апарату, за рахунок чого було визначено її ефективність, актуальна для вирішення сучасних проблем удосконалення навчального процесу з фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Результати впровадження дисертаційного дослідження Ма Сіньюань обговорено та схвалено на засіданні кафедри педагогіки мистецтва та фортепіанного виконавства факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського (протокол № 11 від 17.06.2021 р.).

Декан факультету

Проректор з наукової роботи



В.І. Федоршин

Г. М. Торбін



**ЦЕНТРАЛЬНОУКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ВОЛОДИМИРА ВИННИЧЕНКА**

**МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

вул. Шевченка, 1, м. Кропивницький, 25006, тел. (0522) 32-08-89, факс (0522) 24-85-44  
E-mail: mails@kspu.kr.ua, код ЄДРПОУ 02125415

10 червня 2022 № 19-Н  
На № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_

**ДОВІДКА**

про впровадження результатів дисертаційного дослідження **Ма Сіньюань**  
на тему: «**ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНО-СТИЛЬОВОГО ВІДЧУТТЯ МУЗИКИ  
КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ У ЗДОБУВАЧІВ ВИЩОЇ ОСВІТИ  
У ПРОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ**»  
за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика музичного навчання

Упродовж 2020-2022 років методика формування емоційно-стильового відчуття музики композиторів-романтиків впроваджувалася в процесі фортепіанної підготовки здобувачів освіти Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка в класах професора Т.Б. Стратан-Артишкової, доцента С.В. Кулікової, доцента Н.В. Свещинської.

Запропонований Ма Сіньюань критеріальний апарат (критерії, відповідні показники, рівневі характеристики сформованості емоційно-стильового відчуття) збагатив практичне забезпечення діагностики відповідних музичних здібностей, якість музичних відчуттів, навчальних і виконавських надбань піаністів, засвідчив ефективність їх застосування на практиці та забезпечив поглиблення змісту опанування фортепіанної музики композиторів-романтиків; завдяки чому зорієнтовано рефлексію здобувачів освіти музичного мистецтва на самовдосконалення, підвищення рівня їх аналітичної й проектної компетентності, поглиблення емоційно-стильового досвіду та загальної музичної й педагогічної ерудиції.

Обґрунтовані в методиці принципи, функції, педагогічні умови формування емоційно-стильового відчуття романтичної музики, які використовувались на всіх етапах експерименту, виявили теоретичну, методичну та практичну доцільність їх застосування у процесі фортепіанної підготовки піаністів, сприяли збагаченню методики опанування фортепіано новими науково-доцільними та ефективними підходами.

Результати впровадження методики обговорено та затверджено на засіданні кафедри мистецької освіти (протокол № 9 від 19.05. 2022 р.).

**В.о. проректора з наукової роботи**



**Лілія КЛОЧЕК**