

УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА

На правах рукопису

УДК: 378.22.016:[785:37.091.313](043.3)

Пилип Олеся Ігорівна

**МЕТОДИКА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ
МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ІНТЕГРАТИВНИХ ЗАСАДАХ**

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії
в галузі знань – 01 Освіта / Педагогіка за спеціальністю 014 Середня освіта
(музичне мистецтво)

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

Пилип О. І. 

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

Науковий керівник:

Завадська Тетяна Миколаївна,

кандидат педагогічних наук, професор

Київ – 2025

АНОТАЦІЯ

Пилип О. І. – *Методика інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах*. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії в галузі знань – 01 Освіта / Педагогіка за спеціальністю – 014 Середня освіта (музичне мистецтво). Український державний університет імені Михайла Драгоманова. Київ, 2025.

Зміст анотації

Дисертацію присвячено актуальній комплексній проблемі фахової підготовки студентів-скрипалів освітнього рівня «бакалавр», що спрямована на оволодіння не тільки виконавською діяльністю, яка має творчий характер, а також й на особистісне зростання майбутнього фахівця в контексті глобальних тенденцій у вищій освіті, де акцент робиться на практичних навичках фахівця, – навичках «soft skills» із застосуванням інтегративного підходу в процесі навчання. У дослідженні запропонована авторська методика інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах.

У змісті дисертації на основі аналізу наукових джерел було визначено сутність понять «інтеграція» та «художня інтеграція», здійснений історико-педагогічний аналіз дозволив обґрунтувати ключове поняття «*інструментальна підготовка сучасних бакалаврів музичного мистецтва*», як процес і результат оволодіння системою музично-теоретичних знань та практично-виконавських умінь, що виражається в здатності до художньо-обґрунтованої інтерпретації змісту музичного твору та уможливорює особистісне і професійне зростання виконавця. Представлено змістовно-структурну характеристику інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих навчальних закладах освіти у єдності чотирьох компонентів: *мотиваційно-вольового; інформаційно-технологічного; комунікативно-регулюючого; творчо-реалізуючого.* Мотиваційно-вольовий компонент включає такі елементи: інтерес до інструментально-виконавської

діяльності; готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь. *Інформаційно-технологічний* компонент містить елементи: знання музично-теоретичні та музично-історичні; комплекс виконавських умінь. *Комунікативно-регулюючий* компонент містить такі елементи: комунікативні уміння; здатність до саморегуляції у виконавському процесі. *Творчо-реалізуючий* компонент складається з елементів: здатність до музично-пошукової діяльності; здатність до самостійної власної інтерпретації.

У дисертації розглянуто інструментальну підготовку майбутніх виконавців-скрипалів спеціальності В5 Музичне мистецтво (за Стандартом про вищу освіту за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Закон України; МОН України; Каб. міністрів України. № 727 від 01 червня 2016 р. Станом на 24 травня 2019 р.) першого бакалаврського рівня вищої освіти та доведено, що взаємозв'язок змістовно-структурних компонентів характеристики означеної підготовки та змістове наповнення дисциплін навчальних планів створюють надійну основу для реалізації *інтегрованого підходу* з урахуванням міжпредметних зв'язків у розробці сучасної авторської методики інструментальної підготовки студентів бакалаврату, які обрали своєю кваліфікацією скрипкове виконавство. У дослідженні висвітлено педагогічні умови, що зумовлюють підвищення ефективності педагогічного керівництва інструментальною підготовкою бакалаврів-скрипалів, теоретично обґрунтовано та розроблено методику означеної підготовки, яка відповідає психолого-педагогічним критеріям оптимальності. Задля підвищення ефективності даної підготовки в дослідженні запропоновано педагогічні умови серед, яких: формування у студентів адекватної самооцінки рівня власної інструментальної підготовки, спонукання до послідовного мотиваційного вдосконалення своєї навчальної діяльності; зміна смислових акцентів пізнавальної діяльності студентів від одержання інформації у готовому вигляді до активного самостійного пошуку знань; варіативність форм організації навчальної діяльності студентів; активне включення студентів до різних видів концертної діяльності задля розвитку їх виконавської надійності. У даному дослідженні висвітлено, що науково-

методологічною основою означеної підготовки слугують підходи, а саме: *акмеологічний, компетентнісний, інтегративний*, які визначають шляхи підвищення наявного рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Визначено чотири етапи формувального експерименту з інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів: *адаптаційно-спонукальний; когнітивно-тренінговий; практично-поглиблювальний; самостійно-продуктивний*.

Метою першого – *адаптаційно-спонукального* – етапу є забезпечення усвідомленої мотивації щодо набуття високого рівня інструментальної підготовки. Завданням першого етапу виступають: підвищення інтересу до виконавської діяльності; актуалізація самовиховної діяльності студентів, яка спрямована на коригування їх власних уявлень щодо професійного зростання; активізація вольових зусиль задля досягнення успішності в інструментальній підготовці. В процесі реалізації першого етапу формувальної роботи доцільно використовувати такі методи: «Скрипкові соло у світових шедеврах», «Бліц-проект». Метою другого – *когнітивно-тренінгового* – етапу є активізація у студентів розуміння значущості оволодіння музично-теоретичними та музично-історичними знаннями, а також усвідомлене відтворення у практичних діях комплексу технологічних прийомів. Завдання другого етапу: розширення професійного мистецького тезаурусу студентів для удосконалення навичок жанрово-стильової атрибуції виконуваних творів; активізація рефлексивної діяльності студентів, залучення їх знань з дисциплін «Сольфеджіо», «Теорія музики» в процесі оволодіння базовими технічними прийомами (основи звуковидобування, штрихова техніка тощо). В процесі реалізації другого етапу формувальної роботи доцільно використовувати такі методи: «Атрибутивний навігатор», психологічна та фізіологічна карта виконавця-скрипаля. Метою третього – *практично-поглиблювального* – етапу є переведення емпіричного виконавського досвіду студентів у чіткі структури продуктивної взаємодії. Завданнями третього етапу виступають: оволодіння способами різновекторної комунікації у навчальному та виконавському процесі; створення у студентів системи оцінки результатів власної виконавської діяльності

та корекції її недоліків. В процесі реалізації третього етапу формувальної роботи доцільно використовувати такі методи: «Раптова зміна партнера», рольова гра «Я-викладач». Метою четвертого етапу – *самостійно-продуктивного* – є максимальне спонукання студентів до творчості в процесі пошукової та інтерпретаційної діяльності. Завданнями четвертого етапу є: закріплення набутих у процесі попередньої формувальної роботи способів музично-пошукової діяльності; активізація творчої самодіяльності студентів у створенні власних інтерпретаційних підходів. В процесі реалізації четвертого етапу формувальної роботи доцільно використовувати такі методи: «Музичний редактор», «Концерт по колу».

У процесі здійснення діагностувальної роботи було визначено основні чотири *критерії* інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах та визначено їх *показники*.

Першим критерієм виступає міра умотивованості щодо оволодіння високим рівнем інструментальної підготовки. Його показниками є: ступінь інтересу до інструментально-виконавської діяльності; міра прояву готовності до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь. Другим критерієм виступає ступінь опанування теоретичними компетентностями та якість виконавського висловлювання. Його показниками є: міра музично-теоретичних та музично-історичних знань; якість комплексного оперування спеціальними уміннями. Третім критерієм виступає спроможність до продуктивної взаємодії у виконавському процесі, здатність до оцінювання і корекції його результатів. Його показниками є: міра володіння комунікативними уміннями; здатність до саморегуляції у виконавському процесі. Четвертим критерієм виступає міра творчої спрямованості особистості студента, здатність до художньо-творчої виконавської діяльності. Його показниками є: здатність до самостійної музично-пошукової діяльності; прагнення до створення власної інтерпретації музичного твору.

Відповідно до обраних критеріїв було визначено рівні сформованості означеного феномена, а саме: *високий, середній, низький*, яким надано якісні та кількісні характеристики.

Розроблено організаційно-методичну модель інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах, в якій за допомогою візуалізації та абстракції представлено взаємодію між усіма елементами навчального процесу означеної підготовки, до неї увійшли такі складові: мета, наукові підходи, структурні компоненти, критерії і методи, педагогічні умови, рівні сформованості, результат. Реалізація даної організаційно-методичної моделі, в якій графічно відображено усі складові процесу оволодіння студентами мистецтвом скрипкового виконавства, дозволила здійснити експериментальну перевірку методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах.

Суттєві позитивні зміни спостерігаються за результатами реалізації усіх методик контрольного експерименту студентів експериментальної групи, де значно зросла частка піддослідних на високому та середньому рівнях і суттєво зменшилася частка на низькому рівні, що підтверджено статистично значущими результатами критерію Хі-квадрат. Це свідчить про ефективність формувальної методики.

Наукова новизна отриманих результатів дослідження визначається тим, що у ньому *вперше* визначено педагогічні умови, а також розроблено методику інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах; *уточнено* зміст і структуру інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у закладах вищої музичної освіти; *розкрито* навчально-методичний потенціал інтеграції як засобу підвищення рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів; *визначено* критерії та показники інструментальної підготовки скрипалів-студентів бакалаврату; *подальшого розвитку* набули теоретико-методичні підходи до удосконалення змісту та форм організації фахової підготовки бакалаврів музичного мистецтва.

Практичне значення дослідження полягає у розробці методів діагностики рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, а також у ефективності запропонованих педагогічних умов та розробленої авторської методики інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах. Отримані в ході дослідження висновки можуть бути використані у подальших дослідженнях інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва в системі ступеневої освіти, а також можуть слугувати підставою для оновлення змісту навчальних дисциплін «Спеціальний музичний інструмент», «Методика навчання гри на скрипці», «Ансамбль», «Камерний ансамбль», «Оркестровий клас» та використовуватись у процесі написання навчально-методичних посібників, методичних рекомендацій з питань фахової підготовки бакалаврів музичного мистецтва.

Ключові слова: бакалаври, студенти-скрипалі, інструментальна підготовка, педагогічні умови, методика, інтегративний підхід.

Апробація результатів дослідження здійснювалась на науково-практичних конференціях і семінарах різного рівня:

Міжнародних – XX Міжнародні педагогічно-мистецькі читання пам'яті професора О. П. Рудницької» (м. Київ, 2023); Міжнародна науково-практична конференція «Феномен струнно-смичкового виконавства у науково-педагогічному і культурно-мистецькому просторі України» (м. Київ, 15-16 листопада 2023 року); Перша Міжнародна науково-практична конференція «Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі» (м. Ужгород, 18-19 березня 2024);

Всеукраїнських – Науково-практична конференція «Професійна мистецька освіта: методичні аспекти» (м. Київ, 2023 року); IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти» (м. Київ, 2024).

Результати дослідження доповідались та здобули позитивну оцінку на засіданнях кафедри Фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» та кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

ABSTRACT

Pylyp O. I. – *The Method of Instrumental Training for Bachelors of Musical Art Based on Integrative Principles.* – Qualifying research paper presented as manuscript.

Dissertation for a Doctor of Philosophy (PhD) degree in the field of knowledge 01 Education / Pedagogy, specialty 014 Secondary Education (musical Art). Drahomanov Ukrainian State Pedagogical University. Kyiv, 2025.

Abstract contents

The present dissertation is dedicated to the relevant complex problem of professional training of violin students at the Bachelor's educational level. Such training is aimed not only at mastering performing activities of creative nature, but also at the personal growth of a future specialist in the context of global trends in higher education that emphasize a specialist's practical skills – namely, soft skills, with application of the integrative approach in the course of studies. This research work presents an author's method of instrumental training for Bachelors of Musical Art based on integrative principles.

With reliance on the analysis of scientific sources, the dissertation has defined the essence of such notions as «integration» and «artistic integration», while the successfully performed historical-pedagogical analysis allowed the author to substantiate the key notion of «instrumental training for modern Bachelors of Music Art» as a process and a result of mastering the system of musical and theoretical knowledge and the set of practical and performing skills, which is expressed in a student's ability for artistically

substantiated interpretation of musical works, and enables a performer's personal and professional growth. The research outlines the contents-based and structural characteristics of instrumental training for Bachelors of Music in Violin as implemented in higher education institutions through the unity of the four components: *motivational-volitional*; *informational-technological*; *communicative-regulatory*; *creative-implementing*. The *motivational-volitional* component includes the following elements: interest in instrumental and performing activities; willingness to overcome difficulties in the course of acquisition of professional knowledge and skills. The *informational-technological* component includes such elements as musical knowledge, both theoretical and historical, and a set of performing skills. The *communicative-regulatory* component contains such elements as communicative skills, and ability for self-regulation in performing activities. The *creative-implementing* component comprises such elements as ability to engage in musical and research activity, and ability to produce one's own interpretations.

The dissertation explores instrumental training of future violin performers in specialty Musical Art (B5) (according to the Standard of Higher Education of Ukraine for specialty 025 Musical Art. The Law of Ukraine; the Ministry of Education and Science of Ukraine; the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 727 dated 01 June 2016 450 – as of 24 May 2019) at the first (Bachelor's) level of higher education and proves that the interrelation of the content-based and structural components in the characteristics of the said training and the substantive content of curricular disciplines create a reliable foundation for implementation of the *integrative approach*, with consideration of interdisciplinary connections, in the development of a modern author's method of instrumental training for baccalaureate students who have chosen to qualify in violin playing. The present research highlights the pedagogical conditions that facilitate improved effectiveness of teaching supervision in instrumental training of violin students seeking Bachelor's degree; in addition, it substantiates and elaborates on the methods required for the said training which correspond to psychological and pedagogical criteria of optimality. In order to improve effectiveness of such training, the research suggests

creating certain pedagogical conditions, including as follows: forming students' adequate self-appraisal of the level of their instrumental training; inciting them to consistent motivational improvement of their learning activities; shifting the emphasis of students' cognitive activities from receiving information in a ready-made format to active and independent search for knowledge; introducing varied forms of organizing students' learning activities; involving students actively into various kinds of concert activities for development of their performing reliability. This research work has highlighted that the scientific-methodological foundation for the said training is based on certain approaches, specifically: the acmeological, competence-based, and integrative approaches which determine the ways to improve the level of instrumental training for Bachelors of Music in Violin. The research determines four stages of formative experiment in instrumental training for Bachelors of Music in Violin: *adaptational-inciting*; *cognitive-training*; *practical-extensive*; *independent-productive*.

The goal of the first stage – *adaptational-inciting* – is to ensure conscious motivation needed to acquire a high level of instrumental training. Tasks of the first stage are as follows: increasing interest in performing activity; actualizing students' self-educating activity focused on correction of their ideas of professional growth; activating volitional efforts to achieve success in instrumental training. In the course of implementing the first stage of such formative work, it is expedient to apply such methods as «Violin solos in world's masterpieces», «A blitz project». The goal of the second stage – *cognitive-training* – is to activate students' understanding of the significance which applies to mastering musical-theoretical and musical-historical knowledge, as well as to conscious reproduction of a set of techniques in their practical activities. Tasks of the second stage include expanding students' professional artistic thesaurus in order to improve their skills of genre and stylistic attribution of performed musical works; activating students' reflexive activities, and engaging their knowledge of such subjects as Solfeggio and Theory of Music in the course of mastering basic techniques (basics of sound production, stroke technique etc.). In the course of implementing the second stage of such formative work, it is expedient to apply such methods as «Attributive navigator»,

psychological and physiological maps of a performing violinist. The goal of the third stage – *practical-extensive* – is to transform students' empirical performing experience into clear-cut structures of productive interaction. The tasks of the third stage include studying methods of multi-vector communication in the learning and performing processes; helping students create an assessment system to evaluate results of their own performing activities and to correct their drawbacks. In the course of implementing the third stage of such formative work, it is expedient to apply such methods as «Sudden change of the partner», «I'm a teacher (roleplay)». The goal of the fourth stage – *independent-productive* – is to incite students to be as creative as possible in the course of their research and interpretative activities. The tasks of the fourth stage are as follows: consolidating the skills of musical and research activity acquired in the course of previous formative work; activating students' creative initiative in development of their own interpretative approaches. In the process of implementing the fourth stage of such formative work, it is expedient to apply such methods as «Music Editor», «Concert in a Circle».

In the course of diagnostic work, the four main *criteria* of instrumental training for Bachelors of Music in Violin based on the integrative principles have been defined, and their *indicators* have been selected.

The first criterion is the degree of motivation to master a high level of instrumental training. Its indicators include as follows: the degree of interest in instrumental and performing activities; the extent of willingness to overcome difficulties in the course of acquisition of professional knowledge and skills. The second criterion is the degree of mastering theoretical competencies and the quality of performer's expression. Its indicators include as follows: the extent of musical-theoretical and musical-historical knowledge; the quality of comprehensive application of special skills. The third criterion is the ability to engage in productive interaction in performing activity, and the ability to assess it and correct its results. Its indicators include as follows: the degree of mastering communicative skills; the ability for self-regulation in performing activity. The fourth criterion is the degree of a student's creative focus, and their ability to engage in artistic

and creative performing activity. Its indicators include as follows: ability to conduct independent musical and research activity; desire to create one's own interpretation of a musical work.

In accordance with the selected criteria, levels of formation have been defined for the said phenomenon (*high, medium, low*), and corresponding qualitative and quantitative characteristics have been assigned.

An organizational-methodological model of instrumental training for Bachelors of Music in Violin based on the integrative principles has been developed. This model makes use of abstract and visual means to represent the interaction between all elements of the educational process required for the said training, with the following elements included: goal, scientific approaches, structural components, criteria and methods, pedagogical conditions, levels of formation, results. Implementation of this organizational-methodological model, graphically representing all elements of the students' process of mastering the art of violin performance, allowed to conduct an experimental verification of the method of instrumental training for Bachelors of Music in Violin based on the integrative principles.

Considerable positive changes have been observed in the experimental group of students by results of implementation of all methods of the controlled experiment; the share of participants demonstrating high and medium level has increased significantly, while the share of participants possessing a low level has dropped drastically, which is proved by statistically significant results of the chi-squared criterion. It demonstrates the effectiveness of the formative method applied.

Scientific novelty of the obtained research results is determined by the fact that the present work is the *first* to define pedagogical conditions and develop a method of instrumental training for Bachelors of Musical Art based on the integrative principles; it *clarifies* the contents and structure of instrumental training for Bachelors of Music in Violin at institutions of higher musical education; it *reveals* the educational and methodological potential of integration as a means to improve the level of instrumental

training for Bachelors of Music in Violin; it *defines* criteria and indicators of instrumental training for Bachelors of Music in Violin; it *provides further development* in theoretical and methodological approaches to enhancement of contents and organizational forms of professional training for Bachelors of Musical Art.

The practical significance of the research lies in development of methods for identifying the level of instrumental training for Bachelors of Music in Violin, as well as in effectiveness of the suggested pedagogical conditions and the presented author's method of instrumental training for Bachelors of Musical Art based on the integrative principles. The conclusions obtained in the course of this research can be used in further studies on instrumental training for Bachelors of Musical Art within the system of multistage education, and they can also serve as the grounds to update the contents of such disciplines as «Special Musical Instrument», «Methods of Violin Teaching», «Ensemble», «Chamber Ensemble», «Orchestral Room», and be used in the process of writing textbooks and methodology guides, as well as methodological recommendations on professional training of Bachelors of Musical Art.

Key words: bachelors, violin students, instrumental training, pedagogical conditions, methodology, integrative approach.

Approbation of the research results has taken place at scientific-practical conferences and workshops of various levels:

International – The 20th International Art and Pedagogical Readings in Memory of Professor Oksana Rudnytska (Kyiv, 2023); International scientific-practical conference «The Phenomenon of String and Bow Performance in Scientific-Pedagogical and Artistic-Cultural Space of Ukraine» (Kyiv, 15-16 November 2023); The first international scientific-practical conference «Synthesis of Artistic Science, Education and Creativity in Ukraine and the Global Cultural Space» (Uzhhorod, 18-19 March 2024);

All-Ukrainian – Scientific-practical conference «Artistic Education: Methodological Aspects» (Kyiv, 2023); The 4th All-Ukrainian scientific-practical conference «Professional Artistic Education. Methodological aspects» (Kyiv, 2024).

Results of the research have been reported and received positive feedback at faculty meetings of the Department of Piano Performance and Pedagogics of Art (Drahomanov Ukrainian State Pedagogical University), the Department of Instrumental Performance (Communal Higher Educational Establishment of Kyiv Regional Council «Pavlo Chubynsky Academy of Arts») and the Department of Musical-Theoretical Disciplines and Instrumental Training (Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University).

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВІДОБРАЖЕНО У ТАКИХ ПУБЛІКАЦІЯХ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Пилип, О. І. (2023). Історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці з використанням інтегративного підходу. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 30, С. 141–149. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2023.30.18>

2. Пилип, О. І. (2023). Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих закладах освіти. *Наукові записки Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія : Педагогічні науки*, (156), С. 92-99. <https://doi.org/10.31392/NZ-udu-156.2023.11>

3. Пилип, О. (2024). Педагогічні умови підвищення ефективності інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 32, С. 61–69. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.08>

Стаття в іноземному фаховому виданні

4. Pylyp Olesia. Methodological principles of diagnostic level testing for the instrumental preparation of students-violinists. Intellectual Archive. Toronto: Shiny

Word.Corp. (Canada). 2024. Vol. 13. No. 4. (October/December). С. 129–138. DOI: 10.32370/IA_2024_04_8 URL: <https://www.intellectualarchive.com/?link=journal>

Апробація отриманих результатів дослідження здійснювалася на науково-практичних конференціях і семінарах різного рівня, Всеукраїнських та Міжнародних:

Праці апробаційного характеру

5. Пилип О. І. Змістова характеристика різних видів репетиційної роботи ансамблю скрипалів. *Матеріали науково-практичної конференції «Професійна мистецька освіта: методичні аспекти»* (лютий 2023 року). С. 31-35.

URL: https://chubynsky.best/files/biblioteka/materiali_konferentsiyi_2023.pdf

6. Пилип О. І. Методичні засади організації роботи ансамблю скрипалів. *Збірник матеріалів XX Міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті професора О. П. Рудницької*. Випуск 6 (18). Київ. 2023. С. 128-131.

URL:

http://ipood.com.ua/data/NDR/nonNDR_publications/2023_Rudnytska_zbirnyk.pdf

7. Пилип О. І. Використання особливостей художньої інтеграції у створенні методичних засад навчання гри на скрипці. *Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти: матеріали IV Всеукр. наук.-прак. конф., 07.02.2024 МОН України; КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»*. Київ. Академперіодика, 2024. С. 130-136. DOI:

<https://doi.org/10.15407/akademperiodyka.501.306>

8. Пилип О. І. Потребово-вольовий аспект інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. *Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі: матеріали Першої Міжнародної науково-практичної конференції, м. Ужгород, 18-19 березня 2024. Ужгород: Академія культури і мистецтв, 2024. С. 39-41.*

URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ	2
ЗМІСТ	16
ВСТУП.....	18
РОЗДІЛ I ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ІНТЕГРАТИВНИХ ЗАСАДАХ.....	25
1.1. Науковий аналіз сутності поняття «інтеграція», характеристика особливостей художньої інтеграції	25
1.2. Історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці на основі інтегративного підходу.....	37
1.3. Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у закладах вищої освіти	49
ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ	72
Список використаних джерел до першого розділу.....	75
РОЗДІЛ II МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО КЕРІВНИЦТВА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЮ ПІДГОТОВКОЮ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ІНТЕГРАТИВНИХ ЗАСАДАХ	87
2.1. Навчально-методичний потенціал інтеграції як засобу підвищення рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів.....	87
2.2. Педагогічні умови підвищення ефективності використання інтеграції в процесі інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів.....	100
2.3. Методика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів музичного мистецтва на інтегративних засадах	114
ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ	133

Список використаних джерел до другого розділу	139
РОЗДІЛ III ДОСЛІДНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ІНТЕГРАТИВНИХ ЗАСАДАХ	145
3.1. Діагностика рівня інструментальної підготовки скрипалів-студентів бакалаврату	145
3.2. Експериментальна перевірка методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах	180
3.3. Аналіз результатів дослідно-експериментальної роботи.....	208
ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ	226
Список використаних джерел до третього розділу	229
ВИСНОВКИ	232
ДОДАТКИ.....	238

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. В сучасних умовах реформування системи вищої освіти України особливої актуальності набуває проблема підготовки висококваліфікованих та творчих фахівців у непростих реаліях турбулентного суспільства. У зв'язку з цим суттєво підвищуються вимоги до професійної підготовки майбутніх музикантів, виникає потреба в узгодженні її завдань, форм та методів з метою формування різнобічної та творчої особистості музиканта-інструменталіста. Отже, існує потреба подальшої модернізації змісту навчання бакалаврів-скрипалів, результатом якої повинен стати високий рівень їх інструментальної підготовки.

У світлі вищезазначеного фахова підготовка студентів-скрипалів освітнього рівня «бакалавр» повинна бути спрямована на оволодіння виконавською діяльністю, яка має творчий характер, а також на особистісне зростання майбутнього фахівця. Застосування з цією метою інтегративного підходу до вдосконалення механізмів професійного зростання майбутніх фахівців в процесі інструментальної підготовки видається перспективним та актуальним.

Проблема удосконалення інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва стала об'єктом дослідження вчених з різних галузей знань. У філософському та психологічному аспектах дана проблема розглядається в ракурсі готовності майбутніх фахівців до творчої самореалізації, мобілізації внутрішніх ресурсів для вирішення комплексу фахових завдань, пов'язаних з виконавською діяльністю (Г. Костюк, Л. Левчук, В. Моляко); у площині психології мистецької творчості дана проблема розглядається як цілісний процес формування особистості музиканта, що включає розвиток не лише технічних навичок, але й емоційно-вольової сфери, мотиваційно-ціннісних установок, творчого мислення, здатності до художньої інтерпретації та самовираження (В. Москаленко, О. Отич, О. Рудницька).

В дослідженнях педагогіки мистецтва проблема розвитку інструментальної підготовки репрезентована в дослідженнях багатьох вчених. Питання інструментально-виконавської підготовки в галузі музичної педагогіки досліджували вітчизняні науковці, а саме О. Бурська, І. Глазунова, Н. Мозгальова, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Щолокова; вивченню проблем теорії та методики формування виконавської культури та надійності, самостійності музиканта у вищих мистецьких навчальних закладах та розробки методів вдосконалення виконавського апарату студента-інструменталіста присвячено праці О. Андрейко, В. Бурназової, Р. Насіба, Ю. Павлюк, Д. Юника; готовність до інструментально-виконавської діяльності висвітлили Л. Гусельнова, О. Теплова; вдосконалення якості фахової підготовки студентів-інструменталістів досліджували провідні вітчизняні науковці Н. Гуральник, А. Душний, В. Шульгіна та інші.

Аналіз педагогічної та мистецтвознавчої літератури свідчить, що проблеми історичного розвитку методики навчання гри на скрипці досліджувались представниками різних педагогічних шкіл. Ґрунтовне висвітлення загальних проблем вищезгаданої методики містять праці В. Стеценка та З. Ядловської. Ряд досліджень присвячено окремим конкретним питанням організації та змісту навчального процесу в класі скрипки у вищій школі (Ю. Волощук, О. Горохов, В. Козін).

Однак, зазначені наукові напрацювання не фокусують достатньої уваги на потужному потенціалі інтегративного підходу як засобу підвищення якості інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва. Недостатня дослідженість означеної проблеми посилюється наявністю суперечностей: між суспільною потребою у підвищенні якості фахової підготовки бакалаврів музичного мистецтва та недостатньою розробленістю методичних засад забезпечення високого рівня їх інструментальної підготовки; між визнанням потужності інтегративного підходу до фахового навчання бакалаврів музичного мистецтва та недостатнім його використанням у процесі їх інструментальної підготовки.

Актуальність порушеної проблеми, необхідність подолання виявлених суперечностей зумовили вибір теми дисертаційного дослідження: «Методика інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва Українського державного університету імені Михайла Драгоманова і складає частину комплексного дослідження з теми «Зміст, форми і методи удосконалення інструментальної підготовки здобувачів вищої мистецької освіти» (протокол №8 від 07.02.2024 р.). Тему дисертаційного дослідження затверджено рішенням Вченої ради Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол №7 від 28 січня 2021 р.).

Мета дослідження: розробити, теоретично обґрунтувати та експериментально апробувати педагогічні умови і методику інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах.

Об'єкт дослідження: процес фахової підготовки бакалаврів музичного мистецтва в закладах вищої музичної освіти.

Предмет дослідження: методика інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах та педагогічні умови її ефективної реалізації у закладах вищої музичної освіти.

Відповідно до мети дослідження були поставлені такі **завдання:**

1. На основі наукового аналізу особливостей художньої інтеграції дослідити історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці на основі інтегративного підходу.

2. Уточнити зміст і структуру інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у закладах вищої музичної освіти.

3. Розкрити навчально-методичний потенціал інтеграції як засобу підвищення рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів.

4. Визначити педагогічні умови підвищення ефективності використання інтеграції в процесі інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів.

5. Визначити критерії, показники та встановити рівні інструментальної підготовки скрипалів-студентів бакалаврату.

6. Розробити, теоретично обґрунтувати та експериментально перевірити поетапну методику інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах.

Методологічну та теоретичну основу дослідження становлять: положення філософії та психології про людину як суб'єкта діяльності, про активність суб'єкта в процесі самореалізації у професійній діяльності; філософські ідеї щодо мистецтва як специфічної форми суспільної свідомості та його значення для виховання людини; гуманістична концепція особистісно зорієнтованого підходу до навчання і виховання; положення акмеології про особистісно-професійний розвиток індивіда висвітлили (В. Андрущенко, Н. Згурська, А. Козир, Н. Сидорук, В. Федоришин та інші); дослідження з проблеми компетентнісного підходу до змісту та організації навчання (І. Бех, Н. Бібік, І. Єрмаков, О. Глузман, В. Луговий, О. Локшина, О. Пометун, Л. Овсієнко, О. Овчарук, Л. Хоружа); сучасні наукові дослідження художньої інтеграції в галузі мистецької освіти (Н. Аніщенко, Е. Белкіна, О. Бутенко, Л. Масол, О. Соколова, Т. Орлова, Л. Рапацька та інші); наукові роботи з теорії та практики мистецької освіти (О. Єременко, О. Лобова, О. Ростовський); фундаментальні праці щодо вдосконалення якості фахової підготовки студентів-інструменталістів (Н. Гуральник, А. Душного, О. Єременко, Н. Згурської, А. Козир, В. Федоришина, Ф. Шульгіної, Д. Юника); концептуальні положення представників світової школи навчання гри на скрипці (О. Байо, Ш. Беріо, Б. Кампаньолі, Р. Крейцера, Н. Паганіні, П. Роде, Л. Шпора); теоретико-методичні аспекти формування виконавської майстерності скрипалів

(О. Андрейко, Ю. Волощук, О. Горохов, В. Козін, В. Стеценко, Ю. Павлюк, З. Ядловська, В. Ушков).

Для досягнення мети та розв'язання поставлених завдань були використані загальнонаукові **методи дослідження:**

- *теоретичні* – аналіз філософської та психолого-педагогічної літератури з проблеми дослідження, її систематизація та узагальнення, класифікація та інтерпретація отриманих теоретичних та експериментальних даних, їх зіставлення, конкретизація, порівняння – для формування основних концептуальних положень дослідження, формулювання теоретичних основ інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах;

- *емпіричні* – анкетування, тестування, педагогічне спостереження, аналіз педагогічних документацій, експертна оцінка контрольних завдань – для діагностування рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів; педагогічний експеримент для перевірки ефективності розробленої методики означеної підготовки;

- *методи кількісної обробки дослідницьких результатів* – аналіз та статистична обробка отриманих експериментальних даних та відображення їх у графічних таблицях, гістограмі – для доведення педагогічної ефективності розробленої формульованої методики.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що:

- *вперше* визначено педагогічні умови, а також розроблено методику інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах;

- *уточнено* зміст і структуру інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у закладах вищої музичної освіти;

- *розкрито* навчально-методичний потенціал інтеграції як засобу підвищення рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів;

- *визначено* критерії та показники інструментальної підготовки скрипалів-студентів бакалаврату;
- *подальшого розвитку* набули теоретико-методичні підходи до удосконалення змісту та форм організації фахової підготовки бакалаврів музичного мистецтва.

Практичне значення дослідження полягає у розробці методів діагностики рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, а також у ефективності запропонованих педагогічних умов та розробленої авторської методики інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах. Отримані в ході дослідження висновки можуть бути використані у подальших дослідженнях інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва в системі ступеневої освіти, а також можуть слугувати підставою для оновлення змісту навчальних дисциплін «Спеціальний музичний інструмент», «Методика навчання гри на скрипці», «Ансамбль», «Камерний ансамбль», «Оркестровий клас» та використовуватись у процесі написання навчально-методичних посібників, методичних рекомендацій з питань фахової підготовки бакалаврів музичного мистецтва.

Теоретичні положення та практичні результати науково-дослідної роботи впроваджено у навчальний процес Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол №5, від 10 квітня 2025 року № 596); Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» (протокол №7, від 16 квітня 2025 року №206); Українського державного університету імені Михайла Драгоманова (протокол №10, від 16 квітня 2025 року №303).

Публікації. Основні теоретичні положення дослідження, його результати та висновки відображено у 8 одноосібних публікаціях автора, з них 3 – у провідних фахових виданнях України, 1 – у міжнародному виданні, 4 публікації – апробаційного характеру.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (всього 161 найменувань, з них 16 іноземною мовою), 6 додатків. Загальний обсяг дисертації складає 252 сторінок, з них 190 сторінок основного тексту. Робота містить 17 таблиць, 7 діаграм (кругових), 9 рисунків (з них 1 гістограма).

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ІНТЕГРАТИВНИХ ЗАСАДАХ

1.1. Науковий аналіз сутності поняття «інтеграція», характеристика особливостей художньої інтеграції

Сучасна мистецька освіта спрямована на формування загальної, художньої та естетичної культури майбутніх фахівців, які здатні креативно мислити, адаптуватися до художньо-практичних умінь, навичок, знань та будуть мотивовані на освіту і самоосвіту впродовж життя.

На різних етапах розвитку освіти увага педагогів, вчених, філософів, психологів, музикантів, письменників і художників була спрямована на виявлення всебічного впливу різних видів мистецтва та гуманітарних дисциплін на людину. Даний вплив сприяє формуванню її духовного світу, естетичних потреб та інтересів, а також історичних уявлень. Важливо зазначити, що інтеграція в цьому контексті є ключовою, оскільки міжпредметний інтегрований зміст слугує основою для розвитку особистості.

Різні джерела по-різному тлумачать поняття «інтеграція». Наприклад, «Енциклопедія освіти» зазначає, що цей термін «походить від латинського «*integratio*», що означає відновлення, заповнення або об'єднання окремих частин в єдине ціле» [17, с. 432]. Схоже визначення знаходимо у «Новому тлумачному словнику української мови» [44, с. 237], де інтеграція пояснюється як об'єднання чогось в одне ціле. А «Тлумачний словник Оксфордського університету» розглядає інтеграцію як дію або «процес поєднання двох чи більше елементів таким чином, щоб вони могли функціонувати як єдине ціле» [92, с. 675].

У педагогічному контексті інтеграція розглядається як багатогранне поняття. Згідно з Педагогічним словником за редакцією М. Ярмаченка, воно охоплює «як

стан взаємозв'язку розрізнених частин і функцій певної системи чи організму в єдине ціле, так і процес, що призводить до такого стану» [12, с. 229].

Отже, у наукових колах переважає думка, що інтеграція є одночасно і динамічним процесом, і його кінцевим результатом. Вона не лише описує шлях до об'єднання, а й сам стан гармонійної цілісності.

Питання інтеграції наукових знань, а також аналізу її типів, форм і рівнів завжди були в центрі уваги наукової спільноти. Значення інтегруючих чинників для суспільного розвитку та навчального процесу вивчали як вітчизняні, так і зарубіжні дослідники. Серед них – такі видатні постаті, як В. Вернадський, Г. Гегель, А. Ейнштейн, І. Кант, Г. Спенсер, А. Урсул та інші вчені, чиї праці заклали основу для розуміння цих складних процесів [60].

Змістовий аналіз інтеграційних процесів у сферах освіти та науки є предметом ґрунтовних досліджень багатьох науковців та представлений у працях таких вчених, як О. Микитюк, О. Нечаєва та інші. Крім того, проблема інтеграції знайшла своє відображення в численних наукових публікаціях як вітчизняних, так і зарубіжних дослідників, зокрема О. Загори, О. Зарецького, Р. Кларка, К. Коліна, О. Левчишеної, І. Підоричевої, Р. Портера, В. Шинкарука та інших.

Теорія інтеграції, що базується на комплексному підході до навчання, не є новою концепцією в педагогіці. Протягом історії світової науково-педагогічної думки видатні діячі, такі як І. Герbart, Я. Коменський, Дж. Локк, Г. Песталоцці, В. Сухомилінський, а також К. Ушинський та інші, звертали увагу на ідеї міжпредметних зв'язків та об'єднання педагогічних процесів.

Філософи трактують інтеграцію як важливий елемент у відновленні та доповненні процесу розвитку, який сам по собі є постійною зміною форм об'єднання та розмежування. В основі інтеграційних процесів лежать закони діалектики, що підкреслює їхню глибинну сутність:

- закон переходу кількості в якість: у контексті інтегративного навчання це може проявлятися як поява якісно нових знань, а також інноваційних методів викладання та виховання;
- закон єдності та боротьби протилежностей: цей закон яскраво ілюструє взаємодію між інтеграцією та диференціацією. Хоча ці категорії здаються протилежними, вони не тільки не виключають одна одну, а й взаємно доповнюють, збагачують та зумовлюють, утворюючи діалектичну єдність;
- закон заперечення заперечення: він відповідає за наступність у розвитку знань, демонструючи, як інтеграція або диференціація можуть домінувати на різних етапах цього процесу, забезпечуючи його прогресивний характер.

Еллінська філософія тривалий час функціонувала як цілісна система знань, що охоплювала уявлення про світобудову та роль людини в ній. Стихійний синкретизм світосприйняття, який наочно втілював у собі зародок майбутньої науки водночас не міг бути застиглим. Диференціація призвела до пошуків шляхів розуміння окремих явищ дійсності, що проявилось у розвитку окремих наук: математики, географії, фізики, астрономії, музики, медицини, історії тощо. І вже в добу античності філософія виступила над «специфічна наднаука», яка включала знання різних наукових галузей про світ та людину та не утотожнювалася з ними.

Ретроспективний аналіз свідчить, що інтеграційні процеси в науці тривалий час були менш помітними й не привели значної уваги. Однак варто зазначити, що на початкових етапах свого розвитку людство сприймало світ як синкретичну єдність, переважно на інтуїтивному рівні, а не на основі глибокого осмислення цієї фундаментальної властивості. Такий підхід спостерігається як у східних культурах, так і в Стародавній Греції.

Ефективним для тлумачення сутності інтеграційних процесів є наукові підходи академіка В. Вернадського щодо єдності явищ планетарного масштабу, яке виражається через поняття «ноосфери», та тлумачиться як своєрідна духовна оболонка планети. Він відзначав нерозривну єдність часових та просторових характеристик ноосфери, передбачивши при цьому появу нових наукових

відкриттів міждисциплінарного характеру, що в майбутньому з'являться поза знанієвих комплексів конкретних галузей знань, на перехресті природничих, гуманітарних та інших сфер людського знання [36].

Взаємовпливи інтеграційних та диференціальних процесів лежать в основі дії діалектичного закону єдності і боротьби протилежностей, що віддзеркалюється через реалізацію парних діалектичних категорій: аналіз – синтез, абстрагування – ідеалізація, а екстраполуючись у мистецьку площину, проявляється через категорії горизонталі – вертикалі, консонансу – дисонансу, поліфонічності – гомофонії.

Основні принципи інтеграції в освітньому процесі, що базувалися на ідеї природного взаємозв'язку між різними компонентами навчального матеріалу, отримали значний розвиток у період класичної педагогіки XVIII – XIX століть [2].

Сьогодні інтегративне навчання є широким поняттям, що охоплює структури, стратегії та діяльність, спрямовані на поєднання різних освітніх рівнів і компонентів. Воно об'єднує «середню та вищу школу, загальні та профільні предмети, а також академічні дисципліни з практичним досвідом» [74, с. 7]. Згідно з «Енциклопедією освіти», інтегративний підхід в освіті визначається «як шлях до інтеграції змісту освіти» [17, с. 356]. Це передбачає доцільне об'єднання його елементів у цілісну систему. Результатом такого підходу в педагогіці є цілісні знання різного рівня: це може бути цілісне розуміння дійсності, знання про природу з певної освітньої галузі, предмета, курсу, розділу чи теми.

Словосполучення «інтеграція навчання» може розглядатися як добір навчального матеріалу та об'єднання його частин за спільними ознаками різних навчальних предметів задля досягнення тематичної інтеграції, яка тлумачиться як суцільний, глибокий та різносторонній розгляд наскрізних тем; це створення нового, іншого за змістом навчального матеріалу, який синтезує у нову цілісність відомості з різних навчальних галузей.

У 1970-х роках досягнення психологічної науки справили значний позитивний вплив на інтеграційні процеси в освіті, спрямувавши їх у бік акцентування на змістових зв'язках між навчальними предметами. Період 1970-1980-х років відзначився інтенсивними дослідженнями, присвяченими уточненню термінів «міжпредметні зв'язки» та «інтеграція», конкретизації їхнього категоріально-понятійного апарату. Це дозволило визначити ці поняття як самостійні дидактичні одиниці [84].

Інтеграція з точки зору психології означає схильність людини сприймати світ, як цілісне утворення. Людина цілісна тільки тоді, коли навчається, вона є носієм духовного витоку, вільна у своєму виборі пізнання та діяльності. Найбільш яскраво це виражено в учнів початкових класів, у свідомості яких факти або події залишають сильні враження, таким чином, вони збагачують свій життєвий досвід, який охоплює різні аспекти: досвід переживань, знань та відповідних оцінок. Провідні українські науковці, такі як С. Гончаренко та Ю. Мальований, вказують на те, що діти досить рано формують цілісний «образ світу». Однак вони підкреслюють, що саме шкільна предметна система часто призводить до руйнування цього цілісного сприйняття, втрати його єдності. Звідси випливає нагальна потреба в об'єднанні, інтеграції та синтезі знань у навчальному процесі [13].

Психологи вказують на те, що на початкових етапах навчання інтеграція природно співвідноситься з життєвим досвідом дитини. Це пояснюється тим, що діти від природи схильні сприймати світ як єдине ціле. Крім того, інтеграція виступає як ефективний засіб запам'ятовування, оскільки вона сприяє відтворенню в пам'яті явищ і предметів у їхньому взаємозв'язку.

Грунтуючись на дослідженнях відомих психологів, таких як О. Кульчицький, В. Моляко, Є. Мілерян та Т. Яценко, можна дійти висновку, «що в процесі обробки інформації в мозку людини формуються нервові зв'язки-асоціації. Кожне нове поняття створює нову асоціацію, які з часом розширюються та ускладнюються.

Це, у свою чергу, призводить до утворення міжпредметної структури узагальнених знань та формування бази міжпредметних знань.

Інтеграційні тенденції в педагогіці, які охоплюють такі аспекти, як міжпредметна інтеграція, поєднання теоретичного, практичного та виробничого навчання, а також територіальна інтеграція, мають глибоке історичне коріння і залишаються актуальними донині. Заслуговує на увагу той факт, що Д.-Ж. Руссо був одним із перших, хто порушив питання міжпредметної інтеграції. Він активно шукав методи наближення великої кількості уроків, розпорошених в різних книгах, та намагався звести їх в єдину цілісну мету, яку легко було б бачити та цікаво відстежувати. Науковці Д. Дьюї та С. Шацький досліджували та працювали над проблемами комплексного методу системи освіти та інтеграцією знань за певною тематикою в різних наукових галузях.

У другій половині XX століття праці вчених-педагогів призвели до формування цілісної системи поглядів на інтеграцію в освітньому процесі. У цей період активно обговорювалася актуальність, систематизація та координація міжпредметних зв'язків. Дослідники того часу пов'язували інтеграцію зі змістовими трансформаціями навчального процесу, аналізуючи залежність знань від змісту та структури навчального матеріалу, а також організації уроків. Вони також робили спроби перегляду чинних освітніх стандартів і розробки нових навчальних програм.

Педагогічна інтеграція розглядається як цілеспрямовано організований зв'язок між однотипними компонентами освітньої системи, що включає зміст, форми та методи навчання, і сприяє саморозвитку особистості. Інтегрування – це якісно інший підхід до структурування, представлення та засвоєння програмного матеріалу, що забезпечує системний вклад знань у нових органічних взаємозв'язках. Такий підхід має значний вплив на розвиток особистості. Пріоритетними напрямками інтеграції є її реалізація за цілями педагогічного процесу, а також за змістом, формами та методами навчання.

Міжпредметні зв'язки виконують різноманітні функції та можуть бути класифіковані за кількома видами [35]:

- застосування набутих знань: вони дозволяють використовувати засвоєні концепції під час вивчення матеріалу іншої навчальної дисципліни;
- форми системності: сприяють послідовному та перспективному розвитку дисципліни, забезпечуючи логічну структуру навчального матеріалу;
- єдність інтеграції: гарантують узгоджене трактування наукових понять у різних предметних галузях;
- уникнення дублювання: запобігають повторному поясненню однакових понять у процесі вивчення різних дисциплін;
- узагальнення та систематизація: сприяють узагальненню та систематизації набутих знань, формуючи цілісну картину світу.

Інтеграція в освітній сфері має багатогранний характер і може проявлятися як у межах окремих систем, предметів, дисциплін, розділів, так і на рівні їхніх елементів, таких як поняття, цілі, засоби, вміння, навички чи саме освітнє середовище. Крім того, інтеграція відбувається під час створення нових предметів або блоків дисциплін. Результатом інтеграції є формування якісно нових властивостей у видозмінених елементах, що стають притаманними цілісній системі та відрізняються від її розрізнених компонентів. Такий перехід свідчить про зміну парадигми від репродуктивної до творчої педагогіки. Науково доведено, що загальні механізми інтеграції в освіті ефективно сприяють синтезу наукових знань та забезпечують реалізацію міжпредметних зв'язків. Це, у свою чергу, позитивно впливає на якість професійної підготовки майбутніх фахівців.

Для ефективного засвоєння знань, умінь і навичок студентами, а також для їхнього творчого особистісного розвитку ключове значення має встановлення міцних взаємозв'язків. Це стосується не лише взаємодії між розділами однієї навчальної дисципліни, а й між різними предметами.

Таким чином, інтеграція у педагогічному ракурсі відображає об'єднання змісту, форм і методів навчального процесу, що забезпечує реалізацію нової – інтегративної – освітньої функції; модернізує освітній процес шляхом застосування інтегрованих освітніх технологій та визначає нові підходи до формування всебічно розвинутої особистості. Така широкоохватна система освітніх компетентностей студентів базується на реалізації інтеграційних процесів, спрямованих в кінцевому результаті на розвиток творчого потенціалу майбутніх фахівців.

Згідно з поглядами К. Ушинського, педагогіка не є суто наукою, радше він визначав її як найвище, найскладніше та найнеобхідніше з усіх мистецтв. Це мистецтво базується на численних обширних і складних наукових дисциплінах, таких як фізіологія, психологія та логіка. Окрім глибоких знань, педагогіка вимагає особливих здібностей і нахилів. Як і будь-яке мистецтво, вона прагне до ідеалу – ідеалу досконалої людини, який, хоч і є вічною метою, ніколи не може бути повністю досягнутий.

За часів Відродження, освітня система якого наслідувала принципи невіддільності наукових та мистецьких компетентностей, фаховий рівень педагога відзначався широтою наукових знань та яскравістю художніх умінь, своєрідністю творчого потенціалу. Учитель високого рівня мав з необхідністю володіти не тільки фаховими знаннями, а й основами різних видів мистецької діяльності (вокальної, театральної, літературної). Центром педагогічної освіти і культури в Україні в період доби Відродження стала Києво-Могилянська академія, її система діяльності формувала у своїх вихованців не лише загальний, творчий чи духовний розвиток, але й педагогічно-просвітницькі уміння, зокрема, здатність використовувати у виховних та дидактичних цілях шкільний театр, власну поетичну й музичну творчість тощо.

Яскравим прикладом культурно-просвітницької та мистецько-педагогічної діяльності є український філософ-гуманіст Г. Сковорода, він створив курс «Про поезію» та виклав свої виховні й дидактичні ідеї в підручнику «Рассуждение о поэзии и руководство к искусству» [26], в якому окреслив важливість застосування

мистецтва у навчанні та вихованні учнів за допомогою інтегруючих дисциплін, а саме: народної пісні, поезії, творчої мистецької діяльності та музики.

Досконале володіння скрипкою, флейтою, сопілкою, бандурою, гусями та вокально-хоровими навичками, отримане під час занять музикою і співом у Києво-Могилянській академії, дало можливість майбутньому філософу-педагогу демонструвати у музично-педагогічному процесі високий рівень володіння методиками розучування народних пісень, організації виховних розважальних заходів, які супроводжувались співом чотириголосних кантів, грою учнів на музичних інструментах, що сприяло гармонійному розвитку їхньої творчої особистості.

Загальновідомо, що між різними вилами мистецтва існують численні взаємозв'язки. Процес інтеграції інформації, який певною мірою спонтанно відбувається на рівні свідомості або підсвідомості учнів (незалежно від, а інколи й всупереч вольовим зусиллям викладачів мистецьких дисциплін), потребує цілеспрямованого коригування. Це можливо за допомогою широкого спектру відповідних освітніх технологій. За таких умов цей об'єктивний процес під впливом зовнішніх та внутрішніх факторів набуде організованості та системності, що, в свою чергу, підвищить його педагогічну ефективність.

Педагогіка мистецтва на сучасному етапі суспільного розвитку відрізняється новим рівнем педагогічного мислення, що втілюється у реалізації принципів культуровідповідності навчання, технологічної інноваційності, гуманістичної спрямованості, що в цілому забезпечує досягнення гармонійного розвитку особистості студентів як результату комплексного педагогічного впливу.

Як зазначає Л. Масол [26], сучасна загальна мистецька освіта вийшла за межі вузької спеціалізації, і вона вже не обмежується конкретними навичками, такими як гра на музичному інструменті або вивчення окремих видів мистецтва, таких як образотворче мистецтво чи хореографія. Сьогодні вона потребує ширших

новаторських підходів, що формують взаємодію людини не лише з окремими видами мистецтва, але й з іншими аспектами мистецької сфери.

Системний та діяльнісний підходи до організації навчального процесу лежать в основі інтеграції змісту педагогічних дисциплін, що вивчають студенти, з методичними засадами проходження ними усіх видів педагогічної практики. Цілісність педагогічної підготовки проявляється через наступність та наскрізність змістового наповнення дисциплін педагогічного циклу. Педагогічна практика, з свого боку, забезпечується компетентностями студентів, набутими в процесі вивчення дисциплін, пов'язаних з теорією та історією педагогіки, методикою навчання певних дисциплін, курсами з педагогічної майстерності тощо.

В останні десятиліття спостерігається значна актуалізація інтегративних тенденцій у сферах науки, культури, мистецтва та освіти. Зокрема, у багатьох зарубіжних країнах у початкових класах поряд з монопредметними програмами впроваджуються комплексні програми з мистецтва, а також набувають поширення різноманітні міждисциплінарні курси з естетичним компонентом. Як приклад можна навести інтегроване навчання мистецтв, що об'єднує музику, малювання, танець і драму, характерне для шестирічної початкової школи Бельгії.

Досвід інших країн демонструє активне впровадження інтеграційних підходів в освіті. Наприклад, у Польщі шкільна реформа передбачила викладання в початковій школі інтегрованого курсу мистецтва, який об'єднує музику та малювання. Крім того, були розширені міжпредметні зв'язки з рідною мовою, фізичною культурою та природознавством. В американських школах проблему ізольованого вивчення мистецьких дисциплін вирішують за принципом так званої «естетичної парасолі», запропонованим М. Лещенком [35].

Дослідники, які вивчають феномен освітньої інтеграції, зокрема, предметів художньо-естетичного циклу (Т. Надолінська, Г. Шевченко, та інші), стверджують, що навчання відбувається ефективніше за умови інтегративного підходу, адже спостерігається систематизація та взаємопроникнення знань, в учнів формується

цілісна картина світу та розвивається гнучке мислення, яке включає критичне, симультанне та діалектичне мислення, є ключовими завданнями освітнього процесу.

Основою дослідження проблем цілісного пізнання мистецтва та інтеграції знань у процесі навчання можна вважати художню інтеграцію. У своїх дослідженнях О. Іваненко стверджує, що художня інтеграція є процесом досягнення вищого рівня естетичної цілісності. Цей процес матеріалізується у певному художньому образі та визначається глибиною і міцністю системних зв'язків між різними видами мистецтва. У цьому контексті взаємодія, комплексність та синтез мистецтв розглядаються як кінцевий результат такої інтеграції.

Як нам відомо, у глибокій давнині окремих видів мистецтва не було. Художнє освоєння людьми простору і часу, зображувальності й виразності впливало з особливостей традицій, культурного та релігійного життя. З ростом індивідуальної, естетичної та суспільної свідомості виникають окремі види мистецтва як незалежні форми художньої діяльності. Їх розділили на окремі галузі художньої творчості – музичну, образотворчу, а з часом театральну, хореографічну та екранну. Ці процеси набували нового смислу, адже інтегративні зв'язки художньої діяльності сприяли виникненню принципово нових культурних форм (фото, відео, відеофільмів, музичних відеокліпів, комп'ютерної графіки, віртуального мистецтва, художньої фотографії та іншого).

Отже, незважаючи на те, що всі види мистецтва розвивались як незалежні форми художньої діяльності, вони водночас прагнули єдності, адже через сукупність та інтеграцією художньої виразності створюється загальна картина світу.

Відомі педагогічні системи XX століття, розроблені митцями освіти, такими як Е. Жак-Далькроз, К. Орф та Р. Штайнер, ґрунтуються на інтегративних підходах до художнього виховання дітей [48]; практичні експерименти проводили й

вітчизняні педагоги: Б. Яворський і М. Леонтович. Процеси художньої інтеграції були предметом вивчення українських дослідників на різних концептуальних і методичних засадах (Н. Аніщенко, Е. Белкіна, О. Бутенко, Л. Масол, О. Соколова, Т. Орлова, Г. Падалка, Л. Рапацька, О. Рудницька, О. Щолокова та інші).

У своїй педагогічній спадщині К. Стеценко активно «відстоював принцип взаємозв'язку музики з комплексом інших мистецтв. Він обґрунтовував важливість доповнення слухових вражень у процесі сприйняття музики іншими сенсорними відчуттями. В. Стеценко вважав, що знання, які гуртуються виключно на слухових уявленнях, залишаються абстрактними» [42, с. 202].

Більшість науковців вважають, що естетична оцінка художнього твору знаменує найвищий рівень розуміння його смислового значення у інтегративній єдності із процесом особистісної інтерпретації його смислових кодів. Естетичне сприйняття твору, оцінювання його виразових засобів у невіддільній єдності з образними характеристиками визначає емоційно-естетичний вплив мистецьких явищ на людину та відповідність твору його особистісним запитам.

У сучасній науковій літературі категорія інтегративного навчання студентів-бакалаврів мистецьких спеціальностей ще не отримала достатнього висвітлення, попри те, що сам процес підготовки музиканта-педагога чи виконавця за своєю суттю є інтегрованим.

Художня інтеграція може бути визначена як процес і водночас результат становлення, ускладнення та зміцнення суттєвих зв'язків між різними видами художньої діяльності. Цей процес забезпечує цілісність інтегрованого об'єкта, наділяючи його якісно новими властивостями.

Особливо важливими інтеграційні процеси виявляються у педагогічному керівництві навчанням будь-якого виду музичної діяльності. Даний процес є надто актуальним під час навчання гри на скрипці, яке потребує наскрізного методичного супроводу від початкового етапу і до досягнення високого рівня виконавської майстерності.

1.2. Історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці

В контексті сучасного реформування системи вищої освіти в Україні особливої актуальності набуває формування викладача, який здатен максимально розвивати свій особистий потенціал та ефективно вирішувати професійні завдання. Забезпечення високої якості підготовки вітчизняних фахівців з музичного мистецтва можливе шляхом творчого осмислення та використання педагогічного досвіду, накопиченого упродовж історичного розвитку відповідних галузей освіти як на світовому, так і на вітчизняному рівнях.

Підвищення рівня музично-інструментальної підготовки студентів у закладах вищої освіти мистецького профілю з необхідністю потребує створення нового методичного інструментарію забезпечення фахової складової навчального процесу, що, зокрема, передбачає вивчення історичного досвіду скрипкового навчання, що базується на дослідженні методичних знахідок вітчизняних та зарубіжних фахівців від минулого до сучасності.

Аналіз наукової літератури з педагогіки та мистецтвознавства показує, що питання історичного розвитку методики навчання гри на скрипці були предметом дослідження представників різних педагогічних шкіл. Загальні аспекти цієї методики ґрунтовно висвітлені у працях В. Стеценка та З. Ядловської. Окремі роботи присвячені конкретним аспектам організації та змісту навчального процесу в класах скрипки у вищих навчальних закладах (зокрема, Ю. Волощук, О. Горохов, В. Козін, Б. Которович), а також у мистецьких школах (В. Буханевич, Т. Єзерська, К. Завалко, В. Зельдис, О. Пархоменко, Н. Плахцінська, Л. Старюк). Дослідження О. Андрейко зосереджені на проблемах теорії та методики формування виконавської культури скрипаля у вищих мистецьких навчальних закладах, а також на методах удосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста.

Водночас, варто зазначити, що питання аналізу історичних передумов формування методичних засад навчання гри на скрипці та пошук напрямків

переосмислення минулого методичного досвіду з метою модернізації сучасного освітнього процесу ще не отримали належного висвітлення в науковій літературі.

У період з XV по XVII століття скрипка пройшла шлях становлення та розвитку, трансформувавшись із народного інструменту у професійний. Лише у XVIII столітті розпочалася активна систематизація педагогічного досвіду та методичних принципів навчання гри на цьому інструменті. Саме тоді з'явилися перші методичні посібники від видатних виконавців і педагогів, таких як К. Бріжон, Ф. Джеменіан, Ж. Дюпон, М. Коретт, М. Монтиклер, а також Л. Моцарт та Дж. Тартіні.

Ранні методичні праці переважно зосереджувалися на окремих аспектах технічного становлення скрипаля. Згодом коло досліджуваних питань розширилося, охопивши такі елементи, як постановка ігрового апарату, правильне тримання інструменту, ведення та розташування смичка, а також різновиди штрихів та аплікатури.

Сучасна музична педагогіка розглядає процес гри на інструменті як природний акт, підпорядкований фізіологічним законам людського організму. Для вдосконалення ігрових навичок та формування цілісного виконавського апарату скрипаля музиканти-науковці активно інтегрують знання з таких дисциплін, як анатомія та фізіологія, у свою практичну діяльність. Варто зазначити, що одним із перших музикантів, хто звернувся до цих наук, був німецький піаніст Л. Дюппе, який вважається засновником «анатомо-фізіологічної школи» [54]. Протягом XIX століття значний внесок у розвиток скрипкової педагогіки зробили видатні скрипалі та педагоги, засновуючи власні школи, серед яких О. Байо, Ш. Беріо, Б. Кампаньолі, Р. Крейцер, Н. Паганіні, П. Роде та Л. Шпор.

Таким чином, XIX століття відіграло ключову роль у відкритті нових дидактичних аспектів у методиці навчання гри на скрипці та розвитку скрипкового мистецтва. Далі буде коротко розглянуто основні методичні позиції найвідоміших європейських скрипкових педагогів. У контексті нашого дослідження особливу

увагу буде приділено елементам інтеграційного підходу до викладання методики навчання гри на скрипці у різних авторів, враховуючи історично зумовлені особливості.

Ф. Штейнгаузен, німецький науковець, вважається одним із перших методистів, хто прагнув розкрити фізіологічні основи гри на струнних інструментах. У своїй праці «Фізіологія ведення смичка» він детально проаналізував природу руху правої руки скрипача. Теоретичні висновки Ф. Штейнгаузена мали значний вплив на методистів того часу, що простежується, зокрема, у роботі К. Флеша «Мистецтво скрипкової гри» та в методичному посібнику Ф. Кюхлера «Техніка правої руки скрипача» [91].

Дослідження впливу фізіологічних законів на процес навчання та гри на скрипці були продовжені іншими вченими, серед яких В. Тренделенбург, З. Фелінський, спільно з Г. Гертнером, та інші [49].

Видатний педагог Фердинанд Кюхлер (1867 р.н., Гіссен), який викладав у Лейпцизькій консерваторії з 1927 по 1936 рік, систематизував свій значний педагогічний досвід у численних навчальних збірниках та методичних розробках. Він є автором відомої «Школи скрипкової гри», де на базі досліджень Ф. Штейнгаузена розробив комплексну систему вправ для розвитку техніки як лівої, так і правої рук. Ця система отримала широке визнання в зарубіжній скрипковій педагогіці. Серед його методичних праць особливо виділяється посібник «Техніка правої руки скрипача» (Лейпциг, 1929), який був перекладений англійською та французькою мовами. Не меншу методичну цінність має і його праця «Техніка лівої руки скрипача» (1932) [89].

Основні ідеї Ф. Кюхлера у скрипковій педагогіці [49] зосереджуються на таких принципах:

- слуховий контроль та взаємозв'язок руху зі звуком: забезпечення органічного зв'язку між рухом правої руки та якістю звуковидобування, інтегруючи ці процеси в єдиний акт під постійним слуховим контролем;

- звільнення м'язів: досягнення максимального розслаблення м'язів через застосування змінної хватки смичка при виконанні різноманітних штрихів;
- взаємодія компонентів ігрового апарату: акцентування на злагодженій взаємодії всіх частин правої руки (кисть, передпліччя, пальці, плече) як запоруки комфортного та ефективного виконання штриха;
- розподіл ролей у русі: досягнення цілісності рухів усіх частин рук, де плече і плечова кістка функціонують як «генератор сили», а передпліччя, кисть і пальці виступають у ролі «провідників сили»;
- рівномірне звуковидобування: отримання рівномірного звуку за рахунок нерівномірного тиску вказівного пальця на тростину під час руху смичка.
- врівноваження ваги смичка: компенсація ваги смичка на струні шляхом опори заокругленого п'ятого пальця на тростину.

Методика Ф. Кюхлера може слугувати цінним навчальним посібником для викладачів музичних коледжів та вищих навчальних закладів, а також як додатковий матеріал під час вивчення курсу методики навчання гри на скрипці.

Ієгуді Менухін, всесвітньо відомий американський скрипаль і педагог, заснував «The Yehudi Menuhin School» [92], де втілює свої педагогічні ідеї, спрямовані на виховання та розвиток гармонійного музиканта. У своїй педагогічній діяльності Менухін приділяв значну увагу фізіології ігрового апарату. Він розробив технічний підхід, що базується на хвилеподібних або пульсуючих діях, які забезпечують узгодження протилежних імпульсів і напрямків у єдиному безперервному процесі.

Для розвитку техніки лівої та правої рук І. Менухін пропонує декілька ключових позицій:

- повна м'якість усіх суглобів, при цьому кожен суглоб перевіряється окремо;
- координація плавних рухів та розвиток еластичності й пружності як при розтягненні, так і при стисканні;

- розвиток сили, стійкості та свободи ігрового апарату скрипаля.

У своїй методиці І. Менухін також рекомендує спеціальні вправи: на дихання, вправи для шиї, прийоми збереження рівноваги, а також вправи-похитування, що ґрунтуються на елементах йоги. Важливо підкреслити, що при розробці своєї методики Менухін звертався до фізіологічних напрацювань йоги як засобу звільнення м'язів від скутості та вивільнення внутрішньої енергії виконавця під час гри на скрипці.

Аналіз педагогічних ідей І. Менухіна та його скрипкової методики свідчить про важливість гармонійного розвитку музичних здібностей скрипаля на початковому етапі навчання, а також опанування навичками гри на скрипці на основі природних фізіологічних процесів. Такі методичні підходи є корисними як для школярів, так і для студентів вищих професійних закладів освіти [18].

Інноваційною методикою навчання гри на скрипці на початковому етапі вважається методика, яку розробив угорський педагог-скрипаль Г. Зілвей «Colourstrings» («Кольорові струни») [95]. Методика, яка базується на принципах інтегративного музичного розвитку за системою музичного виховання З. Кодая, розроблена для навчання скрипалів-початківців. Суть означеної методики полягає у використанні кольорів та візуальних презентацій в процесі вивчення будови скрипки, а також опанування початковими навичками гри. Дані підходи роблять означену методику певною мірою унікальною. В ракурсі нашого дослідження звертаємо особливу увагу, що наріжним каменем методики навчання гри на скрипці Г. Зілвея є положення про те, що фізичні, емоційні, інтелектуальні аспекти інструментального навчання відіграють однаково вагому роль та значення. Іншими словами, набуття технічної майстерності та оволодіння мистецтвом музичної інтерпретації повинні відбуватись паралельно. «Інтелектуальний потенціал таких важливих навчальних дисциплін як теорія музики та сольфеджіо слугує надійним фундаментом у даному процесі» [19, с. 33]. Автор визнає також вагоме значення інших видів музичної діяльності, а саме співу та слухання музики для оволодіння музичною теорією і розвитку емоційності учнів-початківців. Інтеграційні моменти

в даній методиці чітко простежуються у намаганнях автора широко використати у навчальному процесі виховні можливості інших видів мистецтва: літератури (музичні казки та оповідання), образотворчого мистецтва (дитячі малюнки), хореографії (рухова пластика).

З огляду на вищезазначене, можна стверджувати, що методика Г. Зілвея має виражений інтегративний характер, оскільки її прийоми позитивно впливають на збільшення обсягу музичної поінформованості, на осмисленість музичного сприйняття, глибину емоційної реакції учня та рівень володіння технічними навичками скрипкової гри. Усі органи чуття учня, а саме: зір, слух, тактильні відчуття, використовуються для інтенсифікації педагогічних впливів за допомогою злиття емоційного відгуку, слухових уявлень та м'язових відчуттів.

Вітчизняна школа скрипкової гри нерозривно пов'язана зі становленням професійного скрипкового мистецтва в Україні, що бере свій початок з кінця XVIII століття. Завдяки діяльності провідних митців того часу, у Львові, Києві та Одесі було організовано роботу середніх і вищих музичних закладів, закладено основи методичної системи інструментального навчання, включаючи й школу гри на скрипці.

Виникнення та поширення львівських скрипкових традицій пов'язують з виконавською та педагогічною діяльністю віртуозної скрипальки-педагогині Є. Щедрович-Ганкелевич, видатного композитора та віртуоза К. Ліпінського, а також їхніх послідовників – Ю. Крихи, О. Москвичіва, Є. Перфецького, і надалі провідних виконавців-викладачів – О. Криси, Л. Шутко та інших [30].

У Києві з другої половини XIX століття плідно працювали у музично-педагогічній галузі І. Водольський, скрипаль-методист О. Шевчик, їхні учні-скрипалі – М. Ерденко та А. Колаковський, Д. Пекарський та М. Сикарда, а також музиканти наступних поколінь – І. Андрієвський, В. Козін, Б. Которович та інші.

1886 рік ознаменувався відкриттям перших безкоштовних аматорських музичних класів, які згодом трансформувалися в музичне училище. Успішна

діяльність музикантів-педагогів дозволила відкрити Одеську консерваторію. Початкові етапи розвитку одеської скрипкової школи були закладені завдяки педагогічній діяльності видатних музикантів-скрипалів, таких як Е. Млинарський, Й. Перман, П. Пустарнаков, П. Столярський, Р. Ступка, А. Фідельман, Г. Фріман. В українській дореволюційній скрипковій педагогіці особливе місце займає викладач П. Столярський, завдяки якому було запроваджено навчання гри на скрипці з раннього віку. Блискучі результати навчання Д. Ойстраха в класі талановитого скрипаля-педагога П. Столярського принесли європейське визнання одеській скрипковій школі. Представники одеської скрипкової школи – З. Брон, О. Бучинська, С. Кравченко, В. Пікайзен, Д. Шварцберг та багато інших – є видатними виконавцями-скрипалями та педагогами сучасності [88; 90].

Проаналізовані вище методичні засади навчання гри на скрипці у закладах різного рівня базувались, у першу чергу, на врахуванні психофізіологічної характеристики учнів різного віку та визначенні, у відповідності, до неї змісту і методів навчання. Заняття з учнями були спрямовані на вдосконалення технічних навичок гри на скрипці при виконанні як класичного репертуару, так і спеціально створених дитячих п'єс та пісень. Засвоєні знання та уміння демонструвались учнями на академічних виступах, а також в процесі концертного виконання творів. Такі методичні підходи створювали умови для успішної реалізації здібностей та набутих умінь більш талановитими учнями, що надавало змогу їм продовжувати своє навчання у закладах фахового спрямування та успішно реалізовувати набуті компетентності протягом подальшої професійної діяльності. На відміну від талановитих, більша частина учнів, стикнувшись із зростаючими труднощами в опануванні складним репертуаром, поступово припиняла цікавитись як процесом, так і результатом навчання, та навіть завершивши навчальний процес, більше ніколи не зверталась до гри на скрипці.

З огляду на це, сучасні мистецькі школи почали поступово змінювати освітню парадигму, переорієнтовуючись з ранньої професіоналізації навчання на його аматорське спрямування, на жаль, зацікавлення учнів процесом навчання

супроводжувалось зниженням вимог до рівня володіння музичним інструментом та ігноруванням індивідуальних творчих проявів учнів. Дані негативні тенденції були дещо врівноважено позитивним результатом більш широкого, аніж раніше, залучення учнів до різноманітних форм колективного музикування, що дозволяло знівелювати скромний виконавський рівень окремих учнів та отримати задоволення від яскравого результату спільного виконання.

У 1970-х та 1980-х роках, за ініціативою Міністерства культури України, Київська державна консерваторія очолила експериментальні розробки музично-освітніх систем. Ключовою ідеєю цього експерименту було впровадження системного підходу до організації навчального процесу у мистецьких закладах. Метою було цілеспрямоване виховання самостійності, художнього мислення учнів та їхньої творчої активності на засадах координації всього комплексу предметів. В межах цих розробок також створювалися технології формування технічних, художньо-виконавських навичок та навичок самостійного творчого музикування. При цьому враховувалися ідеї провідних вчених та досягнення науковців-практиків, які працювали у сфері загального та музично-інструментального виховання, зокрема К. Орфа та З. Кодая. Також було використано методичний досвід японського педагога Ш. Сузукі, відомого розробкою власної методики навчання гри на скрипці [94; 95].

Розкрита вище експериментальна методика мала в основі ідею становлення тісних зв'язків між образною характеристикою виконуваних творів та інструментарієм для її досягнення, а саме: усім спектром засобів виразності, способом інтонування, прийомами звукоутворення. В центрі уваги педагогів були розвиток здатності учнів до часового розгортання образного змісту твору, спираючись на знання, отримані в ході вивчення комплексу дисциплін, в який входили сольфеджіо, музична література, хоровий спів. Даний інтегративний підхід сприяв підвищенню рівня умотивованості учнів, адже технічне удосконалення виконавського процесу було спрямовано, в першу чергу, на

втілення художнього образу твору та отримання задоволення від виконавського процесу.

Сучасна українська скрипкова школа сформувалася та зміцніла на ґрунтовній історичній базі, інтегруючи досягнення світового досвіду навчання гри на скрипці та втілюючи їх у методичних напрацюваннях провідних українських скрипалів. Фундатором сучасної національної школи скрипкового мистецтва вважається В. Стеценко, видатний український скрипаль, педагог та професор Національної музичної академії України.

В. Стеценко закінчив Київську консерваторію (клас скрипки професора Д. Бертє) у 1936 році. Він викладав скрипку в Київській середній спеціальній музичній школі, а в 1940 році захистив кандидатську дисертацію з проблем мистецтвознавства. У Львівській консерваторії він викладав скрипку, альт, камерний ансамбль, квартет, а також історію та теорію скрипкового виконавства. З 1959 року В. Стеценко відновив свою педагогічну діяльність у Київській консерваторії, очоливши кафедру скрипки, період його керівництва якою став часом найбільшого розквіту [18]. Випускники класу професора Вадима Кириловича – Ю. Булка, А. Винокуров, Ю. Гольда, С. Дяченко, К. Стеценко, І. Симович – досягли світового рівня виконавської майстерності.

В. Стеценко також був знаним дослідником проблем скрипкового виконавства. Його фундаментальні праці з теорії та методики навчання гри на скрипці, такі як «Історія скрипкового мистецтва», «Джерела скрипкового концерту», «Закономірності інтонування на скрипці» та «Методика навчання гри на скрипці», мають неоціненне значення.

«Методика навчання гри на скрипці» В. Стеценка складається з двох частин. Перша частина, опублікована у 1960 році для консерваторій, орієнтована на студентів вищих навчальних закладів, проте її зміст є цінним і для викладачів мистецьких шкіл та коледжів. У цій частині викладено теорію гри на скрипці та питання аналізу природи скрипково-технічних прийомів, адаптації до них

людського організму, а також процесу планомірного розвитку окремих аспектів музичних здібностей та музичного мислення учня у зв'язку з опануванням специфікою інструменту [71].

У методиці В. Стеценка чітко простежуються елементи інтеграційного підходу до навчання гри на скрипці. Зокрема, широко залучаються знання з анатомії та фізіології людини, що відображено у назвах окремих параграфів: «Відомості з анатомії верхньої кінцівки» [71, с. 78]; «Залежність постановки від типових особливостей будови верхніх кінцівок» [71, с. 80]; «Позитивні й негативні особливості фізичних даних» [72, с. 10]. Серед сприятливих фізичних даних для навчання гри на скрипці автор виокремлює: «нормальну будову плечового пояса (прямі «плечі»), середню довжину шиї та рук; широку кисть, рівномірну товщину та нормальну довжину всіх пальців; еластичні, нормально розвинені м'язи всієї руки, особливо кисті» [72, с. 10].

Аналіз другої частини «Методики навчання гри на скрипці» демонструє поглиблення міжпредметних зв'язків у роботі з учнями-скрипалями. Зокрема, використовується потенціал вокальної діяльності, оскільки голос є природним музично-виконавським апаратом і найкращим засобом виявлення музичних здібностей. В. Стеценко широко застосовує спів як вид музичної діяльності для діагностики рівня розвитку музичних здібностей учнів. Наприклад, для визначення наявності та розвитку музичного слуху дитини він пропонував проспівати знайому пісню, транспонуючи її в іншій тональності за заданим тоном. Для виявлення внутрішнього слуху та рівня розвитку слухових уявлень учня в методиці В. Стеценка пропонується: «невелику частину знайомої пісні проспівати вголос, а частину – про себе; повторити незнайомий музичний матеріал, використовуючи голос, а пізніше – фортепіано» [72, с. 5]. Отже, використання голосового апарату для розвитку співацьких навичок дитини є ефективним засобом активізації музично-виконавського процесу, що сприяє розвитку музичних здібностей учня.

Інтегруючим предметом у методиці В. Стеценка є «Сольфеджіо», на основі якого розроблено вправи для розвитку внутрішнього слуху. Серед вправ без

інструменту відзначається виконання вивчених напам'ять мелодій голосом, а потім – за знаком педагога – внутрішньо (про себе). Щодо вправ з інструментом, найбільш вагомими є підбирання на слух знайомих легких мелодій на скрипці. Особливої уваги заслуговує прийом сольфеджування музичних фраз, що потребують поліпшення інтонації. В. Стеценко зазначає: «сольфеджування, як відомо, є одним з основних засобів розвитку внутрішнього музичного слуху, а добрий стан слуху – головне джерело чистого інтонування» [71, с. 41]. Важливим елементом інтеграційного підходу В. Стеценка є використання можливостей літератури та розмовної мови для опрацювання художнього змісту твору. Він радить постійно працювати над уявою учня, використовуючи конкретні приклади з художньої літератури, що допоможе учневі на слух визначати лади, чути різницю між музичними розмірами, відчувати різницю між динамічними відтінками. Необхідно проводити аналогію з наголосами у словах, пояснюючи роль сильних долей у такті, вимагаючи осмисленого виконання музичної фрази, та пояснювати учневі, що музика подібна до розмовної мови, «а в зв'язку з цим – і поділ її на частинки, музичні фрази, які відповідають словесним фразам» [72, с. 28].

Таким чином, аналіз «Методики навчання гри на скрипці» В. Стеценка свідчить про те, що у центрі уваги педагога має бути всебічний і гармонійний розвиток молодого музиканта, зберігаючи при цьому єдність та рівновагу між розвитком художньо-образного мислення та вдосконаленням технічної бази.

В. Ушков – відомий український скрипаль та викладач, доцент кафедри скрипки в Національній музичній Академії України, член Президії Асоціації майстрів-художників України, експерт при Державній колекції струнно-смічкових інструментів України. З 1967 року він навчався у Харківському інституті мистецтв ім. І. Котляревського в класі відомого педагога А. Лещинського. В. Ушков активно займався науковою діяльністю, його досвід і знання відображені у низці статей, присвячених вивченню проблем психофізичної єдності виконавства, а також у розробці основ скрипкової майстерності [82].

О. Спренціс зазначав, що ці публікації, за своїм змістом та рівнем розробки тем, є «новим словом у вітчизняній науково-методичній думці» та мають велике значення для процесу навчання студента вищого навчального закладу. Стаття «Нарис про скрипку» заповнює ще одну "білу пляму" у вітчизняній науково-теоретичній думці, тісно пов'язана з історією скрипкового мистецтва та методикою навчання гри на скрипці.

У своїй методиці В. Ушков наголошує на тому, що «емоційна діяльність людини, як і робота м'язово-рухового апарату, прямо залежить від такої важливої фізіологічної функції, як процес дихання, та його констант: ритму, частоти й глибини вдиху та видиху» [82, с. 21]. Адже функціонування людського організму значною мірою залежить від процесу дихання. У методиці описано систему дихання та основу дихального апарату, визначено два види дихання – рефлексорне (невимушене) та вимушене; розкрито особливості м'язової тканини та капілярної системи організму; окреслено психологічний стан скрипаля при напруженості м'язів.

Одним з найважливіших завдань навчання за методикою В. Ушкова є раціональне використання ігрових рухів скрипаля, досягнення максимальної свободи м'язів та зручного положення тіла під час гри на музичному інструменті. Він зазначає, що у постановці скрипаля існує низка моментів, які можуть порушувати процес дихання, наприклад: «надмірний заворот голови вліво; надмірний нахил голови вбік на скрипку; надмірне відхилення голови назад» [82, с. 23]. Ці фактори можуть мати негативні наслідки, такі як стискання внутрішніх органів, розтягнення м'язів щелепи та деформація хребта.

Отже, В. Ушков у своїй методиці широко інтегрує знання з фізіології для впорядкування дихального режиму скрипаля у виконавському процесі. Дихальні вправи, розроблені автором, поряд з вправами для проспівування музичного матеріалу голосом, наочно ілюструють застосування В. Ушковим інтегративного підходу до навчання гри на скрипці.

Вивчення історичних передумов становлення та розвитку методики навчання гри на скрипці, а також простеження її трансформації на сучасному етапі дозволяють зробити висновки, що інтегративний підхід застосовувався протягом тривалого часу – від впровадження окремих елементів до системного використання на сучасному етапі. Здійснений історико-педагогічний аналіз відкриває перспективи для творчого використання минулого педагогічного досвіду з метою пошуку ефективних шляхів педагогічного керівництва процесом інструментальної підготовки майбутніх педагогів-скрипалів на інтегративних засадах.

Важливим завданням є переосмислення в теоретичному та практичному вимірах концепції понятійно-термінологічного апарату інструментальної підготовки, з'ясування її змістового наповнення та структури. Необхідно визначити компоненти досліджуваного феномену, вивести авторську позицію на основі узагальнюючих тверджень у визначенні теоретичних засад інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів під час навчання у вищих закладах освіти мистецького спрямування.

1.3. Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у закладах вищої освіти

Освітній процес у вищих мистецьких навчальних закладах України сфокусований на формуванні висококваліфікованих фахівців, здатних до комплексного виконання професійних завдань. Це включає не лише віртуозне володіння музичним інструментом, а й розвиток здатності до критичного аналізу власної виконавської практики, глибинної художньої інтерпретації музичних творів, а також формування оцінних та рефлексивних навичок. Кінцевою метою є забезпечення всебічної готовності випускників до ефективної виконавської та педагогічної діяльності.

У контексті підготовки бакалаврів-скрипалів інструментальна підготовка виступає ключовим елементом фахового становлення. Вона не лише сприяє індивідуальному професійному зростанню музиканта, але й «має значні резерви

для прояву індивідуальності, самостійності, творчої активності» [20, с. 400]. Ця підготовка є одним з основних засобів формування професійно компетентного музиканта, готового до творчої самореалізації. З огляду на вищезазначене, дослідження змістовно-структурних характеристик інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у системі вищої освіти є вкрай актуальним науковим завданням.

Проблему інструментально-виконавської підготовки в галузі музичної педагогіки та виконавства досліджували вітчизняні науковці, такі як В. Бурназова, О. Бурська, І. Глазунова, Н. Мозгальова, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Щолокова, готовність до інструментально-виконавської діяльності висвітлили: Л. Гусельнова, О. Теплова, вдосконалення якості фахової підготовки студентів-інструменталістів висвітлено в дослідженнях провідних науковців, а саме: Н. Гуральник, А. Душного, О. Єременко, Н. Згурської, А. Козир, В. Федоришина, В. Шульгіної, Д. Юника та інших [55]. Задля забезпечення наукових передумов для розробки концепції «фахового навчання студентів мистецьких закладів з метою становлення їх як успішних професіоналів» [58], дослідниця Н. Мозгальова окреслила зміст інструментальної підготовки в історичному аспекті та надала визначення даного поняття як «процес становлення гармонійно-урівноваженого музиканта, що володіє раціональними способами роботи за інструментом, грамотно розбирається у тексті музичного твору та вміє ретельно продумувати власну інтерпретацію, синтезуючи різні виконавські традиції» [39, с. 42]. Слід зауважити, що в процесі даної підготовки інтегруючи риси педагогіки, мистецтва, виконавського досвіду (методико-практична, концертно-виконавська й ансамблева діяльність) виступають підґрунтям формування основних засад професійної компетентності майбутнього вчителя музики [40; 41].

Науковці, порівнюючи освітні можливості загальноприйнятої методики інструментально-виконавської підготовки студентів та педагогічних новацій у даній освітній галузі, зробили висновок, що традиційна інструментально-виконавська підготовка попри очевидні методичні переваги, які проявляються в

залученні студентів до високих естетичних цінностей музичної культури та світових виконавських стандартів, має суттєві резерви для подальшого інноваційного розвитку методичних підходів у роботі з майбутніми виконавцями.

Дослідниця І. Глазунова вважає, що в основі інструментально-виконавської підготовки студентів лежать закономірності розвитку системи мистецтв, що вона підпорядковується логіці асоціативного мислення та має в основі психологічні механізми чуттєво емоційного сприйняття мистецьких явищ [11].

До змісту інструментальної підготовки К. Завалко відносить: «...систему узагальнених знань про закономірності розвитку теорії та історії музики, про сутність і специфіку музичного мистецтва як засобу художнього відображення дійсності, його суспільно-історичної зумовленості і соціальну значущість. Інструментальна підготовка забезпечує знання основних категорій музичного мистецтва і музикознавчих понять, необхідних у практичній діяльності, а саме: зміст і форма твору, музичний образ і музична мова, музична драматургія, засоби музичної виразності, розуміння інтонаційної природи музичного мистецтва, його жанрової основи, художньо-структурних особливостей різних музичних жанрів» [20, с. 402].

На думку вченої І. Ростовської, «зміст інструментально-виконавської підготовки – це відпрацювання технічних прийомів для майстерного володіння спеціальними музичними інструментом; набуття студентом сценічного і художнього досвіду» [63, с. 76].

Поняття «інструментальна підготовка» тісно пов'язане у змістовому аспекті з поняттям «інструментально-виконавська майстерність». Останню вчені розглядають як процес цілісного художньо-виконавського розвитку студентів, що ґрунтується на засвоєнні ними системи музичних знань та практичних умінь, результатом чого виступає набуття ними музично-естетичного досвіду та забезпечує пізнання музичних творів на емоційному та інтелектуальному рівнях, а також

розвиток індивідуального творчого потенціалу в інструментально-виконавській діяльності.

Зі вступом України до європейського освітнього простору відбувся розподіл вітчизняної вищої освіти на відповідні освітні ступені. Бакалавр – освітній ступінь вищої освіти особи, яка на основі повної загальної середньої освіти здобула базову вищу освіту. Бакалавр мистецтва – фахівець, підготовка якого за галуззю знань 02 Культура і мистецтво передбачає навчання студентів музичного мистецтва, що містить як досягнення певного рівня виконавської підготовки, так і оволодіння професійними засадами викладацької діяльності [55].

Отже, на основі вищесказаного можна зробити висновок, що *інструментальна підготовка сучасних бакалаврів музичного мистецтва – це процес і результат оволодіння системою музично-теоретичних знань, практично-виконавських умінь, що виражається у здатності до художньо-обґрунтованої інтерпретації змісту музичного твору та уможливорює особистісне і професійне зростання фахівця.*

Спираючись на здійснений аналіз наукових праць з досліджуваної проблеми, можна стверджувати, що інструментально-виконавська підготовка музиканта складається з таких структурних компонентів: *мотиваційно-вольовий; інформаційно-технологічний; комунікативно-регулюючий; творчо-реалізуючий.*

Таблиця 1.3.1.

**Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки
бакалаврів-скрипалів у вищих навчальних закладах освіти**

Компоненти	Елементи
Мотиваційно-вольовий	інтерес до інструментально-виконавської діяльності
	готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь
Інформаційно-технологічний	знання музично-теоретичні та музично-історичні
	комплекс виконавських умінь
Комунікативно-регулюючий	комунікативні уміння
	здатність до саморегуляції у виконавському процесі
Творчо-реалізуючий	здатність до музично-пошукової діяльності
	здатність до самостійної власної інтерпретації

Мотиваційно-вольовий компонент включає такі елементи: інтерес до інструментально-виконавської діяльності; готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь. Розглянемо більш детально характерні особливості даних елементів.

Мотивація – спонукання, що викликають активність організму і визначають її спрямованість. Мотивація інструментально-виконавської діяльності вміщує

багато складових (емоції, потреби, спонуки, мотиви, інтереси, цінності, суспільні ідеали, художні смаки, оволодіння музичним інструментам), які мають властивість часто змінюватися і вступати в нову взаємодію одна з одною. «Мотивація до оволодіння навчальної дисципліною, а саме інструментальною підготовкою студента-скрипаля є показником та критерієм успішності професійного становлення майбутнього фахівця» [59, с. 94]. Варто зазначити, що професійна мотивація характеризується гетерогенністю та обумовлена взаємодією психологічних і соціологічних чинників. Співвідношення цих чинників, у свою чергу, детермінується індивідуальною системою ціннісних орієнтацій особистості.

«В різних джерелах сутність мотивів трактується по-різному, проте вважаємо, що найбільш доцільно розглядати мотив через призму відображення й виявлення потреб та інтересів студента-скрипаля, адже між сутністю потреб, мотивів та інтересів існує тісний зв'язок. Потреба – це стан особистості, що виражає необхідність у чомусь та виступає основним джерелом її активності. В інструментальній підготовці бакалавра-скрипаля через потребу в студента виникає бажання отримувати нові знання й удосконалювати свої ігрові навички» [59, с. 94].

«Мотив (від лат. *movere* – рухатися) – це те, що спонукає суб'єкта до праці» [55 с. 94]. Дослідниця І. Ростовська вважає, що «інструментально-виконавська діяльність є полімотивованою, а специфіка їх мотивів пов'язана з особистісною значущістю для суб'єкта. Інструментально-виконавська діяльність має динамічну структуру мотивів, які виконують спонукальну, спрямовуючу та коригуючу функції, передуючи конкретній поведінці людини, й органічно пов'язані з нею» [53, с. 85]. Здійснення конкретних дій зумовлені тим, що особистість повинна усвідомити об'єктивні власні потреби та інтереси, зробивши їх внутрішніми мотивами. Вважаємо, що внутрішня мотивація проявляється через діяльність, яка зорієнтована на процес пізнання та його результат. Використання різних стимулів задля спонукання студента до інструментально-виконавської діяльності характеризуються як зовнішня мотивація. Українська дослідниця Т. Левченко зазначає, що мотивація активно сприяє ефективній діяльності суб'єкта та розглядає

її як тріаду «особистість – мотивація – діяльність» [31, с. 24]. «Стан мотивації активізує такі функції, як пізнання, мислення, сприйняття та уява. Мотиваційний компонент проявляється у потребі успішно виконати поставлене завдання, наявності зацікавлення та прагнення показати себе з кращої сторони та досягти успіху» [55, с. 94]. Отже, мотив – це те, що спонукає суб'єкта до активної діяльності, пов'язаної із задоволенням його потреб. Потреба – це психологічний пусковий механізм, який спрямовує та орієнтує особистість на вибір тих чи інших цілей, шляхів та засобів. В інструментальному виконавстві потреби музиканта спрямовані на оволодіння теоретичними знаннями та практичними вміннями, які необхідні для його виконавської самореалізації. В інструментально-виконавській підготовці бакалаврів-скрипалів найпотужніший з мотивів є інтерес.

З філософської точки зору, «інтерес» визначається як те, що найбільше цікавить людину, стає змістом її думок і турбот, викликає прагнення та потребу ближче ознайомитися з предметом зацікавленості та глибше проникнути в нього. Українські філософи (В. Андрущенко, І. Бойко, І. Надольний, В. Розумний) вважають, що «потреби є основою інтересів – ...інтереси, як і потреби, є рушійною силою діяльності, поведінки і вчинків людей» [83, с. 439].

З точки зору психології, «інтерес» визначається як емоційно забарвлене вираження потреби, пізнавальне ставлення (у даному випадку до музично-виконавської діяльності) та викликає емоційний відгук. Так, психолог М. Савчин зазначає, що інтерес – «форма вияву пізнавальної потреби, яка забезпечує спрямованість особистості на усвідомлення цілей діяльності і сприяє ознайомленню з новими фактами дійсності» [67, с. 450].

В інструментально-виконавській діяльності інтереси відіграють важливу роль та є цінними мотивами, виступають «певною духовною потребою, а також залежать від об'єктивних та суб'єктивних факторів» [58]. Ю. Вижевська вважає, що інтереси є стимулами операційної активності, надає своєрідну характеристику проявам інтересів (емоційні, вольові, інтелектуальні): широта – об'єкти та їх кількість, «що привертають увагу індивіда» [58]; стійкість – тривалість

концентрації уваги на об'єкті; динаміка – зміна широти та стійкості. А також виокремлює інтенсивність впливу інтересів «на психічні процеси індивіда, на емоційну насиченість та глибину їх проникнення» [58].

Інтерес студента-скрипаля до змісту інструментально-виконавської підготовки є важливим фактором, який сприяє розширенню його теоретичних знань та практичних умінь. Не менш важливу роль відіграє особистість викладача у становленні та розвитку інтересу студента до інструментально-виконавської діяльності. Спираючись на досліджувану літературу, можна зробити висновок, що успішність студента залежить від особистісних якостей викладача та його педагогічного впливу, який залежить від характеру, розуму, волі, своєрідності та яскравості його особистості. На думку Ш. Амонашвілі, «вчитель повинен бути сам по собі особистістю, тоді він буде цікавий» [1, с. 40]. В. Вовк та М. Ярова у своїх наукових працях стверджують, що для розвитку інтересу до музично-виконавської діяльності необхідне створення та дотримання певних умов, а саме: врахування індивідуальних, психологічних та музично-виконавських особливостей студента; спрямування змісту навчального матеріалу на задоволення потреб студента та його виконавський розвиток; стимулювання творчої самореалізації майбутнього виконавця завдяки використанню психологічних методів і прийомів особистісно орієнтованого підходу. У розвитку інтересу до інструментально-виконавської діяльності стимулюючим джерелом є викладач – носій високої ерудиції, творчого потенціалу та глибоких знань.

Інтерес до інструментально-виконавської діяльності проявляється через відношення та усвідомлення внутрішньої взаємодії учасників виконавського процесу по таких векторах: виконавець-інструмент (скрипка); виконавець-музичний твір; виконавець-публіка. Виконавець-інструмент (скрипка) – це усвідомлення значення музичного інструмента в особистісній та культурній сфері, його природних властивостей, за допомогою яких виконавець розкривається як музикант. Виконавець-музичний твір – усвідомлення та осмислення задуму композитора, втілення художньої ідеї засобами виконавської виразності.

Виконавець-публіка – усвідомлення особливостей аудиторії та осмислення певних виконавських зусиль, спрямованих на встановлення повноцінного контакту з нею.

З огляду на вищесказане, можна зробити висновок, що мотивація-мотив-інтерес – це комплекс елементів, які виступають спонукальними частинами в інструментально-виконавській діяльності студента, збільшують прагнення удосконалювати свої музично-виконавські здібності та поглиблюватися у зазначеному роді діяльності. Проте ефективність даного комплексу може бути досягнена лише в тому випадку, якщо мотиви стануть значущими для студента та відповідатимуть його потребам та інтересам.

«Студенти, які навчаються гри на скрипці, мають різну музичну, технічну підготовку, але інтерес пробуджує внутрішнє бажання оволодівати уміннями гри на скрипці та виступає силою, яка спонукає їх до роботи. Важливим елементом мотиваційно-вольового компоненту є готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь. Така готовність є вольовим елементом інструментально-виконавської діяльності» [56, с. 41].

«Воля – це свідоме регулювання особистістю власної поведінки і діяльності, уміння долати внутрішні та зовнішні труднощі здійснюючи цілеспрямовані дії» [53, с. 86]. Вольовий елемент – це готовності студента до подолання труднощів виконання та досягнення поставленої важкодоступної мети у процесі набуття професійних знань і вмінь, що відповідає соціальним вимогам інструментально-виконавської діяльності та співпадає з реальним та ідеальним співставленням професійного позиціонування особистості. До вольових проявів відносимо зосередження на конкретному завданні, здатність уникати чинників, які перешкоджають поставленій меті, подолання сумнівів, пошук шляхів та способів вдосконалення знань і вмінь. Ця готовність не дає згаснути інтересу» [53, с. 86].

Дослідник М. Нечепоренко зазначає, що «вольова культура студента – це єдність позицій (внутрішньої і зовнішньої), готовність вибору щодо здійснення корисної професійної і самостійної діяльності, який буде спрямовано на

саморозвиток» [53, с. 41], виконання безпосередніх обов'язків як студента, члена колективу, професійного діяча. Науковець визначає такі елементи вольової культури: «уміння переключатись у необхідні стани – активні чи пасивні, суть яких полягає в готовності до рішучих дій чи стриманості, спокою чи активності, зібраності чи розгубленості» [43, с. 40].

Незважаючи на те, що перший етап роботи над новим музичним твором проходить в пасивній формі, вольові зусилля необхідні для того, щоб зрозуміти художню ідею та основний задум музичного твору композитора, прослуховуючи виконання музичного матеріалу провідних скрипалів, викладача чи своїх колег-студентів. Застосування вольових зусиль є критично важливим на етапі активного вивчення музичного твору, зокрема під час самостійного ознайомлення з нотним текстом. Цей процес вимагає цілеспрямованої концентрації та подолання потенційних труднощів, що виникають при розшифровці та інтерпретації музичного твору. Є три варіанти читання нот: перший – без музичного інструменту, використовуючи мислене уявлення музики, цей метод стимулює діяльність внутрішнього слуху; другий – зіграти сольну партію скрипки, а також супровід на фортепіано, щоб «уникнути небажаного впливу на слухові уявлення специфічних труднощів смичкового виконавства, пов'язаних з аплікатурою, штрихами тощо» [72, с. 74]. Третій – з інструментом в руках зі спрощенням фактури та деяких деталей, однак студент повинен досягнути цілісного сприйняття змісту музики, правильного уявлення головних музичних й технічних особливостей твору та вжитися в зміст, образи й стиль виконуваного твору. Вольові зусилля потрібні під час «аналізу музичного твору, його форми, тематики, мелодичної кульмінації, гармонії, модуляційного плану, виражальних засобів» [56, с. 41]. Необхідно мати різні редакції твору та порівняти їх між собою обрати ту, яка влаштовує викладача та студента. Всі ці етапи є важливі, щоб накреслити для себе план подолання труднощів, які викладач зі студентом визначили в процесі розбору музичного твору. Цей план повинен включати певні чинники: обсяг твору, час для його вивчення. Співвідносячи ці два чинники із загальною виконавською підготовкою

студента, який має виконати цей твір, необхідно врахувати досвід виконання творів такого стилю та жанру. Спроможність музиканта розрахувати свої зусилля та час, в залежності від цих перерахованих факторів, можна вважати готовністю до подолання труднощів, які виникнуть на другому етапі вивчення музичного твору.

На другому етапі «скрипаль повинен бути готовим до подолання наступних труднощів: умовного відокремлення деталей від цілого; опрацювання технічних та окремих виконавських прийомів; аналізу й підбору головних засобів виразності; вирішення великої кількості завдань, які потрібно усвідомити та реалізувати» [53]. Необхідно «ставити перед собою такі завдання, які після трьох-чотирьох проб можуть бути реалізовані» [72, с. 76]. На даному етапі активізується вольовий та інтелектуальний потенціал виконавця для продуктивного вивчення певних технічних місць у музичному творі, використовуючи варіативні форми роботи над ними: гра з поправками; гра з невеликими затримками руху; гра без зупинок від початку до кінця для виявлення проблемних місць; вибір і чергування різних темпів; застосування різної динаміки; створення фактурних варіантів заміни арпеджіоподібних уривків, акордової фактури, трелі тощо; тимчасове спрощення ритму, штрихів, фактури, яке сприятиме технічному вдосконаленню, глибшому осмисленню змісту виконуваного твору. Використання варіативного методу роботи доцільне лише тоді, коли інтерес виконавця сполучається з відчуттям, емоційним сприйняттям музики, а не формальним засвоєнням технічних деталей.

На третьому етапі скрипаль концентрує свої вольові зусилля на змістовному й технічно впевненому виконанні музичного твору напам'ять, щоб перевірити, частково доповнити, зафіксувати й остаточно реалізувати раніше поставлені цілі. Одне із творчих завдань, яке вимагає готовності студента виконати музичний твір так, щоб всі деталі були органічні між собою як одне художнє ціле, що підпорядковується чіткому виконавському задуму. Виконання повинно бути різноманітним та цікавим з належно відтвореною рельєфністю художніх контрастів, головних відтінків динаміки, темпів та колориту. На даному етапі вольові зусилля необхідні студенту, щоб виявити у своєму виконанні

недосконалості: технічні, ритмічні, інтонаційні, невиразності фразування, надмірності або недостатності кульмінації, невідповідності звучання задумові, відсутності творчої свободи й емоційного піднесення. Підсумовуючи всі недоліки, критичні зауваження, відповідні поправки, студент продовжує роботу над докладною проробкою всіх елементів музики. Під час програвання музичного твору студент повинен прагнути, щоб його виконання було завершеним у всіх відношеннях, все, що викликало незадоволення, сумніви або невпевненість, проробляється і зміцнюється між репетиціями, продумується художня сторона виконання. Вольові якості проявляється у цілеспрямованості та систематичній роботі, яка дає необхідне поліпшення гри, «що цілком можливо досягнути з першого разу доброго виконання як на репетиції, так і на самому концерті» [43, с. 83]. Третій етап роботи над музичним твором є завершальним, його мета – готовність скрипаля до публічного яскравого і переконливого виконання, в якого під час гри вільний ігровий апарат, немає відчуття втоми або напруження, всі ігрові рухи є зручними й абсолютно керованими, відсутні думки про технічні труднощі. Випадкові обставини не повинні впливати на виконавця, перед виходом на сцену не варто слухати попередні номери та розмовляти про сторонні речі, зберігати стан спокою, зосередившись на поставлених завданнях наступної дії. Після публічного виконання студента-скрипаля викладач, враховуючи наслідки вивчення даного музичного твору, докладно аналізує досягнення і недоліки гри виконавця та окреслює завдання, які постають у подальшій роботі.

Чинники, які стосуються готовності студента-бакалавра до подолання труднощів, – це стійкість до зовнішніх і внутрішніх впливів, що зумовлені інтенсивною регуляцією та саморегуляцією поведінки особистості; емоційно-вольовий та інтелектуальний потенціал особистості стосовно конкретного виду діяльності, що характеризується як якісний показник фахівця, його саморегуляції під час перебігу процесів на різних етапах.

Наступним компонентом є *інформаційно-технологічний*, який включає такі елементи: знання музично-теоретичні та музично-історичні; комплекс виконавських умінь.

Для розуміння сутності інформаційного компоненту важливим є уточнення змісту поняття «інформація» у науковому значенні.

Термін «інформація» (від лат. *information* – «відомість», «учення», «оповіщення») розглядається як змістовне повідомлення про взаємодію явищ, подій, даних і методів, що становлять інтерес для зацікавлених осіб. Ефективне управління необхідною інформацією передбачає її збирання, обробку, передачу та накопичення. Якісні характеристики інформації: достовірність; точність – інформація, яка не містить помилок; коректність, повнота – інформація, яка містить всі важливі відомості, необхідні користувачу; та оперативність – своєчасне отримання необхідної інформації. Обов'язковим є наявність джерела, носія, одержувача і каналів зв'язку між ними.

У межах нашого дослідження, яке зосереджене на аналізі навчального процесу, поняття «інформація» концептуалізується як еквівалент «знання», оскільки під час навчання інформація передається учням у дозованому, обробленому та узагальненому вигляді, вона сконцентрована на висвітлення необхідних на даному етапі роботи відомостей, які подаються у відповідності до ступеня підготовки та інтелектуальних можливостей студента.

У наукових джерелах поняття «знання» визначається як «сукупність відомостей з якої-небудь галузі набутих у процесі навчання» [7, с. 294]. Дослідницею В. Тулайдан поняття «знання» визначено як «продукт науки і водночас її матеріал» [79, с. 7]. Український вчений О. Рудницька розглядає феномен «знання» як комплекс розуміння інформації, набутої через спостереження, навчання або досвід. Це можуть бути факти, теорії, уявлення та інші аспекти, через які людина має розуміння навколишнього світу [65]. Розуміння музичних теорій, нотної грамоти, історії музики, вміння слухати та аналізувати

музику – це музичні знання, стверджує дослідниця О. Олексюк [46]. Інструментально-виконавська підготовка, на думку вітчизняних дослідників, таких як: О. Андрейко, Н. Згурської, В. Критського, О. Ляшенка, ґрунтується на комплексі знань з музично-теоретичних дисциплін, які допомагають виконавцю набути «високий рівень музично-інтелектуальних дій та виконавських компетентностей» [62, с. 56]. «Широкий спектр музичних знань повинен мати студент-скрипаль, який здобуває освіту рівня «бакалавр», а саме: знання музичної теорії, основ всесвітньої та вітчизняної історії музики, аналізу музичних творів, розуміння особливостей музичних жанрів та стилів» [53, с. 87]. Як вже вище згадувалось, інтегруючим предметом в інструментальній підготовці скрипаля є курс сольфеджіо, який дає знання, необхідні для якісної роботи над музичними творами, – знання інтервалів, ладів, ритмів, темпів та їх позначень. «Знання основ курсу гармонії допомагає студенту відчувати грані музичної форми, систему модуляцій та відхилень у музичному творі» [53, с. 95].

«Для інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів особливо важливими є знання теоретичних основ скрипкового виконавства, що забезпечать поглиблене розуміння структури музичного твору, гармонії, метро-ритму та створення власної інтерпретації. Знання з методики навчання гри на скрипці дадуть загальне спрямування майбутньому педагогу в його педагогічній практиці, допоможуть аналізувати й узагальнювати власні педагогічні навички» [53, с. 95], а саме: розуміння природи скрипковотехнічних прийомів, знання форм та методів пристосування організму людини до них, інформація щодо правильного та послідовного розвитку музичних здібностей учня та його музичного мислення під час опанування специфікою інструмента.

Отже, комплекс знань з педагогіки, методики та художньо-інтерпретаційних принципів виконавської діяльності повинен сприяти підвищенню професійного виконавського рівня скрипаля.

О. Сергеєнкова визначає поняття «уміння» як «здатність використовувати наявні знання, почуття, оперувати ними для виявлення суттєвих властивостей

об'єктів і явищ, успішного розв'язання теоретичних і практичних завдань» [69, с. 160]. Психологи В. Волошина, Л. Долинська, С. Ставицька, О. Темрук поняття «уміння» трактують як «засвоєний суб'єктом спосіб виконання дії, який забезпечується сукупністю набутих знань і навичок» [10, с. 260].

Дослідниця М. Малахова інструментальні уміння трактує «як інтегративне професійно-особистісне утворення, що складає основу виконавської майстерності інструменталіста» [32, с. 40].

Н. Радван зазначає, що поняття «виконавські уміння – це засвоєні особистістю способи відтворення музичних образів з метою донесення їх до слухацької аудиторії; вони акумулюють музичні враження і переживання, а також музикознавчі, інтерпретаційні та методичні компетенції, набуті в процесі виконавської діяльності» [62, с. 64].

Велике значення у струнно-смичковому виконавстві має поняття «інтонація», що від лат. *intono* – «голосно вимовляю» [53, с. 87]. Дослідниця О. Рудницька, вважає, що «інтонація – це специфічний засіб художнього спілкування, вираження і передачі емоційно насиченої думки за допомогою просторово-часового руху в його звуковій (людський голос та голос музичних інструментів) і зоровій (жест, міміка, пантоміма) формі» [66, с. 115].

В. Стеценко поняття інтонації розглядає як «найменшу частку мелодії, що має виразно-сміслову значення в її реальному звучанні» [73, с. 28]. Методисти-скрипалі інтонацію розуміють досить широко та розглядають її не тільки як відтворення висоти звука, а й метод роботи над звуком, виявлення його кращої музичної якості. На струнно-смичкових інструментах інтонація виступає як творчий елемент виконавства та вимагає активності внутрішнього музичного слуху. Щоб досягти точної інтонації в студента повинен бути музичний слух в доброму стані, яскраві музичні й художні уявлення; розуміння різних звукових математичних строїв та свідоме застосування строїв в залежності від змісту, характеру музики; раціональна постановка ігрового апарату лівої та правої рук,

достатньо розвинена виконавська техніка; знання та застосування правильних методів роботи над інтонацією.

Методист В. Стеценко вважає, що «всі сторони виконавської майстерності гри на смичкових інструментах тісно пов'язані з характером звуковидобування» [73, с. 17]. «Неякісне звуковидобування впливає на якість кантилени, точність інтонації, чіткість штрихів, трелі та гальмує технічне вдосконалення виконавця та його художній розвиток» [53, с. 87]. Музичним звуком слід вважати фізичне явище, яке сприймається органом слуху людини, періодичних коливань пружного тіла. Таким пружним тілом, що коливається на струнних інструментах, є струна. «На струнно-смичкових інструментах звук видобувається трьома способами: за допомогою волоса смичка (*arco*), за допомогою тростини смичка (*col legno*) та за допомогою щипка пальцем (*pizzicato*)» [73, с. 18]. Студент повинен володіти двома принципами видобування звука однакової сили: 1) ведення смичка ближче до підставки, використовуючи неширокі штрихи, з відносно сильним натисканням на струну; 2) ведення смичка далі від підставки, використовуючи широкі штрихи, з меншим натисканням на струну.

К. Флеш розділяє технічні вміння лівої та правої рук за рівнем їх значення для виконавського апарату скрипаля. До техніки лівої руки слідом за чистою інтонацією постає проблема вміння правильного та гарного *vibrato*, за допомогою якого проявляються індивідуальні звукові якості виконавця. Слідом за вібрацією йде вміння зміни позиції: швидке подолання відстані на грифі і більш уповільнене ковзання, зумовлене художніми намірами. Вміння зміни струн в лівій руці відображається у здатності залишення та підготовка пальців при переходах. «Техніка правої руки – це контроль точки торкання волоса і струни, застосування його в динамічних і тембрових нюансах. Слідом йде зміна смичка, рівномірне володіння всіма його частинами, особливо нижньою частиною; розподіл смичка та переходи зі струни на струну, що виконується правою рукою» [59, с. 96].

Отже, інформаційно-технологічний компонент включає в себе знання музичної теорії, основ всесвітньої та вітчизняної історії музики, аналізу музичних

творів, розуміння особливостей музичних жанрів та стилів; а також містить комплекс виконавських умінь, які можна з певною мірою узагальнення представити у вигляді трьох груп: точність інтонації; основи звуковидобування; штрихова техніка.

Наступним важливим компонентом в інструментальній підготовці бакалаврів-скрипалів є *комунікативно-регулюючий*, який містить такі елементи: комунікативні уміння; здатність до саморегуляції у виконавському процесі.

«Комунікація (від лат. *communicatio* – єдність, з'єднання, передача, його пов'язують з дієсловом лат. *communico*, що означає роблю спільним, з'єдную, повідомляю, похідним від лат. *communis* – спільний) – це процес передачі, обміну інформації, думками, поглядами, фактами, ідеями, емоціями» [80, с. 220], який відбувається за допомогою вербальних і невербальних засобів. Вітчизняні психологи класифікують комунікацію на два типи: вербальне та невербальне спілкування.

Дослідниця Т. Модестова вважає, що спілкування є багатоаспектним, воно «передбачає використання вербальних та невербальних засобів, знання щодо них дозволяють визначати власні психологічні особливості, враховувати відповідні якості партнера, таким чином впливаючи на результат взаємодії» [38, с. 111]. Вербальна комунікація «є ефективним засобом виявлення намірів, бажань, ідей та думок, узгодження спільної стратегії, що є особливо важливим для забезпечення ефективності процесу навчання та професійної діяльності [38, с. 111].

Психолог Н. Гончарук вважає, що «невербальні комунікативні навички – це обмін інформацією за допомогою немовних засобів комунікації, таких як жести, міміка, погляд» [14, с. 175-176]. Науковці їх класифікують на: «фізіогноміку – володіння експресією обличчя; таксику – тактильні відчуття; кінесику – комунікативно значущі рухи; психостатику – позу, поставу; паралінгвістичні навички, представлені акустичними та інтонаційними голосовими характеристиками; екстралінгвістичні, які полягають у вмінні використовувати

паузи, темп, емоційні наголоси (сміх, плач); просторові та часові, що характеризують дистанцію та часові обмеження» [14, с. 175-176]. Невербальне спілкування залежить від обох співрозмовників, набуває певного значення в процесі дискурсивної взаємодії. Невербальне подання інформації має різний потенціал у комбінації з вербальною складовою, в результаті створюють систему ефективного спілкування за умови коректного її використання та декодування.

Л. Тригуб та І. Власенко вважають, «що комунікативні вміння – це здійснення безпосередньої й опосередкованої взаємодії, уміння правильно і грамотно пояснювати свою думку й адекватно сприймати інформацію від партнера зі спілкування» [78, с. 138]. Особистісний розвиток комунікативних умінь безпосередньо залежить від формування новоутворень у сферах інтелекту та професійно значущих характеристик індивіда, відповідають за оволодіння комунікативними діями, здатність надати оцінку комунікативній ситуації, сприйняти, опрацювати та передати інформацію, встановлення контакту, ефективно планувати та організувати спілкування, що забезпечить реалізацію навчальних цілей та особистісних інтересів.

Спілкування під час інструментальної підготовки скрипаля відбувається у формі індивідуального навчання, яке пов'язане з певною специфікою. Комунікативна сфера даного процесу передбачає особистісну та міжособистісну взаємодію викладача, студента та концертмейстера. Така взаємодія потребує наявності педагогічних якостей та здібностей, які будуть спрямовані на творчий розвиток студента. Кожен із учасників навчального процесу безпосередньо налагоджує процес комунікації і з музичним твором та один з одним. Основним із напрямів музично-комунікативного процесу являється сприйняття, розуміння, осмислення, оцінка та інтерпретація музичного твору. Уміння розуміти музичну мову та переживати те, що вона транслює, являється специфікою художньо-музичного спілкування.

Інструментальна підготовка бакалаврів скрипалів з необхідністю включає в себе різновекторну комунікацію: студент-музичний твір; студент-викладач; студент-концертмейстер; студент-слухацька аудиторія.

Комунікація по вектору студент-музичний твір передбачає наявність умінь здійснити жанрово-стильову атрибуцію виконуваного твору, на цій основі розробити власну інтерпретаційну модель твору з урахуванням усталених у виконавській практиці підходів, визначити низку технологічних проблем та розробити шляхи їх подолання. У процесі занять з викладачем, тобто в ході здійснення комунікації студент-викладач, на перший план виступають такі комунікативні уміння, як здатність до діагностування з боку викладача наявних виконавських труднощів на кожному з етапів оволодіння студентом музичним твором, надання рекомендацій щодо подолання означених труднощів, узгодження інтерпретаційних підходів, а також корекція психологічного стану студента на передконцертному етапі. У співпраці з концертмейстером, реалізуючи комунікацію за вектором студент-концертмейстер, комунікативна ситуація з необхідністю передбачає спроможність студента-виконавця узгоджувати темпові, динамічні та формотворчі аспекти виконуваного твору, а також обговорювати певні стилістичні та жанрові особливості твору, що впливають на ту чи іншу манеру звуковидобування. І нарешті, комунікація за вектором студент-слухацька аудиторія здійснюється в процесі виконання музичного твору. Тут комунікативні уміння проявляються у здатності миттєво оцінити акустичні характеристики концертного залу, створити умови для невербального (зорового) контакту з концертмейстером, а головне – визначити специфіку слухацької аудиторії, її віковий ценз, освітній рівень, характер уподобань для можливої корекції інтерпретаційних засад виконання твору.

Регулятивний елемент передбачає здатність до саморегуляції у виконавському процесі. До його складових відносимо вміння регулювати емоційний стан; здатність регулювати свої дії та вчинки у відповідності до професійних цілей та задач. Зважаючи на те, що людина, реагуючи на подразник,

не завжди може керувати власними діями, своєю поведінкою, стримувати емоції, вітчизняні психологи Л. Бурлачук, Г. Костюк, О. Киричук, В. Татенко, Т. Титаренко поняття саморегуляції розглядають в залежності від того, на що її було спрямовано, відтак у своїх дослідженнях розкривають змістовні особливості понять: «саморегуляція особистості»; «саморегуляція діяльності»; «самоконтроль»; «вольова регуляція»; «самореабілітація»; «індивідуальний стиль цілеспрямованої саморегуляції». Проблеми та розвиток здатності до саморегуляції поведінки особистості дослідив та висвітлив у своїх наукових працях М. Боришевський [4]. Зарубіжні психологи А. Маслоу К. Роджерс, Г. Олпорт, В. Франкл питання саморегуляції розглядають крізь призму гуманістичного підходу як здатність особистості до самовдосконалення та саморозвитку.

Спираючись на вищезазначені дослідження, можна зробити висновок, що потреба у вияві саморегуляції тісно взаємопов'язана з розвитком особистості та її психічних станів, які викликають потребу в психологічному захисті від подразників чи факторів, які впливають на неї. Вольова регуляція людини проявляється у здатності приймати рішення, коригувати свої психічні стани в певній ситуації чи виді діяльності задля досягнення поставленої мети. Вольові якості необхідні під час виконавської діяльності скрипаля, вони допомагають подолати зовнішні і внутрішні труднощі виконавця, а також за певних обставин та умов можуть проявитися як стійкі особистісні риси.

Формування умінь саморегуляції під час музично-виконавських дій (самопідготовки, репетицій та концертних виступів) залежить від внутрішніх передумов поведінки студента. В основі формування саморегуляції «мають лежати особистісні риси, що відносно емансиповані від змісту виконуваної діяльності; вони презентують способи впорядкування психологічного досвіду особистості» [20, с. 263]. Інструментально-виконавська підготовка студента-скрипаля та її складові саморегуляції під час *самопідготовки*: чітка постановка цілей, враховуючи активність факторів, які мають вплив на виконавця; визначення послідовності виконуваних дій, які відповідають умовам і власним можливостям;

репетиції: регуляторні процеси в різноманітних видах та формах довільної активної діяльності; стабілізація та закріплення виконавських прийомів, манери поведінки, стилю діяльності та переважаючих почуттів; *концертного виступу*: співвіднесення власної поведінки з вимогами ситуації, а також очікуваннями інших людей; регуляція індивідуальних станів та умов діяльності. Регуляція емоційного стану виконавця під час концертного виступу передбачає усунення або зниження відчуття тривоги, яка проявляється через вплив зовнішніх факторів та виступає компонентом адаптації до певної життєвої ситуації. Зовнішні фактори характеризуються їх тривалістю, рівнем інтенсивності, а також спроможністю та володінням ресурсами подолання їх негативних впливів. Відчуття тривоги може зростати, якщо студента супроводжує страх помилитися, негативна оцінка слухачами його виступу, відчуття недостатнього рівня підготовки, недостатнього ознайомлення з акустичними особливостями залу. Для врегулювання емоційного стану необхідно з'ясувати чинники негативних переживань їх обставини, які є причиною тривоги, страху, хвилювання. З одного боку, психологічний дискомфорт, викликаний відчуттям страху через присутність негативних обставин сприяє критичному оцінюванню ситуації та, з іншого боку, спонукає студента до віднайдення способів подолання несприятливих обставин та накреслення плану успішного розв'язання проблемної ситуації.

Отже, саморегуляція – це здатність керувати своїм психоемоційним індивідуальним станом, відповідно до завдань і умов, через вплив слів, уявних образів та управління м'язовим тонусом. Саморегуляція бакалавра-скрипаля має три основних види в залежності від певної ситуації та етапів інструментальної підготовки студентів, а саме етапу самопідготовки, етапу репетиції та етапу концертного виступу. Виконавська саморегуляція – це потреба у творчості, вміння реалізувати власний особистісний потенціал, прагнення до самовдосконалення.

Останнім компонентом інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів є *творчо-реалізуючий*, який складається з таких елементів, як: здатність до музично-пошукової діяльності; здатність до самостійної власної інтерпретації.

Творчий елемент – це здатність до пошукової діяльності студента-скрипаля, яка повинна бути спрямована на віднайдення нових відомостей щодо жанрово-стильових особливостей виконуваного твору, обставин його створення, додаткових знань стосовно творчості певного композитора, його естетичних поглядів, а також пошук виконавців означеного твору та попередніх відомостей щодо їх творчості. Під час творчих пошуків у студента формується вміння знайти та визначити новизну композиторського задуму і виконавських стилів музики, що виконується. Пошукова діяльність як складова інструментально-виконавської підготовки – це процес за характером творчий, за допомогою якого в студента «...розвивається здатність до самостійної пізнавально-пошукової діяльності, творчого мислення, самореалізації, розширюється власний музично-виконавський досвід» [76, с. 28-29]. Будь-яка творчість проявляється в двох аспектах: перший пов'язаний із знанієвою пошуковою діяльністю теоретичного характеру, а другий проявляється у спроможності студента реалізувати та поєднати всі віднайдені відомості з нотним матеріалом, виконати його у власній інтерпретації. Зрештою творчий реалізується у виконанні музичного твору, що безпосередньо пов'язано з його інтерпретацією.

Реалізуючий елемент – це здатність студента-скрипаля до віднайдення самостійної власної інтерпретації. Це передбачає розвиток аналітичних умінь, інтерпретаційну спроможність, яка реалізується в застосуванні уже набутих знань.

Саме поняття інтерпретації характеризує творчі спроможності виконавця у тлумаченні образної характеристики музичного твору через трактування його специфічних інтонацій. Здатність до інтерпретації характеризує найбільш повно виконавську майстерність музиканта. Запорукою здійснення інтерпретаційної діяльності є відповідне інформаційне підґрунтя, яке базується на комплексі знань музично-теоретичного та музично-історичного характеру, на необхідному рівні технічної підготовки, також спирається на своєрідність музичного мислення, яке допомагає проникнути у задум композитора та реалізувати його у відповідності до власної художньо-естетичної позиції. Інтерпретаційні вміння студенти набувають, перш за все, в процесі художньо-виконавського аналізу музичних творів. Даний

вид аналізу сприяє розвитку у студентів вміння глибоко проникати у жанрово-стильові особливості твору, визначати його образний зміст, виокремлювати певні засоби музичної виразності та розкривати їх значення у своєрідності музичного образу та його динамічному розвитку.

Як стверджують науковці, «інтерпретація музичних творів передбачає активізацію всього комплексу не тільки знань і вмінь інструментального виконавства, але й залучення знань з суміжних дисциплін та інших видів мистецтв. На основі цього інтерпретація музичних творів здатна виступати особливим механізмом, який орієнтує студента в навчальній, а пізніше і в професійній діяльності, озброюючи його не тільки необхідними знаннями і вміннями, а й критеріями відбору та оцінки інформації, різними методами і рівнями пізнання, тобто досить широким методологічним інструментарієм» [87, с. 152].

Таким чином, узагальнюючи викладені вище наукові позиції щодо змістовно-структурної характеристики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, можна представити її структуру у єдності чотирьох компонентів: *мотиваційно-вольового; інформаційно-технологічного; комунікативно-регулюючого; творчо-реалізуючого*. *Мотиваційно-вольовий* компонент включає такі елементи: інтерес до інструментально-виконавської діяльності; готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь. *Інформаційно-технологічний* компонент містить елементи: знання музично-теоретичні та музично-історичні; комплекс виконавських умінь. *Комунікативно-регулюючий* компонент містить такі елементи: комунікативні уміння; здатність до саморегуляції у виконавському процесі. *Творчо-реалізуючий* компонент, який складається з елементів: здатність до музично-пошукової діяльності; здатність до самостійної власної інтерпретації. Схематично структуру музично-інструментальної підготовки студентів-скрипалів представлено у таблиці 1.3.1. (див. с. 53). Подальшого розгляду потребує дослідження потенційних можливостей інтегративного підходу для підвищення ефективності інструментальної підготовки скрипалів у навчальному процесі в межах бакалаврату.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

У першому розділі досліджено теоретичні основи інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах. На основі аналізу наукових джерел було визначено сутність понять «інтеграція» та «художня інтеграція».

В ракурсі нашого дослідження, серед багатьох тлумачень поняття «інтеграція» найбільш актуальним видається розгляд сутності даного поняття науковцем М. Ярмаченком, який визначає інтеграцію як стан зв'язності окремих диференційованих частин і функцій системи, організму в ціле, так і процес, що веде до такого стану. В даному визначенні особливу цінність являє положення про єдність процесуальних і результативних характеристик інтеграційного процесу. Ученими доведено, що загальні механізми інтеграції в освітній сфері сприяють ефективному синтезу наукових знань і забезпечують реалізацію міжпредметних зв'язків, що впливає на якість професійної підготовки майбутніх фахівців.

Міжпредметні зв'язки є різних видів та функцій: використання засвоєних понять під час вивчення змісту іншої дисципліни; забезпечення послідовності та спільності у тлумаченні наукових категорій; запобігання повторюваності у розкритті змісту певних понять з позицій різних навчальних дисциплін; узагальнення та систематизація наукових категорій.

У теоретичному розділі з'ясовано, що в сучасній мистецькій освіті категорія інтегративного навчання студентів-бакалаврів художнього спрямування ще не дістала належного висвітлення в науковій літературі, хоча сам процес підготовки музиканта-педагога чи виконавця за своєю суттю є процесом інтегрованим. Виходячи з цього, «художня інтеграція» представлена у дослідженні як *процес і результат становлення, ускладнення і зміцнення істотних зв'язків між різними видами художньої діяльності, що забезпечує цілісність інтегрованого об'єкту з якісно новими властивостями.*

Особливо важливими інтеграційні процеси виявляються у педагогічному керівництві навчанням будь-якого виду музичної діяльності. Даний процес є надто актуальним під час навчання гри на скрипці, яке потребує наскрізного методичного супроводу від початкового етапу і до досягнення високого рівня виконавської майстерності.

У другому підрозділі досліджено історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці на основі інтегративного підходу, розглянуто коротко основні методичні позиції навчання гри на скрипці найбільш відомих європейських скрипкових педагогів. В річищі даного дослідження особлива увага зверталась на елементи інтеграційного підходу до викладання методики навчання гри на скрипці різних авторів, а саме: К. Флеш, Ф. Штейнгаузен, Ф. Кюхлер, І. Менухін, Г. Зілвей з урахуванням історично зумовлених особливостей.

У дослідженні докладно проаналізовано на основні положення сучасної вітчизняної скрипкової школи, яка зросла та утвердилась на міцному історичному підґрунті, базувалась на досягненнях світового досвіду навчання гри на скрипці та втілювалась у методичних надбаннях провідних її представників. Фундатором сучасної національної школи скрипкового мистецтва вважається В. Стеценко – видатний український скрипаль і педагог, професор Національної музичної академії України. Методичні позиції В. Стеценка знайшли своє продовження і розвиток у педагогічній діяльності педагога В. Ушкова.

Якщо К. Стеценко у своєму методичному доробку звертав особливу увагу на залучення знань із сольфеджіо, вокальних дисциплін, а також з анатомії та фізіології людини, то В. Ушков наголошував на важливості використання знань з фізіології задля впорядкування дихального режиму скрипаля у виконавському процесі. Дихальні вправи автора, поруч з вправами для проспівування голосом музичного матеріалу, наочно ілюструють звертання В. Ушкова до інтегративного підходу у навчанні гри на скрипці.

Вивчення історичних передумов становлення і розвитку методики навчання гри на скрипці, а також простеження її трансформації на сучасному етапі дозволили зробити висновки, що інтегративний підхід застосовувався протягом тривалого часу, починаючи від запровадження окремих елементів до системного використання на сучасному етапі. Здійснений історико-педагогічний аналіз дозволив обґрунтувати визначення **інструментальної підготовки сучасних бакалаврів музичного мистецтва як процес і результат оволодіння системою музично-теоретичних знань, практично-виконавських умінь, що виражається у здатності до художньо-обґрунтованої інтерпретації змісту музичного твору та уможливорює особистісне і професійне зростання виконавця.**

На підставі даного визначення у дослідженні представлено змістовно-структурну характеристику інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих навчальних закладах освіти у єдності чотирьох компонентів: мотиваційно-вольового; інформаційно-технологічного; комунікативно-регулюючого; творчо-реалізуючого. *Мотиваційно-вольовий* компонент включає такі елементи: інтерес до інструментально-виконавської діяльності; готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь. *Інформаційно-технологічний* компонент містить елементи: знання музично-теоретичні та музично-історичні; комплекс виконавських умінь. *Комунікативно-регулюючий* компонент включає такі елементи: комунікативні уміння; здатність до саморегуляції у виконавському процесі. *Творчо-реалізуючий* компонент складається з таких елементів: здатність до музично пошукової діяльності; здатність до самостійної власної інтерпретації.

Подальшого розгляду потребує дослідження потенційних можливостей інтегративного підходу для підвищення ефективності інструментальної підготовки скрипалів у навчальному процесі в межах бакалаврату, а також визначення педагогічних умов оптимізації даного процесу.

Зміст першого розділу дисертаційного дослідження висвітлено в таких публікаціях автора:

1. Пилип О. І. Історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці з використанням інтегративного підходу. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*: [зб. наук. праць] / голов. ред. кол. О. П. Щолокова. Київ : Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова, 2023. Вип. 30. С. 141–148. URL: <https://sj.udu.edu.ua/index.php/tmae/article/view/1497/1223>

2. Пилип, О. І. Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих закладах освіти. *Наукові записки [Українського державного університету імені Михайла Драгоманова]. Серія : Педагогічні науки*: [збірник наукових статей] / М-во освіти і науки України, Укр. держ. ун-т імені Михайла Драгоманова ; упор. Л. Л. Макаренко. Київ : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. CLVI (156). С. 92–99. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/47173>

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

1. Амонашвілі Ш. А. *Психологічні основи педагогічної співпраці*: книга для вчителя. Київ : Освіта, 1991.

2. Антонова О. Є., Ващук, О. В. Інтегративний підхід до побудови моделі формування готовності вчителів до розвитку академічної обдарованості учнів. *Професійна освіта в умовах інтеграційних процесів: теорія і практика*: зб. наук. праць. Ч. 1 / за заг. ред. С. С. Вітвицької, Н. Є. Колесник. Житомир : ФОП «Н. М. Левкоць», 2017. С. 174 – 182.

3. Блажко О. П. *Методика підготовки і проведення інтегрованих занять з предмету Устаткування підприємств харчування «Машини для нарізання хліба та гастрономічних продуктів»*: методична розробка. Міністерство освіти і науки України; Департамент освіти і науки Одеської обласної державної адміністрації; ДЕЗ «Ізмаїльський центр професійно-технічної освіти». 41 с.

4. Боришевський М. Й. Розвиток здатності до регуляції поведінки як вияв суб'єктивного становлення особистості. *Психологія суб'єктивної активності особистості*. Київ, 1993. С. 18–19.

5. Буркало К. Ю. *Підготовка майбутніх учителів початкової школи до впровадження інноваційних технологій у процесі вивчення мистецької освітньої галузі: магістерська робота*. Рівне : Міжнародний економіко-гуманітарний університет імені академіка Степана Дем'янчука, 2020. 127 с.

6. Вакуленко В. Проблеми становлення і розвитку освітньої парадигми: історико-педагогічний аспект. *Педагогіка вищої та середньої школи. Збірник наукових праць*. 2016. Вип. 48. С. 106–111.

7. Великий тлумачний словник. Сучасна українська мова від А до Я / ред. А. П. Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2008. 704 с.

8. Вижевська Ю. О. *Формування професійно-пізнавального інтересу майбутніх вчителів до педагогічної діяльності: дис. ... канд. пед. наук : 12.00.04*. Рівне : Рівненський державний гуманітарний університет, 2006. 219 с.

9. Вовк В., Ярова М. Розвиток інтересу до музично-виконавської діяльності через взаємодію викладача й студента. *Педагогічний дискурс*. 2015. Вип. 18. С. 36–39. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/0peddysk_2015_18_7

10. Волошина, В. В., Долинська, Л. В., Ставицька, С. О., Темрук, О. В. *Загальна психологія: Практикум: навч. посіб.* Київ : Каравела, 2005. 280 с.

11. Глазунова І. К. До питання інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музично-педагогічного профілю. *Сучасна мистецька освіта. Матеріали II Міжнародних науково-практичних читань пам'яті академіка Анатолія Авдієвського*. Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова. 2018. С. 42 – 44.

12. Гончаренко С. У. *Український педагогічний енциклопедичний словник*. Рівне : Волинські береги, 2011. 552 с.

13. Гончаренко С., Мальований Ю. Інтегроване навчання. За і проти. *Освіта*. 1994. 16 лютого. (№15/16). С. 5.
14. Гончарук, Н. М. Психологічні особливості комунікативних умінь та навичок у підлітків. *Проблеми сучасної психології*. 2012. Вип. 16. С. 170–178. DOI: <https://doi.org/10.32626/2227-6246.2012-16.%p>
15. Горбенко, С. С. *Історія гуманізації музичної освіти дітей шкільного віку*: навч. посіб. для студ. ВНЗ. Кам'янець-Подільський : Видавець Зволейко Д. Г., 2007. 347 с.
16. Гриценко, Н. О. Інтеграція предметів природничо-математичного циклу в умовах профільного навчання. *Завуч*. 2007. № 21 (315). С. 25–26.
17. Енциклопедія освіти / голов. ред. В. Г. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.
18. Завалко К. В. *Дитяча скрипкова педагогіка : інноваційний підхід* монографія. – К.: Центр навчальної літератури, 2014. 376 с.
19. Завалко К. В. *Скрипкова методика Colourstrings для початківців*: навч.-метод. зб. К. : Центр навчальної літератури. 2019. 220 с.
20. Завалко К. В. *Педагогічна інноватика в теорії та практиці музичної освіти*: монографія. Друкарня «Черкаський ЦНП», 2013. 520 с.
21. Зубарева О. Г. Інтеграція дисциплін художньо-естетичного циклу в початковій школі як мотивація учнів до пізнання світу. *Інноваційна педагогіка*. 2020. 25(1). С. 63-68.
22. Іваненко О. А. *Методика формування здатності до художньо-творчої самореалізації дітей 4–5 років у процесі музичних знань у школах мистецтв*: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2014. 240 с.

23. Іванченко, Є. А. *Теоретико-методичні засади системи інтегративної професійної підготовки майбутніх економістів*: дис. ... д-ра пед. наук. Одеса : Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського, 2011.

24. Іванчук, М. Г. *Інтегроване навчання: сутність та виховний потенціал*. Чернівці : Рута, 2004. 360 с.

25. Інтонування як риса стилю виконавства: метод. матеріали до курсу «Спец. інстр.» (стр.-см.) / уклад.: С. Ю. Романенко ; Харків. держ. акад. культури. Харків : ХДАК, 2021. 14 с.

26. Історія педагогіки: навч. посіб. / ред.: М. В. Левківський, О. А. Дубасенюк. Житомир : ЖДПУ, 1999. 335 с.

27. Короткий термінологічний словник з педагогіки / уклад. С. Г. Мельничук та ін. Кіровоград : Кіровоградський держ. педагогічний ун-т ім. Володимира Винниченка, 2004. 34 с.

28. Крушельницька Я. В. *Фізіологія і психологія праці*: навч. посібник. Київ: КНЕУ, 2000. 232 с.

29. Кулішов В. С. Інтеграція в освітньому середовищі ЗП(ПТ)О: етапи становлення. Розвиток педагогічної майстерності майбутнього педагога в умовах освітніх трансформацій: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (02 квітня 2021 р.). Глухів : Глухівський НПУ ім. О. Довженка, 2021. С. 99–103. ISBN 978-966-376-079-7.

30. Кьон В. В. Становлення методики навчання гри на скрипці в Україні. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. 2014. № 3-4. С. 209–216.

31. Левченко Т. І. *Мотивація суб'єкта в різних видах діяльності*: монографія. Вінниця : Нова книга, 2011. 448 с.

32. Малахова М. О. Інструментально-виконавські уміння – основа виконавської майстерності музиканта-інструменталіста: сольний та ансамблевий аспект. *Зб. мат. Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції*. Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк: Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 38 – 42. URL: <https://kom.vnu.edu.ua/wp-content/uploads/2022/09/mizhnarodna-nasha-2022.pdf>

33. Мартинів, О. М. Наукові засади використання міждисциплінарної інтеграції у формуванні культури здоров'язабезпечення майбутніх фахівців. *Молодий вчений*. 2016. № 12.1 (40). С. 469–473. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2016/12.1/108.pdf>

34. Масол Л. М. *Методика навчання мистецтв у початковій школі*. Харків, 2018. с. 256.

35. Масол Л. М. *Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 1-2 класах на засадах компетентнісного підходу: навчально-методичний посібник*. Київ : Генеза, 2019. 208 с.

36. Масол Л. М. *Нова українська школа: методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 3-4 класах на засадах компетентнісного підходу: навчально-методичний посібник*. Київ : Генеза, 2021. 160 с.

37. Масол Л. М. *Художньо-педагогічні технології в основній школі: єдність навчання і виховання : метод. посіб.* Харків: Друкарня Мадрид, 2015. 178 с.

38. Модестова Т. В. Вербальні та невербальні аспекти міжособистісної комунікації у сучасному контексті. *Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки*. 2014. Вип. 1 (22). С. 109–115. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apspp_2014_1_17

39. Мозгальова Н. Г. Змістове наповнення поняття «інструментально виконавська підготовка» вчителя музики. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. 2010. Вип. 9. С. 39–43.

40. Мозгальова Н. Г. *Формування музичного мислення майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки*: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2002. 202 с.

41. Мозгальова Н. Г. *Теорія та методика інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики*: дис. ... докт. пед. наук : 13.00.02. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2012. 506 с.

42. Надутенко О. Л. Формування художньої культури учнів музичної школи засобами інтеграції мистецтв. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. Кропивницький : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2017. Вип. 150. С. 198–204.

43. Нечепоренко М. В. *Емоційно-вольова культура студента*: монографія. Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2011. 180 с.

44. Нова українська школа: poradnik dla vchytelja / pid zag. red. N. M. Bibik. Київ : ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2017. 206 с.

45. Новий тлумачний словник української мови: у 3 т. Вид. 2. Київ : Аконіт, 2006. Т. 1. 793 с.

46. Олексюк О. М. *Музична педагогіка*: навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2006. 188 с.

47. Отич, О. М. *Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспекти*: монографія / за наук. ред. І. А. Зязюна. Чернівці : Зелена Буковина, 2008. 455 с.

48. Падун, Н. О. Інтегроване навчання як міждисциплінарна проблема. *Наукові записки Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2017. № 2. С. 26–31.

49. Палшков, Б. Б., за ред. В. Стеценко. *Ф. Кюхлер Техніка правої руки скрипаля*. Київ : Музична Україна, 1974. 57 с.

50. Пахомова, Н. Г. Загальнотеоретичні аспекти інтеграції педагогічних, психологічних і медичних складових професійної підготовки логопедів. URL: <https://aqce.com.ua/download/publications/423/375.pdf/>

51. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах: зб. наук. пр. Вип. 56–57 (109–110) / редкол.: Т. І. Сущенко (голов. ред.) та ін. Запоріжжя : КПУ, 2017. 676 с.

52. Пилип О. І. Використання особливостей художньої інтеграції у створенні методичних засад навчання гри на скрипці. *Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти*: матеріали IV Всеукр. наук.-прак. конф., 07.02.2024. Київ : Академперіодика, 2024. С. 130–136. DOI: <https://doi.org/10.15407/akademperiodyka.501.306> URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

53. Пилип О. І. Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих закладах освіти. *Наукові записки Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія : Педагогічні науки*. 2023. Вип. 156. С. 92–99. <https://doi.org/10.31392/NZ-udu-156.2023.11> URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

54. Пилип О. І. Історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці з використанням інтегративного підходу. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2023. Вип. 30. С. 141–149. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2023.30.18> URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

55. Пилип, О. І. Педагогічні умови підвищення ефективності інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*: зб. наук. праць. Вип. 32 / голов. ред. кол. О. П. Щолокова. Київ : Вид-во УДУ імені Михайла Драгоманова, 2024. С. 61–69. DOI: <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.08> URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

56. Пилип О. І. Потребово-вольовий аспект інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. *Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі*: матеріали Першої Міжнародної науково-практичної конференції (18–19 березня 2024 р., Ужгород). Ужгород : Академія культури і мистецтв, 2024. С. 39–41. URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

57. Поливанюк В. В. *Формування професійної компетентності майбутніх фахівців з фізичної культури і спорту Збройних сил України*: дис. ... докт. філос. : 011. Київ : Національний університет оборони України імені Івана Черняхівського, 2023. 360 с.

58. Прокопенко, Р. В. *Формування інтересу до педагогічної діяльності бакалаврів мистецтва у процесі музично-інструментальної підготовки*: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ : Національний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова, 2013. 163 с.

59. Професійна підготовка фахівців мистецько-педагогічного профілю: теорія і практика: колективна монографія / за заг. ред. О. О. Білої ; відп. ред. О. А. Бухнієва. Ізмаїл : ІДГУ, 2022. 225 с.

60. Прошкін, В. В. *Теорія та історія інтеграції науково-дослідної й навчальної роботи в університеті*. Луганський національний університет ім. Тараса Шевченка.

URL: <https://ea.donntu.edu.ua/bitstream/123456789/23928/1/prochkin.pdf>

61. Прядко О. М. Розвиток навичок емоційної саморегуляції у студентів музично-педагогічних спеціальностей у ході їх фахової вокальної підготовки. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2022. Вип. 203. С. 120–124.

62. Радван Н. *Удосконалення виконавських умінь педагога-скрипаля в умовах вищої музично-педагогічної освіти*: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2018. 207 с.

63. Ростовська І. О. Формування мотивації музичної діяльності у процесі інструментально-виконавської підготовки. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2020. № 1. С. 56–60. URL: <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/handle/123456789/1894>

64. Рудницька О. П. *Основи викладання мистецьких дисциплін*. Київ : ІЗМН, 1998. 182 с.

65. Рудницька О. П. *Педагогіка: загальна та мистецька*: навчальний посібник. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2005. 360 с.

66. Рудницька О. П. *Педагогіка : загальна та мистецька*: [навч. посібник]. Київ : ТОВ «Інтерпроф», 2002. 270 с.

67. Савчин М. В. *Загальна психологія*: навчальний посібник. Київ : Академвидав, 2012. 464 с. (Серія «Альма-матер»).

68. Семенюк Е. Особливості диференціації та інтеграції у сучасній науці. *Національний лісотехнічний університет України*. 2013. УДК 001.2:001.8. URL: <https://ena.lpnu.ua:8443/server/api/core/bitstreams/c1f18e8f-dd5c-413a-ab08-f76f5c9c271f/content>

69. Сергєєнкова О. П., Столярчук, О. А., Коханова, О. П., Пасєка, О. В. *Педагогічна психологія*: навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2012. 168 с.

70. Сметанський М. Удосконалення змісту педагогічної підготовки майбутніх учителів. *Науковий вісник Чернівецького національного університету*. 2003. Вип. 178.

71. Стеценко В. К. *Методика навчання гри на скрипці*. Частина перша. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 179 с.

72. Стеценко В. К. *Методика навчання гри на скрипці*. Частина друга. Київ : Мистецтво, 1964. 154 с.

73. Стеценко В. К. *Методика навчання гри на скрипці*. Частина перша. Київ : Музична Україна, 1974. 169 с.

74. Теоретико-методологічні засади інтеграції змісту гуманітарної освіти у вищих навчальних закладах негуманітарного профілю: монографія / [Г. В. Онкович, М. І. Бойченко, Н. М. Дем'яненко та ін.] ; за заг. ред. Г. В. Онкович. Київ : Педагогічна думка, 2012. 336 с.

75. Тімашева Т. М. Інструментально-виконавська підготовка майбутніх учителів музики у системі вищої педагогічної освіти. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2011. № 6. С. 115–117.

76. Трансдисциплінарний вимір підготовки фахівців мистецького профілю: колективна монографія. Ч. 2 / Л. Байда [та ін.] ; за заг. ред. А. Козиря, В. Федоришина. Київ : Світ знань, 2023. 367 с.

77. Третяк О. С. *Саморегуляція діяльності вчителя у кризових ситуаціях педагогічної взаємодії*: автореф. дис. ... канд. психол. наук : 19.00.05. Київ : Інститут психології ім. Г. С. Костюка АПН України, 2006. 20 с.

78. Тригуб І. П., Власенко, Л. В. Комунікативні навички та вміння для ефективного вивчення англійської мови самостійно. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2019. Вип. 40(2). С. 137–140.

79. Тулайдан В. Г. *Основи наукових досліджень*: навч. посіб. Ужгород : ДВНЗ «УжНУ», 2017. 105 с.

80. Лавінда С. Д. (2017). До визначення поняття «професійно-комунікативна компетентність» майбутніх фахівців з будівництва та цивільної інженерії. У Т. І. Сущенко (голов. ред.), *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах* (Вип. 56–57 (109–110), С. 217–223). Запоріжжя: КПУ.

81. Ушинський К. Д. Людина як предмет виховання. Спроба педагогічної антропології. *Вибрані педагогічні твори*: у 6 т. Київ, 1983. Т. 1. С. 192–193.

82. Ушков В. А. *Нариси з історії та методики українського виконавського мистецтва*. Київ : КІМ, 2009. 44 с.

83. Філософія: навч. посіб. / І. Ф. Надольний, В. П. Бойченко, В. П. Розумний та ін. ; за ред. І. Ф. Надольного. Київ : Вінар, 1997. 584 с.

84. Чорней І. Д. Інтеграція різних видів діяльності у процесі проходження студентами педагогічної практики. *Вісник Житомирського державного університету. Педагогічні науки*. 2005. № 21. С. 260–262.

85. Чернецька Т. І. (Мієр, Т. І.) *Сучасний урок: теорія і практика моделювання*: [навч. посібник]. Київ : ТОВ «Праймдрук», 2011. 352 с.

86. Шинкарук, В. І. (Ред.) *Філософський енциклопедичний словник*. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

87. Щолокова О. П., Мозгальова, Н. Г., Барановська, І. Г. Інтерпретація музичних творів – методичний аспект. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*. 2019. № 3 (128). С. 151–158. DOI: <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2019-3-21>

88. Ядловська З. Г. Скрипковий інструменталізм: еволюція розвитку. *Традиційне музикування українців у європейському просторі*: матеріали III міжнар. наук.-практ. конф. (11–12 жовтня 2007 р., Київ). Київ : ДАККІМ, 2008. С. 143–145.

89. Campagnoli B. *Méthode de Violon par Campagnoli*. Leipzig : Chez Breitkopf a Hartel, 1953. 201 p.

90. Hughes K. A. *The History of the Violin*. 2004.
91. Kucher, F. *Lehrbuch der Bogenführung auf der Violine*. Leipzig : Peters, 1929. 114 p.
92. Menuhin, Y. *Violin Six lessons with Yehudi Menuhin*. 1981. 144 p.
93. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / ed. by S. Wehmeier. 6th ed. Oxford : Oxford University Press, 2000. 1540 p.
94. Suzuki S. *Ability Development From Age Zero*. Athens, Ohio : Ability Development Associates, 1981.
95. Suzuki, S. *The Suzuki Concept*. Berkeley and San Francisco : Diablo Press, Inc., 1973. 110 p.
96. Szilvay, G. *Violin ABC Handbook for Teachers and Parents*. Fennica Genrman.

РОЗДІЛ II

МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ПЕДАГОГІЧНОГО КЕРІВНИЦТВА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЮ ПІДГОТОВКОЮ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ІНТЕГРАТИВНИХ ЗАСАДАХ

2.1. Навчально-методичний потенціал інтеграції як засобу підвищення рівня інструментальної підготовки скрипалів

Як було зазначено в теоретичному розділі нашого дослідження, поняття «інтеграція» – це загальний і багатогранний «...процес поєднання двох чи більше частин таким чином, щоб вони функціонували разом» [45, с. 675], утворення і встановлення зв'язків між інформацією, знаннями і науками, зберігаючи їх цілісність та єдність структури. Дослідження інтеграційних тенденцій в педагогіці (міжпредметна інтеграція, інтеграція теоретичного, практичного, виробничого навчання) відбуваються з давніх часів та є актуальними для сьогодення. Більшість науковців дотримуються позиції, що «інтеграція являє собою одночасно і процес, і результат» [29, с. 131].

Існують різні види інтеграції, які співвідносяться між собою як елементи певної системи та синтез нового об'єкту. У першому випадку різні поняття, засоби навчання, характеристика освітнього середовища виступають складовими певного предмету або навчальної дисципліни. З іншого боку, означені елементи можуть слугувати базою для створення якісно нового предмету, який має синтезований характер. Різні рівні інтеграції часто розглядають як взаємодію, комплекс та синтез. Перехід від репродуктивної до творчої педагогіки характеризується зміною властивостей окремих елементів інтеграції на якості, притаманні цілому. Реалізація міжпредметних зв'язків виступає механізмом освітньої інтеграції через синтез наукових знань та подібність методичних підходів до їх засвоєння.

Міжпредметні зв'язки є різних видів та функцій: використання засвоєних понять під час вивчення змісту іншої дисципліни; формування системи послідовності та «перспективності в розвитку дисципліни; забезпечення єдності в

інтерпретації наукових понять; недопущення дублювання тлумачення одних і тих самих понять у процесі вивчення різних дисциплін; узагальнення й систематизація понять» [21, с. 470].

Проведено історичний зріз створення методичних засад навчання гри на скрипці з впровадженням окремих елементів інтегративного підходу, адже в ранніх методичних зразках переважно розглядались окремі складові становлення технічного розвитку скрипаля, а з часом вивчались питання постановки ігрового апарату, тримання інструменту, ведення смичка та його розташування, різновидів штрихів та аплікатури. З метою вдосконалення ігрових навичок та формування виконавського апарату скрипаля в цілому музична педагогіка розглядає гру на музичному інструменті як природний процес, що підкоряється законам життєдіяльності організму. Так, науковці-музиканти застосовують знання з інтегруючих предметів (анатомія та фізіологія) в своїй практичній діяльності.

Нагадуємо, що зроблений ретроспективний аналіз особливостей методики навчання гри на скрипці довів, що елементи інтеграційного підходу простежуються в методичних рекомендаціях різних педагогів-скрипалів та методистів, починаючи з XIII століття. Переходячи до розгляду сучасного стану інструментальної підготовки скрипаля, зазначимо, що теперішній стан методики навчання гри на скрипці висуває нові вимоги щодо підготовки фахівців, які здатні володіти можливостями існуючого навчального середовища, можливостями інформаційного простору. Важливим видається також те, що підготовка сучасного професійного скрипаля з необхідністю включає оволодіння комплексом навчальних дисциплін, кожна з яких пройшла відповідний шлях розвитку та набула певної завершеності на даний момент. Спираючись на дані обставини, ми у своїх наукових розвідках можемо використовувати усі можливості комплексу дисциплін, які включені до навчальних планів підготовки фахівців освітнього рівня бакалавр, які мають профільне спрямування у навчальному процесі скрипалів.

Навчальні плани закладів культури, таких як коледжі культури, академії мистецтв, а також консерваторії, які готують бакалаврів за спеціальністю 025

«Музичне мистецтво», передбачають таке змістове наповнення за номенклатурою навчальних дисциплін, що відображає специфіку підготовки фахівця за конкретною кваліфікацією (в нашому випадку бакалавра-скрипаля). Коло предметів фахового спрямування часто обмежуються в даних навчальних планах дисциплінами суто професійного характеру, вивчення яких забезпечує формування фахівця суто конкретного профілю.

На відміну від вищезгаданого, навчальні плани підготовки бакалаврів-скрипалів за даною спеціальністю в класичних та педагогічних університетах передбачають не тільки достатню, а також поглиблену (у варіативній частині) профільну підготовку, а й включають дисципліни з інших видів музичної діяльності, таких як «Вокал» (Постановка голосу), «Диригування» (Хорове та оркестрове), що значно розширює комплекс фахових компетентностей студента.

Навчальний план бакалаврів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» Українського Державного Університету імені Михайла Драгоманова Інституту мистецтв імені Анатолія Авдієвського включає в циклі загальної підготовки, такі важливі в контексті нашого дослідження дисципліни як «Філософія», «Етика та естетика», «Українська культура», «Культура здоров'я особистості», які дають можливість озброїти студента необхідними знаннями щодо філософських категорій, категорій естетики, основ вітчизняної культурології, основ здоров'язберігаючих технологій.

В другому розділі навчального плану – циклі професійної підготовки – містяться такі значущі для нас дисципліни, як «Педагогіка», «Психологія», «Теорія музики в освітньому процесі», «Історія української музики», «Методика викладання гри на скрипці». Означені предмети озброюють студента комплексом необхідних знань щодо психології виконавського процесу, методики навчання гри на своєму інструменті, а також теорії та історії музичного мистецтва.

Ключовим блоком навчального плану можна вважати, цикл науково-предметної підготовки, в який окрім «Інструментальної підготовки»,

«Оркестрового класу» та «Сольфеджіо» включено також такі дисципліни, як «Вокал» і «Диригування» в обсязі, достатньому для повноцінного оволодіння означеними видами музичної діяльності. Додамо, що професійна підготовка майбутнього бакалавра-скрипаля обов'язково передбачає вивчення всесвітньої історії музики, народознавства та фольклору України, акомпанементу та імпровізації.

Отже, аналіз даного навчального плану дозволяє стверджувати, що він передбачає підготовку широкопрофільного фахівця з акцентом на фахове спрямування з інструментального виконавства (гра на скрипці), що цілком відповідає вимогам сучасного ринку праці.

Аналізуючи зміст навчального плану підготовки фахівця за першим (бакалаврським рівнем) вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» кафедри Інструментальне виконавство (за видами) зазначимо, що, незважаючи на суто профільне спрямування його складових, можна виявити окремі елементи інтегративного підходу до формування фахівця. Зокрема, в циклі загальної підготовки інтегруючими дисциплінами є: «Менеджмент в сфері культури і мистецтв»; «Філософські студії»; «Історія світової музики»; «Історія української музики»; «Теорія музики»; «Сольфеджіо»; «Гармонія»; «Аналіз музичних творів»; «Ансамбль»; «Диригування»; «Вокальна та інструментальна музика сучасних композиторів Київщини», що дає можливість підготувати виконавця-скрипаля, спроможного реалізувати свої знання та практичні уміння, усвідомити значення історико-культурних явищ та процесів в Україні.

У циклі педагогічної підготовки можемо виокремити важливі для нашого дослідження наступні інтегруючі дисципліни: «Історія виконавського мистецтва (скрипка)»; «Педагогіка і психологія»; «Методика викладання фахових дисциплін (скрипка)»; «Методика і практика роботи з ансамблем»; «Методико-виконавський аналіз педрепертуару»; «Музична педагогіка»; «Оркестровий клас»; «Вивчення

оркестрових (ансамблевих) партій»; «Інструментовка»; «Педагогічна практика»; «Концертно-виконавська практика».

Отже, аналіз даного навчального плану дозволяє стверджувати, що він передбачає підготовку високопрофесійного фахівця, спроможного розв'язувати складні виконавські та практичні завдання, які передбачають застосування теорій та методів педагогічної, дослідницької та концертно-виконавської діяльності у сфері музичного мистецтва, що є актуальним для професійної творчої діяльності скрипаля.

Розроблена нами змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих навчальних закладах освіти представлена у єдності чотирьох компонентів: *мотиваційно-вольового; інформаційно-технологічного; комунікативно-регулюючого; творчо-реалізуючого.*

Аналіз нормативних документів, який розроблено у відповідності до Наказу Міністерства освіти і науки України №727 від 24.05.19 [37] «Про затвердження стандарту вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» для І бакалаврського рівня вищої освіти» [37] показав, що зміст даних документів покладено в основу створеної освітньо-професійної програми підготовки бакалаврів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» обох навчальних закладів, як в Українському державному університеті імені Михайла Драгоманова, так і в Комунальному закладі вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Дана освітньо-професійна програма надає здобувачу освіти відповідну систему знань та забезпечує комплексом загальних, спеціальних (фахових) компетентностей, завдяки яким стає можливим підготовка високопрофесійних фахівців, що будуть конкурентноспроможні на ринку праці, а також досконало володіти навичками педагогічної та концертно-виконавської діяльності. Слід зазначити, що в переліку програмних компетентностей є інтегральна, що є актуальним для нашого дослідження, адже за рахунок неї є можливість більш широко застосовувати систему знань з наступних напрямів:

психолого-педагогічного, музично-виконавського, художньо-естетичного та медійно-технологічного.

Отже, в сучасних навчальних закладах навчальні плани професійної підготовки бакалаврів-скрипалів мають свої особливості. Ми розглядаємо інструментальну підготовку майбутніх професіоналів-скрипалів з позицій спеціальності 025 «Музичне мистецтво» першого бакалаврського рівня вищої освіти, спираючись на стандарт [37], рекомендований Міністерством освіти та науки України, освітньо-професійні програми Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)», Українського державного університету імені Михайла Драгоманова Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського.

Перший компонент змістовно-структурної характеристики інструментально-виконавської підготовки бакалаврів-скрипалів – *мотиваційно-вольовий*, складається з двох елементів, таких як *інтерес до інструментально-виконавської діяльності; готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь*. Вважаємо, що найбільш доцільно буде виокремити із загальних програмних компетентностей знання та розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності; вміння виявляти, ставити та вирішувати проблеми; здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел; здатність бути критичним та самокритичним. Із спеціальних компетентностей – здатність використовувати професійні знання та навички в процесі творчої діяльності; здатність використовувати широкий спектр міждисциплінарних зв'язків.

Для розвитку першого елемента – інтерес до інструментально-виконавської діяльності – вважаємо, що найбільш доцільно долучати знання з таких дисциплін навчального плану кафедри «Інструментальне виконавство» циклу фахової професійної підготовки як: «Аналіз музичних творів», вивчення даного курсу містить такі важливі положення як здатність аналізувати музичні твори з виокремленням їх належності до певної доби, стилю, жанру, особливостей

драматургії, форми та художнього змісту, а також знання формотворчих засобів музичного мистецтва, особливості різних музичних форм. Засвоєння даних положень сприятиме поглибленню інтересу студентів до виявлення жанрово-стилістичних та формотворчих аспектів власної виконавської програми та поглиблення інтересу до її вивчення. «Інструментальна музика сучасних композиторів Київщини», вивчення даного курсу сприятиме підвищенню інтересу до музично-інструментальної діяльності в аспекті вибору модерного, актуального та цікавого репертуару композиторів-сучасників, спонукатиме до пошуків новітнього музичного матеріалу, який іще не був широко представлений в академічній та концертній роботі. Для розвитку другого елементу – готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь – під час інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів слід залучати відомості з дисципліни «Психологія», яка вивчає різноманітні психічні процеси, специфіку вольових зусиль, особливості мнемічної діяльності. Окремі положення такої науки як фізіологія, можуть бути використані у навчальному процесі з метою висвітлення фізіологічних особливостей виконавського апарату скрипаля та подолання окремих технічних складнощів за допомогою використання певних виконавських прийомів, що базуються на фізіологічних засадах.

Другий компонент змістовно-структурної характеристики інструментально-виконавської підготовки бакалаврів-скрипалів – *інформаційно-технологічний* складається з наступних елементів: *знання музично-теоретичні та музично-історичні; комплекс виконавських умінь*. На наш погляд, найбільш доцільно буде виокремити із загальних програмних компетентностей такі: здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу; здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел. Із спеціальних компетентностей – здатність усвідомлювати взаємозв'язки та взаємозалежності; здатність використовувати знання про основні закономірності й сучасні досягнення у теорії, історії та методології музичного мистецтва між теорією та практикою музичного мистецтва.

Для розвитку першого елементу – знання музично-теоретичні та музично-історичні – потрібний цілий комплекс знань, які студенти отримують в процесі вивчення таких дисциплін як: «Історія світової музики», «Історія української музики», «Теорія музики»; «Сольфеджіо», «Гармонія». Вивчення історії світової та української музики передбачає наступні програмні результати: володіти методами опрацювання музикознавчої літератури, узагальнення та аналізу музичного матеріалу, принципами формування наукової теми та розуміння подальших перспектив розвитку даної проблематики в різних дослідницьких жанрах, а також демонструвати музично-теоретичні, культурно-історичні знання з музичного мистецтва. В процесі вивчення дисципліни «Теорія музики» студенти актуалізують знання основних засобів музичної виразності, відомості щодо метроритмічних особливостей музичної фактури, її інтервального складу, знання ладової організації музики, її акордового складу. Продовжуючи вивчати дисципліну «Сольфеджіо», студенти покращують комплекс професійних практичних навичок – розвивається музичний слух та музична пам'ять, зокрема уміння визначати на слух елементи музичної мови; формуються навички транспозиції; читки з аркушу нотного тексту (одноголосся, багатоголосся), що, в свою чергу, сприяє розвитку чистого інтонування, яке є надважливою складовою майстерності інструменталіста, зокрема скрипаля. Слід зауважити, що на сольфеджіо інструменталісти також співають з акомпанементом і диригують (тактують) прості та складні розміри. Вивчення предмету «Гармонія» передбачає комплекс теоретичного і практичного навчання – вивчення гармонії з позиції історії, а також теорії в поєднанні з практичними навичками аналізу гармонічних явищ різних епох і стилів, виконання музично-практичних завдань, а саме: гра цифрувань, секвенцій, модуляцій (енгармонічних і поступових), а також виконання музично-творчих завдань, наприклад написати експозицію сонати в стилі Бетховена, Моцарта, Гайдна, Скарлатті та інші. Для удосконалення другого елементу – комплекс виконавських умінь – вважаємо, що необхідно вивчати з даного навчального плану фахові дисципліни: «Ансамбль» та «Оркестровий клас». Групові практичні заняття сприятимуть технічному вдосконаленню студентів-скрипалів, зокрема основ їх

звукотдодбування, штрихової техніки, точності інтонації, розвитку артистизму, виконавської культури, оркестрової (ансамблевої) гри та інтерпретаційних умінь. Все це формує у здобувачів освіти загальні та спеціальні компетентності – знання та розуміння предметної області та розуміння професійної діяльності; здатність застосовувати знання у практичних ситуаціях; демонструвати достатньо високий рівень виконавської майстерності; та очікуваний програмний результат – володіти базовими знаннями, практичними навичками організаційної та творчої роботи з ансамблевим колективом.

Третій компонент змістовно-структурної характеристики інструментально-виконавської підготовки бакалаврів-скрипалів – *комунікативно-регулюючий*, який включає такі елементи: *комунікативні уміння; здатність до саморегуляції у виконавському процесі*. Розглянемо компетентності, які будуть сприяти розвитку даного компоненту – загальні компетентності: здатність до спілкування державною мовою як усно, так і письмово; навички міжособистісної взаємодії; здатність спілкуватися іноземною мовою; здатність виявляти ініціативу та підприємливість; навички використання інформаційних і комунікаційних технологій, спеціальні компетентності: здатність використовувати професійні знання та навички в процесі творчої діяльності; здатність володіти науково-аналітичним апаратом та використовувати професійні знання у практичній діяльності; здатність здійснювати диригентську діяльність; здатність демонструвати базові навички ділових комунікацій; здатність здійснювати редакторську/ менеджерську/ лекторську/ аранжувальну діяльність в сфері музичного мистецтва.

Для розвитку першого елементу – комунікативні уміння, які представлені у нашому дослідженні як різновекторна комунікація: студент-музичний твір; студент-викладач; студент-концертмейстер; студент-слухачка аудиторія, вважаємо, що найбільш доцільно вивчати дисципліни «Українська мова (за професійним спрямуванням) та «Камерний ансамбль». Вивчаючи курс української мови, (за професійним спрямуванням) студенти оволодіють знаннями про законодавчі та нормативно-стильові ознаки професійного спілкування,

ознайомляться з науковим стилем і його засобами у професійному спілкуванні. Даний курс формує комунікативні компетентності та збагачує комунікативний досвід здобувачів освіти. Вивчення дисципліни «Камерний ансамбль» сприяє формуванню різновекторних комунікативних умінь: 1) студент-музичний твір – навички читання нотного тексту з аркушу, оволодіння технічною вправністю; 2) студент-викладач – уміння визначати побудову виконуваного твору, його авторський задум та особливості інтерпретації; 3) студент-концертмейстер – узгодження музично-творчих та художньо-виразних задач, обговорення стилістичних та жанрових особливостей твору; 4) студент-слухачка аудиторія – уміння миттєво оцінити акустичні характеристики концертного залу, створити умови для невербального (зорового) контакту з концертмейстером, а головне – визначити специфіку слухачької аудиторії, її віковий ценз, освітній рівень, характер уподобань для можливої корекції інтерпретаційних засад виконання твору.

Для ефективного розвитку другого елементу – здатність до саморегуляції у виконавському процесі – ми пропонуємо пройти курс дисциплін з вищезгаданого навчального плану з циклу фахової професійної та педагогічної підготовки: «Диригування», на якому студенти ознайомлюються з історичними розвідками про виникнення диригування, удосконалюють навички роботи над оркестровою партитурою, а саме методи аналізу та читання партитур, вивчають диригентські прийоми, їх основні принципи, що забезпечують виразне виконання твору, завдяки оволодіння даним курсом, студенти-інструменталісти зможуть доступно пояснити, передати задум композитора, а також реалізувати власну інтерпретацію засобами диригентської виразності. Саморегуляція проявляється через відпрацювання пластичних цілеспрямованих диригентських жестів; загострення слухових відчуттів, обумовлених особливостями мистецтва оркестрового диригування; поєднання теоретичних та практичних знань під час самостійного опрацювання партитури через уяву її темпів, динамічного звучання всіх її деталей та фактури. Музично-виконавська діяльність, перш за все, включає в себе емоційний

компонент, який проявляється через великі психоемоційні витрати під час публічного виступу. Тому ми вважаємо, що вивчення дисципліни «Психологія» допоможе студентам-скрипалям більш глибоко ознайомитися з особливостями поведінки людини, класифікацією саморегуляції, процесів ухвалення рішень, специфікою емоційної, мотиваційної, вольової, інтелектуальної саморегуляції. Очікувані програмні результати: демонструвати артистизм, виконавську культуру та технічну майстерність володіння інструментом на належному фаховому рівні під час виконавської (диригентської) діяльності; володіти методами та навичками оркестрової та ансамблевої гри (ансамблевого), репетиційної роботи та концертних виступів; демонструвати спроможність до самостійного дослідження наукової проблеми в галузі музичного мистецтва та написання роботи відповідно до вимог, готовність дискутувати і аргументувати власну позицію; володіти базовими знаннями, практичними навичками організаційної та творчої роботи з ансамблевим колективом.

Четвертий компонент змістовно-структурної характеристики інструментально-виконавської підготовки бакалаврів-скрипалів – *творчо-реалізуючий* складається з таких елементів: *здатність до музично-пошукової діяльності; здатність до самостійної власної інтерпретації*. Для формування даного компоненту виділяємо із загальних програмних компетентностей наступні позиції – здатність до абстрактного мислення, аналізу та синтезу; здатність до пошуку, оброблення та аналізу інформації з різних джерел; здатність вчитися і оволодівати сучасними знаннями; здатність генерувати нові ідеї (креативність); здатність зберігати та примножувати моральні, культурні, наукові цінності і досягнення суспільства на основі розуміння історії та закономірностей розвитку предметної області, її місця у загальній системі знань про природу і суспільство та у розвитку суспільства, техніки і технологій; здатність застосовувати традиційні і альтернативні інноваційні технології музикознавчої, виконавської, композиторської, диригентської, педагогічної діяльності; із спеціальних компетентностей – здатність демонструвати достатньо високий рівень

виконавської майстерності; здатність створювати та реалізовувати власні художні концепції у виконавській діяльності; здатність використовувати професійні знання та навички в процесі творчої діяльності; здатність розуміти основні шляхи інтерпретації художнього образу.

Для формування першого елементу – здатність до музично-пошукової діяльності – пропонуємо вивчення курсу «Академічна доброчесність та основи науково-дослідницької роботи», що формує у здобувачів освіти навички наукового пошуку та аналізу, досвід продукування різножанрових наукових текстів, а також науково-комунікативні компетентності. Опанування дисципліною «Історія виконавського мистецтва» підсилить знання «в галузі історико-філософських, жанрово-стильових, бібліографічних, соціокультурних, художньо-естетичних процесів, що відбувалися» [28] впродовж становлення виконавського мистецтва, починаючи з витоків до сьогодення, формує певні слухові орієнтири, які ілюструють кращі зразки музично-виконавського мистецтва, розвиває спроможність самостійно визначити жанрову приналежність музичних творів, розширює розуміння та усвідомлення художньо-інтерпретаторських прийомів задля підвищення власної виконавської майстерності. Курс «Історія мистецтв» систематизує знання бакалаврів-скрипалів, пов'язані зі світоглядними передумовами розвитку мистецтва, починаючи з його витоків, ознайомлює з творчістю видатних митців, найкращими пам'ятками мистецтва, стимулює до осмислення їх напрямів і стильових рис, що допоможе перенестися у певну добу та створити відповідний ідеальний для виконавця музичний образ. Розвиток другого елементу – здатність до самостійної власної інтерпретації – забезпечить взаємодія історії світової музики, яка має міждисциплінарний характер, з теорією музики, всесвітньою історією, релігією, історією літератури, танцю, історією театру. В процесі вивчення даної дисципліни студенти знайомляться з фактами і різноманіттям художніх напрямів, стилів, практик у музичному мистецтві, в них формується здатність узагальнювати слухові, інтелектуальні потоки інформації, що надає бакалаврам-скрипалям твердого розуміння принципів добору виконавського

репертуару та підходів щодо створення музичних інтерпретацій. Вивчення дисципліни «Історія виконавського мистецтва» спонукає інтерпретатора до прочитання музичного твору з різних позицій – критичних, аналітичних, художніх, звертаючи особливу увагу на його виконавське тлумачення, закріплює знання класифікації різновидів музичної інтерпретації, що являє собою основу для творчої роботи над музичним твором. Знання з курсу «Поліфонія» сприятимуть підсиленню вміння вправно оперувати під час інтерпретації параметрами музичного твору, а саме: фактура; композиційно-драматургічна організація; музичний темпоритм; музична архітектоніка та з'єднати їх в єдину художню цілісність, використовувати феномени музичного задуму, досягнути музично-інтонаційну ідею твору. З позиції музикознавчої є два напрями інтерпретації: наукова та художня. Вивчення дисципліни «Аналіз музичних творів» є яскравим прикладом оволодіння студентами знань щодо особливостей наукової інтерпретації, що проявляється через однозначну вербальну характеристику музичних явищ та її тяжіння до точності, у художній інтерпретації більше переважає показова образність, можлива «розмитість» змістового значення слова. У виконавській практиці використовуються обидва напрямки, проте, один з них може переважати. Оскільки інтерпретація музичного твору має практичну спрямованість, пропонуємо пройти курс «Підготовка до сольної концертної програми», який формує вміння застосовувати практичні навички розробки концепції музичного твору під час його інтерпретації та використовувати у власній творчій діяльності музично-аналітичні та музично-виконавські версії того самого музичного твору.

Очікувані результати щодо даного компоненту виявляються у володінні музичним інструментом на належному рівні, демонструючи технічну вправність, інтонаційну точність, виконавську артистичність; спроможності до узагальнення та жанрово-стильового аналізу музичного матеріалу на основі володіння методами опрацювання наукової літератури; оволодіння музично-аналітичними вміннями у створенні виконавської інтерпретації музичного твору.

Отже, взаємозв'язок змістовно-структурної характеристики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, заявлених в освітньо-професійних програмах загальних та спеціальних компетентностей, а також змістового наповнення дисциплін навчальних планів підготовки бакалаврів створюють надійне підґрунтя для реалізації інтегративного підходу на засадах міжпредметних зав'язків у розробці сучасної методики інструментальної підготовки студентів бакалаврату, які обрали своєю кваліфікацією скрипкове виконавство.

2.2. Педагогічні умови підвищення ефективності використання інтеграції в процесі інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів

В попередніх підрозділах ми визначили, що **інструментальна підготовка сучасних бакалаврів музичного мистецтва** – *це процес і результат оволодіння системою музично-теоретичних знань, практично-виконавських умінь, що виражається у здатності до художньо-обґрунтованої інтерпретації змісту музичного твору та уможливорює особистісне і професійне зростання фахівця*. На підставі даного визначення у дослідженні представлено змістовно-структурну характеристику інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих навчальних закладах освіти у єдності чотирьох компонентів: мотиваційно-вольового; інформаційно-технологічного; комунікативно-регулюючого; творчо-реалізуючого. Також ми визначили, що інтегративний підхід дає надійне підґрунтя для розробки методики інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва. Теоретичне обґрунтування та розробка означеної методики з необхідністю потребує визначення певних педагогічних умов, реалізація яких сприятиме підвищенню ефективності педагогічного керівництва інструментальною підготовкою бакалаврів-скрипалів.

Аналіз наукових джерел показує, що термін «умова» часто розглядається як специфічна категорія, підпорядкована ширшим родовим поняттям, таким як «середовище», «обставини» або «ситуація» [16, с. 8]. Згідно з тлумачним словником сучасної української мови, "умова" визначається як необхідна

обставина, що забезпечує або сприяє здійсненню, формуванню чи утворенню чогонебудь [5, с. 1506]. Крім того, її також інтерпретують як «фактор, рушійну силу будь-якого процесу, явища; чинник» [5, с. 1526].

Ретроспективний аналіз науково-педагогічних джерел демонструє, що концепція «педагогічних умов» у контексті освітнього процесу була предметом ґрунтовних досліджень та обґрунтувань низкою вітчизняних науковців. Серед них варто виділити таких авторів, як Л. Дольнікова, К. Дубич, О. Гура, О. Єжова, А. Зубко, О. Сагач, А. Литвин, В. Манько, П. Олійник, І. Підласний, Б. Чижевський та інші. Їхні праці значно сприяли розвитку розуміння ролі та значущості педагогічних умов для оптимізації освітньої діяльності. Дослідниця К. Дубич поняття «педагогічні умови» визначає як «сукупність взаємозалежних і взаємообумовлених заходів педагогічного процесу, які забезпечують досягнення конкретної мети» [10, с. 79]. В. Манько стверджує, що «педагогічні умови – взаємопов’язана сукупність внутрішніх параметрів та зовнішніх характеристик функціонування, яка забезпечує високу результативність навчального процесу і відповідає психолого-педагогічним критеріям оптимальності» [20, с. 153-161].

У нашому дослідженні педагогічні умови виступають як необхідні обставини, що зумовлюють підвищення ефективності педагогічного керівництва інструментальною підготовкою бакалаврів-скрипалів, теоретичного обґрунтування та розробки відповідної методики означеної підготовки, яка відповідатиме психолого-педагогічним критеріям оптимальності.

Першою педагогічною умовою є *формування у студентів адекватної самооцінки рівня власної інструментальної підготовки, спонукання до послідовного мотиваційного вдосконалення своєї навчальної діяльності.*

Самооцінка – це психологічно-особистісне утворення, для якого характерна насичена емоційна оцінка самого себе, власних здібностей, своїх можливостей та етичних якостей і вчинків. Самооцінка виступає регулятором поведінки людини, впливає на її взаємини з оточенням, вимогливість до себе та критичність. Таким

чином, самооцінка виступає провідником до самореалізації людини, ефективної професійної діяльності спрямованої на її особистий розвиток. Для самооцінки характерні два компоненти – когнітивний та емоційний. Когнітивний компонент проявляється через знання людини про себе, а емоційний через її ставлення до себе. Знання особистості про себе набуваються під час спілкування з рідними, друзями, колегами та іншими людьми. Формування самооцінки відбувається через спостереження за собою; аналіз своїх почуттів, вчинків, мотивів, переживань, досягнень, а також невдач; вивчення характеру ставлення до себе з боку інших людей та порівняння себе з ними. Існує два види самооцінки – це адекватна (здорова) і неадекватна. Адекватна самооцінка – це реалістична, об'єктивна, самокритична оцінка себе та своїх можливостей і здібностей. Люди зі здоровою самооцінкою легко налагоджують дружні відносини, досягають успіху, який в свою чергу підтримує і навіть підвищує їхню самооцінку. Такі люди добре почуваються, вільні у спілкуванні, впевнені у своїх можливостях та здібностях. Неадекватна самооцінка проявляється через завищені вимоги до себе – це ідеалізація своїх можливостей та здібностей; високий рівень потреб ставлення перед собою нездійснених цілей; виправдання своїх невдач і помилок спираючись лише на зовнішні чинники. Неадекватна самооцінка може проявлятися у вигляді занижених вимог до себе – невпевненість у собі, нерішучість, потреба схвалення зі сторони людей і залежність від їх думки, вимогливість до себе та інших, надмірна самокритичність, яка призводить до замкнутості, підозрілості, заздрості, мстивості та навіть жорстокості. Людина із заниженою самооцінкою перекладає свою відповідальність на інших, їй важко прийняти важливе рішення, боїться критики та інших труднощів.

Отже, адекватна самооцінка студента-інструменталіста має велике значення під час навчання гри на скрипці, адже від цього залежить подальший фаховий розвиток бакалавра-скрипаля. Самооцінка виступає одним із регуляторів освітнього процесу студентів, адже вона впливає на успішність навчання, подолання труднощів, досягнення цілей, виконання завдань професійної діяльності

та міжособистісні стосунки. Низька самооцінка впливає на рівень успішності в навчанні, міжособистісні комунікативні відносини, мотивацію до навчання.

Студент повинен оцінювати власні можливості під час вибору репертуару, співвіднести власні бажання та прагнення із певним твором на презентаційному етапі, оцінюючи власні можливості щодо його опрацювання та кінцевого результату. Необхідно створити такі умови, щоб студент зміг сам себе оцінити, свої підходи до жанрово-стильової позиції та визначити, на які знання він спирається. Наприклад, якщо у студента малий репертуарний запас чи недостатній сценічний досвід, він не може запропонувати обґрунтованої інтерпретації виконуваного музичного твору. Для того, щоб інтерпретаційні підходи були виправдані, необхідно проаналізувати, з яких саме дисциплін не вистачає знань – психології, історії музики, гармонії, сольфеджіо, та скористатися можливостями означених дисциплін як джерелом знань. Таким чином, студент повинен правильно оцінювати свої технічні можливості, рівень свої фахових знань, рівень власного ігрового досвіду, в результаті самооцінки він визначає «білі плями», що в результаті підвищує рівень його навчальної мотивації.

Вміле керівництво викладача є запорукою успішного навчання студента. Правильно поставлені викладачем завдання та їх послідовність з розрахунком на успіх не дадуть згаснути інтересу здобувача до музично-виконавської діяльності. В процесі навчання гри на скрипці викладач не лише розвиває професійні вміння, але й впливає на мотивацію студента самовдосконалюватися, а саме – розвивати власну особистість в творчому напрямі, реалізовувати музичні здібності та вдосконалювати свої ігрові навички. Створена атмосфера взаємоповаги, довіри, підтримки в освітньому середовищі стане першим позитивним кроком для самомотивації студента під час інструментального навчання.

Посилаючись на попередньо викладений нами матеріал, нагадаємо, що мотивація буває зовнішня та внутрішня. Зовнішня мотивація до інструментальної діяльності часто проявляється через спостереження студента за професійними якостями викладача: його поведінкою, рівнем виконавських умінь, професійним

викладом матеріалу та відношенням до предмету, який він викладає. У таких студентів зовнішня мотивація проявляється через потребу похвали викладачів та однокурсників, отримання певних винагород за успішне виконання поставлених завдань, високих оцінок. Мотиви самоствердження у виконавській діяльності пов'язані з прагненням досягти успіху. Студенти з внутрішньою мотивацією більш реагують на свої внутрішні почуття – відчуття виконаного обов'язку, задоволення від досягнутого результату. Дослідники стверджують, що люди, які керуються внутрішніми мотивами, вірять у себе та отримують задоволення від власної діяльності, а також легше переживають невдачі. Для того, щоб студент був впевнений у власних можливостях, викладач повинен бути обережний з висловлюваннями критичного характеру. Вважаємо, що краще залучати студента в процес його виконавського аналізу, наприклад, такими питаннями: «Чи сподобалось тобі звучання скрипки під час твого виконання? Як, на твою думку, його можна покращити?»; звісно, більш детальний аналіз виконання надасть викладач та доповнить відповідь студента. Проте, варто зважати на те, що надмірна похвала може знизити інтерес та мотивацію до музичної діяльності. Американський психолог М. Чиксентмігаї стверджує, що представники творчих професій можуть переживати так званий стан «відчуття потоку», до нього можуть призвести завищені вимоги відносно здібностей або занадто прості завдання, в результаті чого виникає відчуття тривоги, напруги та нудьги, щоб цього уникнути необхідно гармонійно співвіднести музичні здібності студента та вимоги діяльності [44].

У класі скрипки студент-бакалавр набуває уміння займатися самотійно та ефективно. Не менш мотивуючими факторами є віра у власну обдарованість, впевненість викладача та колег у професійних здібностях студента та пояснення виконавських успіхів або невдач через призму внутрішніх мотивів та чинників, а не зовнішніх. У концепції самоефективності, запропонованої канадським психологом А. Бандурою, ключ до розуміння мотивації трактується як «віра в себе,

впевненість у своїх власних можливостях, здібностях справлятися з даним видом діяльності, а не очікування успішного результату» [30, с. 63].

Отже, спираючись на вищесказане, можна стверджувати, що у студентів формується здатність виявляти вольові зусилля для досягнення конкретної мети за умови, що вона їм близька і зрозуміла, а дії викликають позитивні емоції. Формується вміння самостійно визначити мету і методи її досягнення, здатність контролювати власну музичну діяльність та її кінцевий результат. Все це створює позитивні умови для того, щоб успішно розпочати різноманітну музичну діяльність.

Другою педагогічною умовою є *зміна смислових акцентів пізнавальної діяльності студентів від одержання інформації у готовому вигляді до активного самостійного пошуку знань»*.

Згідно з «Новим тлумачним словником української мови» [22], категорія «самостійність» інтерпретується як певний стан та властивість особистості. Вона передбачає здатність до автономних дій, тобто реалізацію діяльності без зовнішньої підтримки. Крім того, це поняття охоплює вміння ефективно визначати шляхи досягнення поставлених цілей та успішно втілювати прийняті рішення.

Поняття «самостійність» в «Українському педагогічному словнику» за редакцією С. Гончаренка визначається як «одна з властивостей особистості. Характеризується двома факторами: по-перше, сукупністю засобів – знань, умінь і навичок, якими володіє особистість; по-друге, ставленням особистості до процесу діяльності, її результатів і умов здійснення, а також зв'язками з іншими людьми, які складаються в процесі діяльності» [38, с. 297].

Для людини студентського віку характерний фізичний та інтелектуальний розвиток, а саме: максимальна швидкість процесів оперативної пам'яті, граничний розвиток психічних процесів, мисленнєвої діяльності, творчої активності. Дієвого розвитку набувають специфічні риси характеру, такі як прагнення до

самореалізації, цілеспрямованість, швидкість у прийнятті рішень, підвищена емоційність.

Професійне зростання бакалавра-скрипаля найбільш продуктивно формується під час самостійної пошукової діяльності, що потребує вольових зусиль. Будь-яка діяльність є свідомою, цілеспрямованою та вимагає застосування вольових зусиль. Для неї характерне задоволення власних потреб, визнання певної мети та засобів її реалізації, планування, передбачення результатів, регуляція дій, прагнення до вдосконалення. Свідоме регулювання бакалавром-скрипалем своєї поведінки і діяльності, виражається в умінні долати труднощі на шляху досягнення мети в процесі інструментальної підготовки. Суттєвими компонентами вольових зусиль є: спонукання; усвідомлення і боротьба мотивів; прийняття рішення і його виконання. Вольові зусилля студента характеризуються цілеспрямованістю досягнути певний результат діяльності. Першим етапом вольових зусиль є ініціативність у процесі навчання, що виражається у постановці власних цілей, і самостійності, яка проявляється в умінні протистояти впливу інших людей. Рішучість характеризує етап боротьби мотивів і прийняття рішень. Подолання труднощів задля досягнення мети на етапі виконання, відображається в свідомому вольовому зусиллі, що передбачає мобілізацію власних сил.

Ініціативність у навчанні, напруження розумових сил при розв'язанні поставлених завдань, пізнавальна самостійність – це саме ті сприятливі умови для ефективного розвитку навчально-пізнавальної діяльності бакалаврів-скрипалів. Для пізнавальної діяльності притаманні: чутливе сприйняття; теоретичне мислення та практична діяльність. Використовуючи прогностичні методи, слід пам'ятати про їх суб'єктивний та об'єктивний характер. Суб'єктивна організація навчальної діяльності – це використання методів пояснення, переконання, інформування. Об'єктивна – створення відповідних умов, що будуть сприяти розвитку мотивації студентів до навчання, будуть спонукати їх до активної самостійної пошукової діяльності. Викликаний інтерес до музичної діяльності, отримання задоволення від виконавського процесу поступово переростають в потребу глибше вивчати та

займатися цією діяльністю, як результат у студента формується стійкий пізнавальний інтерес.

На початковому етапі вивчення музичного твору студент прикладає вольові зусилля під час самостійного прочитання нотного тексту, намагається у загальних рисах зрозуміти художню ідею та основний задум музичного твору композитора. Для цього потрібно використати комплекс знань, отриманих при вивченні інтегруючих предметів: історія світової музики, історія виконавського мистецтва, сольфеджіо, теорія музики, гармонія. Означенні знання розширяють його можливості аналізу музичного твору, його форми, тематики, мелодичної кульмінації, гармонії, модуляційного плану, виражальних засобів. Прояв вольових зусиль та самостійності студента відображається у вмінні умовного відокремлення деталей від цілого; опрацювання технічних та окремих виконавських прийомів; аналізу й підбору головних засобів виразності; вирішення великої кількості завдань, які потрібно самостійно усвідомити та реалізувати.

Велику роль у підвищенні рівня самостійності студента в процесі інструментальної підготовки відіграє самопідготовка студента. Саме викладач повинен скерувати його на правильне розуміння і цінність самостійної роботи. Як стверджує методист В. Стеценко, «учень повинен точно знати, коли, скільки, що і як треба грати вдома, і добре розуміти, що правильно побудована щоденна домашня робота дасть позитивні наслідки лише за умови її систематичності й тривалості; педагог мусить прищепити учневі свідомість того, що заняття вдома повинні проходити за певною системою, дотримання якої забезпечить швидкий темп дальшого розвитку; розробляючи деталі цієї системи, неможна розглядати їх як універсальні рецепти, придатні для всіх» [38, с. 130]. Під час домашніх занять активізується вольовий та інтелектуальний потенціал виконавця для продуктивного вивчення певних технічних місць у музичному творі, використовуючи варіативні форми роботи над ними: гра з поправками, гра з невеликими затримками руху, гра без зупинок від початку до кінця для виявлення проблемних місць, вибір і чергування різних темпів, застосування різної динаміки,

створення фактурних варіантів заміни арпеджіоподібних уривків, акордової фактури, трелі тощо, тимчасове спрощення ритму, штрихів, фактури, яке сприятиме технічному вдосконаленню, глибшому осмисленню змісту виконуваного твору. Такі підходи екстраполюються з вивчення одного твору на інші, що значно підвищує виконавський рівень студента-скрипаля.

Третьою педагогічною умовою є *варіативність форм організації навчальної діяльності студентів*.

Під час інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів центральною формою організації навчальної діяльності є індивідуальні заняття. Така форма занять дозволяє визначити індивідуальну стратегію (короткотривалу чи довготривалу) розвитку кожного студента в залежності від рівня його довузівської підготовки. Існує загальноприйняте правило – підготовка до нового заняття розпочинається після закінчення попереднього. Проведене заняття необхідно проаналізувати і відкоригувати, після чого окреслюється план наступного. При доборі навчального репертуару ми можемо спиратися на жанрово-стильові вподобання здобувача. Враховуємо поточні успіхи студента та використовуємо музичні твори, які знаходяться в зоні його найближчого розвитку, – це дає можливість надихнути студента та підняти його самооцінку.

Отже, навички планування, підготовки та проведення індивідуального заняття дають можливість зробити процес інструментальної підготовки скрипаля найбільш ефективним. Переваги окресленої форми організації навчальної діяльності полягають в можливості сфокусуватися викладачеві та студенту на окремих специфічних особливостях інструментальної підготовки бакалавра-скрипаля.

Групові заняття є невід’ємною частиною навчального процесу студента-інструменталіста. Як приклад створення педагогічних умов навчання гри на скрипці, пропонуємо розглянути методи та принципи видатного викладача, засновника одеської скрипкової школи П. Столярського.

Один із принципів, який використовував у своїй педагогічній діяльності викладач П. Столярський, – застосування групової форми навчання. Обов'язковою умовою є відвідування занять своїх ровесників. Таким чином, учень набуває навичок слухати, а не виконувати; роль слухача формує здатність аналізувати особливості виконавської роботи своїх колег та звертати увагу на переваги та недоліки виконання музичного твору. На групових заняттях музичні інструменти повинні бути настроєні, щоб учень міг включитися в процес навчання в будь-який час. Як результат, у скрипаля розвивається готовність до конкуренції, усвідомивши чужі недоліки, він здатний виправити власні та зорієнтуватись, до чого потрібно прагнути або чого потрібно уникати під час власного виконання. Часто застосовувалась практика «взаємодопомоги», коли один учень допомагав іншому розібратися в труднощах виконання музичного твору. Петро Соломонович часто звертався до старших студентів для того, щоб почути їхню думку відносно гри інших. Таким чином, всі, хто знаходяться в класі, брали участь в творчому процесі, абсолютно всі були задіяні. Такий метод активізував увагу, спонукав до самостійно мислення, змушував робити власні зауваження. Кожен учень повинен бути постійно в хорошій виконавській формі, оскільки його оцінював не тільки педагог, а й інші учні, які іноді могли бути налаштовані досить критично.

Один із компонентів занять за системою П. Столярського – декілька годин самостійної роботи в класі викладача. Одночасно в класі педагога могли займатися декілька учнів, іноді їх було 6-7 осіб. Розташовуючись в різних кутках класу, вони зосереджено грали конкретні твори, не звертаючи уваги один на одного. Застосування даного методу П. Столярський аргументував бажанням розвинути в учнів відчуття зосередженості, концентрації, зібраності. Також він застосовував на практиці ідею відкритих уроків – будь-який учень міг спостерігати за досягненнями своїх однолітків, самостійно робити висновки. Також ця система давала позитивні результати під час вивчення одного і того самого музичного твору [12].

Як стверджує К. Завалко, групова форма навчання гри на скрипці має ряд значних переваг:

- 1) збільшується обсяг виконаної роботи за той же проміжок часу;
- 2) спостерігається висока результативність у засвоєнні знань і формуванні вмінь;
- 3) формується вміння співпрацювати;
- 4) з'являються мотиви навчання, розвиваються гуманні відносини між учасниками процесу;
- 5) засвоюються елементи навчальної діяльності (планування, самоконтроль, взаємоконтроль).

Отже, вищезгадані форми роботи як індивідуальна, так і групова можуть бути ефективно застосовані в теорії та практиці викладача інструментально-виконавської підготовки бакалавра-скрипаля.

В межах даної педагогічної умови важливою видається групова форма навчання бакалаврів у квартетному класі. Викладач створює умови для ефективного розвитку професійної майстерності виконавців, коригує процес навчання. Вивчення даної дисципліни вдосконалює навички віднайдення важливих стильових показників музичного твору з позицій струнного квартету, таких як класицизм, романтизм, модернізм, а також творів, виконаних у сучасних композиторських техніках. Продовжується робота над штриховою технікою, але з урахуванням художніх завдань, артикуляції, особливостей квартетного звучання, що відповідало б колективному розумінню стилю та жанру виконуваного твору. Розвивається здатність виконувати свою партію так, щоб була врахована її роль та художнє значення в контексті квартетного відтворення партитури в цілому; спроможність скоригувати власну висотну інтонацію з урахуванням загальної цілісності квартетного інтонування.

Отже, вивчення дисципліни «Квартетний клас» дасть можливість студентам-бакалаврам ознайомитися з особливостями гри у складі струнного квартету, здобути професійні навички, які будуть застосовані у майбутній виконавській та педагогічній діяльності.

Четвертою педагогічною умовою є *активне включення студентів до різних видів концертної діяльності задля розвитку їх виконавської надійності*.

Дослідниця І. Ростовська стверджує, що у процесі інструментально-виконавської підготовки студентів «..кожний викладач, спираючись на особистий психолого-педагогічний та музично-виконавський досвід, зазвичай має власний підхід до процесу формування виконавської надійності для кожного студента, але успішна реалізація цього процесу можлива лише за умов систематичного тренування виконавської волі та якомога частішого залучення студентів до активної виконавської діяльності» [34, с. 111].

Д. Юник поняття «виконавська надійність» трактує як набуту інтегральну властивість, котра забезпечує безпомилкове відтворення необхідної інформації у звичних та емоціогенних умовах. «Виконавська надійність містить у собі автоматизовані уміння, які потрібні музиканту під час завершення роботи над твором та в концертних виступах» [30, с. 67]. «Концертний виступ – найважливіша частина творчої роботи музиканта-виконавця; вона є логічним завершенням всіх репетиційних і педагогічних процесів» [15, с. 298]. В ході нашого дослідження нам необхідно запропонувати такі обставини, які б змусили студентів прагнути презентувати свої досягнення за допомогою різних видів концертної діяльності.

Перший вид концертної діяльності – *сольний концерт*. Це можливість для бакалавра-скрипаля закріпити сформовані інструментально-виконавські уміння, випробувати свою виконавську майстерність, яка проявляється через: здатність використання темброво-регістрових особливостей свого музичного інструмента; володіння музично-виражальними прийомами; єдність художньо-технічних аспектів в інтерпретації виконуваних творів; створення індивідуального виконавського стилю; виконавську мобільність та сценічну адаптивність. Таким чином, у скрипаля формується виконавська надійність через реалізацію сольного концертного виконання музичної програми.

Другий вид концертної діяльності – *концертно-виконавська практика* – дієвий засіб перевірки успішності, виконавської надійності бакалавра-скрипаля та досить ефективна форма реалізації його практичної підготовки. На концертно-виконавській практиці студент виконує твори, які не входять до навчального плану та програми екзамену. Репертуар повинен відповідати можливостям здобувача, а його виконання демонструвати переконливе технічне та художнє зростання скрипаля.

Третій вид концертної діяльності – *концерт класу*. Така форма виконавської практики дає змогу кожному із студентів продемонструвати результати своєї роботи та послухати інших, перевірити свою виконавську витримку (надійність). Репертуар може бути виконаний із попереднього навчального плану. Після концерту викладач дає характеристику кожного виконання, його сильних і слабких сторін, разом із студентами визначає причини їх невдач та перспективи професійного росту кожного із здобувачів освіти.

Четвертий вид концертної діяльності – *тематичний концерт*, яким передбачено визначення конкретної теми заходу. Участь у таких видах концертної діяльності корисна тим, що студент може слухати та самотійно для себе знаходити асоціативні зв'язки з характером музичного твору для артистичного включення в момент виступу. Поглиблюються знання про творчість певного композитора, розвивається вміння інтерпретувати ліричні образи, формується творче ставлення до втілення емоційно-образного задуму та змісту автора. Пробуджується інтерес до активної творчої діяльності, розвитку свого потенціалу та перевірки своєї виконавської надійності.

П'ятий вид концертної діяльності – *ансамблеве виконавство*. У процесі ансамблевого виконання музичних творів у скрипалів проявляється здатність до спільно-інтуїтивного творчого перевтілення. Поступово розвивається вміння творчої комунікації з учасниками колективу, яка напрацьовується в умовах репетицій та концертно-виконавської діяльності. Під час ансамблевої концертно-виконавської діяльності у бакалаврів-скрипалів формуються професійні вміння:

здатність до колективного музикування; відчуття партнера з ансамблем; метроритмічна синхронність виконання; темброва однорідність звучання однієї партії; підпорядкованість виконавських дій учасників ансамблю творчим завданням, сформульованим викладачем.

Виконавська діяльність бакалаврів-скрипалів потрібна «не тільки для підвищення продуктивності навчальної роботи, а й для того, щоб рівномірно тренувати різні сторони виконавських здібностей та умінь скрипаля» [38, с. 126]. Даною педагогічною умовою передбачено застосування форм, методів, прийомів навчання гри на скрипці за допомогою різноманітних видів концертної діяльності, а саме: сольний концерт бакалавра-скрипаля; концертно-виконавська практика; концерт класу; тематичний концерт; ансамблеве виконавство. Вони будуть спонукати студентів-бакалаврів до постійного професійного самовдосконалення, пошуку оригінальних творчих виконавських проєктів. В результаті у студентів поступово формується здатність до творчого самовираження, самооцінювання та концертної самопрезентації.

Отже, задля підвищення ефективності інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів ми в нашому дослідженні пропонуємо застосовувати такі педагогічні умови:

- 1) формування у студентів адекватної самооцінки рівня власної інструментальної підготовки, спонукання до послідовного мотиваційного вдосконалення своєї навчальної діяльності;
- 2) зміна смислових акцентів пізнавальної діяльності студентів від одержання інформації у готовому вигляді до активного самостійного пошуку знань;
- 3) варіативність форм організації навчальної діяльності студентів;
- 4) активне включення студентів до різних видів концертної діяльності задля розвитку їх виконавської надійності.

Таким чином розроблені у дослідженні структурні компоненти інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів та їх змістове наповнення,

обґрунтовані педагогічні умови підвищення ефективності означеної підготовки, а також доведений навчально-методичний потенціал інтеграції як засобу підвищення рівня інструментальної підготовки скрипалів можуть слугувати дидактичною основою та методичною платформою для розробки авторської методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах.

2.3. Методика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів музичного мистецтва на інтегративних засадах

У нашому дослідженні було встановлено, що інструментальна підготовка є необхідною та важливою для майбутніх виконавців-скрипалів. *Інструментальна підготовка сучасних бакалаврів музичного мистецтва* – це процес і результат оволодіння системою музично-теоретичних знань, практично-виконавських умінь, що виражається у здатності до художньо-обґрунтованої інтерпретації змісту музичного твору та уможливорює особистісне і професійне зростання фахівця. Інструментальна підготовка має розроблену нами структуру у єдності чотирьох компонентів: мотиваційно-вольового; інформаційно-технологічного; комунікативно-регулюючого; творчо-реалізуючого. Викладені вище педагогічні умови, які ми застосуємо у навчальному процесі, сприятимуть підвищенню ефективності означеної підготовки. Перш ніж запропонувати на основі викладеного теоретичного матеріалу провідні положення авторської методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів потрібно дослідити, які саме методологічні позиції будуть покладені в основу теоретичної розробки даної методики. Науково-методологічною основою означеної методики слугують підходи, які визначають шляхи підвищення наявного рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Отже, у контексті нашого дослідження актуальними є три підходи, а саме: акмеологічний, компетентнісний, інтегративний. Розглянемо їх докладніше.

Науковці визначають поняття «акмеологія» як науку «про закономірності, умови, фактори і стимули, які сприяють або перешкоджають самореалізації зрілих людей у процесі самопросування до вершин професіоналізму та продуктивності

діяльності творення» [41, с. 7]. Вітчизняні науковці зробили значний внесок у розвиток цієї галузі, зосередившись на особливостях української освіти та культури. Акцент був зроблений на розвиток творчої особистості: як сформувати в студентів креативне мислення, здатність до самостійного пошуку рішень та інновацій. З позицій історії та філософії передумови становлення, формування та розвитку акмеології досліджували такі науковці: В. Гладкова, Т. Дибя, Т. Дерка, Н. Сидорук; акмеологічний підхід у педагогіці та музичній педагогіці висвітлили у своїх працях провідні дослідники, а саме: В. Андрущенко, Н. Згурська, А. Козир, Г. Падалка, Н. Сидорук, В. Федоришин та інші.

Основним із напрямів акмеологічних досліджень є вивчення професіоналізму як вищого ступеня розвитку людини. В. Федоришин стверджує, що завдання акмеології полягає в з'ясуванні, «...що повинно бути сформовано у людини на кожному віковому етапі у дитинстві та юності, щоб вона змогла успішно реалізувати свій потенціал на ступені зрілості» [40, с. 23]. Предметом акмеології виступають фактори об'єктивні та суб'єктивні, а також закономірності в організації навчання спеціалістів. Об'єктивні фактори відображаються через якість одержаного виховання та освіти, адекватну самооцінку, професійну спрямованість, постійне самовдосконалення, а суб'єктивні фактори охоплюють вроджений талант та індивідуальні здібності людини, які в свою чергу сприяють досягненню вершин професіоналізму. Дослідниця В. Гладкова вважає, що центральною ланкою в акмеологічних дослідженнях та практиці є акмеологічний аналіз. Вона трактує його як специфічний науковий метод, який виявляє суттєві чинники особистісного розвитку та фактори, що запобігають прогресивним тенденціям в ході такого розвитку. Це можуть бути соціальні фактори, побутові умови, особистісні властивості досліджуваного суб'єкта, прагнення успіху, можливість ствердитися через професійне зростання, інтерес до навчання тощо.

Бакалаври-скрипалі знаходяться на середньому етапі свого професійного навчання. У них вже є певний інструментально-виконавський досвід, який вони можуть проаналізувати, а також окреслити вектор послідовних дій щодо

самовдосконалення. Оскільки предметом акмеологічного підходу є людина в пору її творчої самореалізації, цей підхід для нашого дослідження є актуальним, скрипалі зможуть самовизначитися в професійних сферах діяльності, адже «...на зміну процесам виховання, освіти, навчання приходять процеси самореалізації у формі самовиховання, самоосвіти, самовдосконалення, пов'язаного з реалізацією творчого задуму й отриманням бажаного результату» [4, с. 125]. Цьому буде сприяти перша педагогічна умова, яка впливає на формування у студентів адекватної самооцінки рівня власної інструментальної підготовки, спонукання до послідовного мотиваційного вдосконалення своєї навчальної діяльності».

Акмеологічний підхід важливий для нашого дослідження, адже він є спонукою, яка задіяна в кожному з компонентів. У нашій методиці він буде спрямований на професійне зростання майстерності студента-скрипаля та його творчого потенціалу. Вважаємо, що він є ефективним інструментом, який позитивно впливає на компоненти та їх елементи змістовно-структурної характеристики інструментально-виконавської підготовки бакалаврів-скрипалів.

Розглянемо більш детально вплив акмеологічного підходу на мотиваційно-вольовий компонент. За допомогою акмеологічного підходу у студентів формується глибокий та усвідомлений інтерес до інструментально-виконавської діяльності, проявляється внутрішня мотивація до виконавської діяльності та прагнення до самовдосконалення, а також отримання задоволення від творчого процесу. Означений підхід передбачає створення умов та ситуацій успіху, в яких скрипаль зможе побачити власні досягнення, що сприяють підвищенню інтересу до інструментально-виконавської діяльності. Він є пусковим елементом, який впливає на розвиток вольових якостей, які необхідні студентам-скрипалям для подолання труднощів у процесі навчання та майбутньої професійної діяльності. Його вплив передбачає формування у студента цілеспрямованості – визначення своїх цілей та прагнення досягнути їх; розвиток наполегливості та терпіння, які необхідні для подолання труднощів у навчанні; виховання впевненості у собі, що сприяє подоланню труднощів та досягнення успіху.

Отже, акмеологічний підхід у музичній педагогіці є ефективним інструментом для розвитку мотиваційно-вольового компоненту інструментально-виконавської підготовки бакалаврів-скрипалів. Він сприяє формуванню особистості музиканта, який здатний до творчого самовираження, професійного зростання та досягнення високих результатів.

Вплив акмеологічного підходу на розвиток інформаційно-технологічний компонент сприяє поглибленню та систематизації музично-теоретичних та музично-історичних знань, а саме: розуміння музичної мови, її закономірностей, музичних теорій, нотної грамоти, вміння слухати та аналізувати музику. Отримавши інформацію, студент не просто запам'ятовує факти, він їх осмислює та встановлює зв'язки між різними аспектами музично-теоретичних інформації. Означений підхід сприяє засвоєнню комплексу знань з педагогіки, методики та художньо-інтерпретаційних принципів виконавської діяльності, що ефективно підвищує професійний виконавський рівень скрипаля. Він допомагає опанувати та удосконалити виконавську техніку (точність інтонації, основи звуковидобування та штрихову техніку), а також досягти високої майстерності у її використанні.

Отже, можна стверджувати, що акмеологічний підхід є ефективним та позитивно впливає на розвиток інструментальної підготовки бакалавра-скрипаля. Він допомагає оволодіти студенту знаннями музичної теорії, основ всесвітньої та вітчизняної історії музики, аналізу музичних творів, особливостей музичних жанрів та стилів. Сприяє формуванню компетентного виконавця-скрипаля, що спроможний застосувати весь спектр виконавських умінь.

Акмеологічний підхід позитивно впливає на розвиток комунікативно-регулюючого компоненту інструментально-виконавської підготовки бакалаврів-скрипалів. Його вплив на комунікативні вміння, сприяє розвитку емоційного інтелекту скрипаля, що є важливим фактором для ефективної комунікації студента-скрипаля з викладачем, музичним твором, концертмейстером та аудиторією. Означений підхід має вплив на здатність саморегуляції у виконавському процесі студента-скрипаля. Він допомагає скрипалю усвідомити слабкі та сильні сторони,

керувати своїм емоційним станом та емоціями, концентруватися на власному виконанні, розвинути стресостійкість, що є важливим для ефективної саморегуляції та успішного концертного виступу.

Таким чином, акмеологічний підхід демонструє високу ефективність у формуванні та розвитку саморегуляції студента. Він дозволяє суб'єкту навчання управляти власним психоемоційним станом у відповідності до поставлених завдань та зовнішніх умов. Механізми такого управління реалізуються через вербальний вплив, використання уявних образів та свідомий контроль над м'язовим тонусом. Означений підхід впливає на саморегуляцію бакалавра-скрипаля опосередковано через три ключові етапи інструментальної підготовки, адаптуючись до специфіки кожної ситуації:

- етап самопідготовки: характеризується формуванням індивідуальної стратегії роботи над музичним матеріалом;
- етап репетиції: передбачає відпрацювання технічних та художніх аспектів виконання у взаємодії з педагогом або ансамблем;
- етап концертного виступу: вимагає максимальної концентрації та мобілізації всіх ресурсів для публічної демонстрації майстерності.

Цей підхід ефективно стимулює у студентів потребу у творчій самореалізації, розвиває вміння ефективно використовувати власний особистісний потенціал та посилює прагнення до безперервного самовдосконалення.

Акмеологічний підхід результативно впливає на творчо-реалізуючий компонент. Він спонукає студента до самостійної «пошукової діяльності, яка спрямована на віднайдення нових відомостей щодо жанрово-стильових особливостей виконуваного твору, обставин його створення, додаткових знань стосовно творчості певного композитора, його естетичних поглядів, а також пошук виконавців означеного твору та попередніх відомостей щодо їх творчості» [28, с. 97]. Відповідно, студент знаходить шляхи власного самовираження. Даний підхід позитивно впливає на розвиток аналітичного мислення, що є невід'ємною

частиною музично-реалізуючої діяльності. Він допомагає студенту віднайти самостійно власну інтерпретацію, що передбачає розвиток аналітичних умінь, інтерпретаційну спроможність, яка реалізується в застосуванні уже набутих знань та вмінь.

Отже, акмеологічний підхід позитивно впливає на творчо-реалізаційний компонент і слугує дієвим інструментом для вдосконалення інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Цей підхід стимулює студентів до теоретичної пошукової діяльності, що виявляється у їхній здатності інтегрувати отриману інформацію з нотним матеріалом та створювати власні виконавські інтерпретації. Акмеологічний підхід також сприяє розвитку вмінь аналізувати образний зміст, форми, структури та засоби музичної виразності творів, а також розуміти їхню художню цінність та унікальність. У кінцевому підсумку, творчий потенціал реалізується через виконання музичного твору, нерозривно пов'язане з його інтерпретацією.

Акмеологічний підхід є дієвим інструментом для розвитку бакалавра-скрипаля, адже він знаходиться на середньому рівні освіти і більшість прагне вступити до магістратури. Це вищий щабель їх зростання в розумовому, технічному, виконавському, комунікативному, інтерпретаційному сенсі підвищується. Даний вектор безкінечний протягом всього життя. Він сприяє особистісному розвитку, формуванню творчої індивідуальності, професійному зростанню та здатності до самореалізації. Після закінчення закладу вищої освіти музиканти починають працювати за спеціальністю і в межах вимог ринку праці, який постійно змінюється у відповідності до соціального замовлення, спонукає до трансформації навчання, але акмеологічний підхід в процесі навчання накреслює студентам професійні та особистісні перспективи.

Враховуючи вищесказане, можна зробити висновок, що акмеологічний підхід спрямований на розвиток особистості скрипаля в цілому, концентруючись на досягненні вершин у професійній діяльності. Вважаємо, що акмеологічний підхід повинен доповнювати компетентнісний підхід, суть якого полягає у конкретизації

знань, умінь та навичок, які повинні здобути студенти-інструменталісти під час навчання на освітньому ступені бакалавр. Слід зауважити, що інструментально-виконавська підготовка бакалавра-скрипаля в ракурсі означеного підходу ще не була досліджена. У системі вищої освіти компетентнісний підхід спрямований на розвиток різних видів компетенцій та компетентностей здобувача.

Дослідження компетентнісного підходу посилює свою актуальність у процесі інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, адже сучасний мистецький світ вимагає від випускників не лише знань, але й умінь, а саме: швидко адаптуватись до непередбачуваних ситуацій; вирішувати спеціальні виконавські проблеми; швидко приймати правильні рішення; володіти критичним мисленням; самостійно знаходити необхідну інформацію; комунікувати з учасниками освітнього процесу. Вважаємо, що саме компетентнісний підхід відповідає означеним вимогам, оскільки його вплив буде відображений на розвитку ключових компетентностей, які будуть стимулювати активну участь скрипаля в освітньому процесі, розвивати самостійність пошукової діяльності та комунікативність сучасного фахівця.

Вагомі напрацювання щодо впровадження компетентнісного підходу у закладах вищої освіти з позицій педагогіки та психології висвітлено у працях таких вітчизняних науковців, як: І. Бех, Н. Бібік, І. Єрмаков, О. Глузман, В. Луговий, О. Локшина, О. Пометун, Л. Овсієнко, О. Овчарук, Л. Хоружа [3; 7; 17; 18; 24; 32]. Дослідники вважають, що «компетентнісний підхід сприяє більш глибокому засвоєнню знань та розвитку вмінь здобувачів освіти, оскільки він фокусується на інтеграції теоретичних знань і практичної діяльності, що підвищує якість освіти та рівень підготовки випускників» [9, с. 62].

У закладах вищої освіти актуальності набуває компетентність майбутнього фахівця, яке визначається багатьма чинниками, адже компетентність і відповідні їй «компетенції є індикаторами, які дозволяють визначити реальну готовність студента до подальшого особистісного та професійного розвитку» [35]. Компетентнісний підхід Л. Овсієнко визначає як такий, що «ґрунтується на міждисциплінарних, інтегрованих вимогах до результату навчання і сприяє

формуванню ключових і предметних компетентностей ... у компетентнісному підході відображається зміст освіти, який складається не лише зі знаннєвого компоненту, а й передбачає набуття досвіду вирішення життєвих і професійних проблем, виконання ключових функцій, соціальних ролей, реалізації компетентностей і компетенцій» [23, с. 82-83].

Поняття «компетенція» та «компетентність» у широкому сенсі є взаємопов'язаними, адже їх використовують для опису професійних якостей людини, її здатності успішно виконувати завдання, а також характеризують рівень знань, умінь та навичок, які необхідні для досягнення бажаного результату у професійній діяльності. Компетенція – це сукупність знань, умінь та навичок, необхідних людині для виконання діяльності, стосується потенціалу людини, її здатності успішно діяти в сфері діяльності. Компетентність – це здатність людини ефективно застосовувати свої компетенції на практиці для досягнення конкретних результатів, яка виступає реалізованим потенціалом людини, її вмінням вирішувати завдання, а також досягати поставленої мети. За матеріалами словника іншомовних слів поняття «компетентність» «(від. лат. *competens (competentis)* належний, відповідний) означає поінформованість, обізнаність, авторитетність» [36, с. 282]. У словнику української мови поняття «компетентність» визначається як властивість, а саме: «1) такий, що має достатні знання в якій-небудь галузі; який з чим-небудь добре обізнаний; тямущий; який ґрунтується на знанні; кваліфікований; 2) який має певні повноваження; повновладний – вважається» [39, с. 250].

Враховуючи вищесказане, можна зробити висновок, що компетенції та компетентності – це складові, які є необхідними для професійної інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, вони забезпечують комплекс музично-теоретичних знань, високий рівень володіння музичним інструментом, ефективне застосування набутих знань та навичок на практиці, що є запорукою успіху в професійній діяльності музиканта.

Отже, компетентнісний підхід необхідний для успішного навчання бакалавра-скрипаля, він ефективно взаємодіє з розробленими нами змістовно-структурними компонентами та їхніми елементами.

Нагадаємо, що мотиваційно-вольовий компонент включає в себе такі елементи: інтерес до інструментально-виконавської діяльності; готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь. Компетентнісний підхід являється одним із ключових інструментів у прояві інтересу студента-скрипаля до інструментально-виконавської діяльності та змісту означеної підготовки, який буде сприяти розширенню його теоретичних знань та практичних умінь. Даний підхід впливатиме на мотивацію студента до навчання, на його прагнення успішно виконати поставлене завдання та показати себе з кращої сторони, досягти успіху. Компетентнісний підхід розвиває вольові якості бакалавра-скрипаля, а саме: цілеспрямованість; наполегливість; самостійність; відповідальність; впевненість у собі. За допомогою компетентнісного підходу у студентів формується чітке усвідомлення професійних завдань та цілей. Вони набираються досвіду ставити перед собою більш конкретні завдання, визначати шляхи та методи їх досягнення, а також концентруватися на їх реалізації. Означений підхід передбачає наполегливість студентів у навчальному процесі, їх самостійність, а саме: спроможність самостійно виконувати завдання, планувати свою роботу та самопідготовку, знаходити необхідну інформацію, аналізувати свої досягнення. Через компетентнісний підхід у бакалаврів-скрипалів формується відповідальність за результати своєї діяльності – усвідомлення своєї ролі у навчальному процесі, відповідальність за власні успіхи та невдачі, адекватність оцінювання своїх досягнень та визначення оптимальних шляхів подальшого розвитку. Компетентнісний підхід створює умови успіху, завдяки яким студент може реалізувати свій потенціал та відчувати себе успішним.

Отже, компетентнісний підхід у інструментальній підготовці бакалаврів-скрипалів є інструментом, який впливає на інтерес та мотивацію студента, сприяє розширенню його теоретичних знань та практичних умінь. Він передбачає

розвиток вольових якостей, а саме: зосередження на конкретному завданні, здатність уникати чинників, які перешкоджають поставленій меті, подолання сумнівів, пошук шляхів та способів вдосконалення знань і вмінь.

Взаємодія компетентнісного підходу з інформаційно-технологічним компонентом, який має наступні елементи: знання музично-теоретичні та музично-історичні; комплекс виконавських умінь, є важливою. Адже їх поєднання відкриває нові можливості навчання та виконавського розвитку студентів-інструменталістів. Компетентнісний підхід допоможе засвоїти студентам широкий спектр музичних знань, який повинен мати студент-скрипаль, а саме: знання музичної теорії, основ всесвітньої та вітчизняної історії музики, аналізу музичних творів, розуміння особливостей музичних жанрів та стилів. Він сприяє поглибленню знань теоретичних основ скрипкового виконавства, що забезпечать поглиблене розуміння структури музичного твору, гармонії, метро-ритму та створення власної інтерпретації. Вивчаючи методику навчання гри на скрипці, студент спрямовує вектор компетентнісного підходу на всебічний особистісний розвиток у педагогічній діяльності. Студент зможе аналізувати та узагальнювати власні педагогічні навички, а саме: розуміння природи скрипковотехнічних прийомів, знання форм та методів пристосування організму людини до них, здобуття інформації щодо правильного та послідовного розвитку музичних здібностей учня та його музичного мислення під час опанування специфікою інструмента. Компетентнісний підхід має позитивний вплив і в практичній площині. Він допомагає студентам використовувати наявні знання (музикознавчі, інтерпретаційні та методичні компетенції) та оперувати ними для розв'язання теоретичних і практичних завдань, наприклад, відтворити музичний образ та донести його до слухацької аудиторії, акумулюючи музичні враження і переживання, набуті в процесі виконавської діяльності. Означений підхід безумовно має позитивний вплив на спеціальні уміння, такі як точність інтонації; якість звуковидобування; відповідність штрихової техніки музиканта-інструменталіста.

Отже, компетентнісний підхід передбачає вплив на засвоєння комплексу знань з педагогіки, методики та художньо-інтерпретаційних принципів виконавської діяльності, який повинен сприяти підвищенню професійного виконавського рівня скрипаля.

В інструментальній підготовці ефективною є взаємодія компетентнісного підходу з комунікативно-регулюючим компонентом, який містить такі елементи: комунікативні уміння; здатність до саморегуляції у виконавському процесі. Компетентнісний підхід зосереджений на особистісній та міжособистісній взаємодії викладача, студента та концертмейстера. Слід зауважити, що кожен із учасників навчального процесу налагоджує комунікації як з музичним твором, так і один з одним. Компетентнісний підхід сприяє розвитку комунікативних умінь: уміння здійснити жанрово-стильову атрибуцію виконуваного твору, на цій основі розробити власну інтерпретаційну модель твору з урахуванням усталених у виконавській практиці підходів, визначити низку технологічних проблем та розробити шляхи їх подолання. За допомогою означеного підходу така взаємодія буде спрямована на творчий розвиток студента. Компетентнісний підхід підсилює специфіку художньо-музичного спілкування, через його сприйняття, осмислення, розуміння, аналіз та інтерпретацію музичного твору. Даний підхід сприяє глибокому усвідомленню емоційного стану, розвиває стресостійкість та формує здатність ефективно регулювати власні дії та поведінку. Це, у свою чергу, дозволяє результативно долати труднощі, що виникають у процесі виконання професійних завдань. У процесі інструментально-виконавської підготовки компетентнісний підхід відіграє важливу роль у формуванні саморегуляції студента-скрипаля під час самопідготовки, репетиції та концертного виступу. Він розвиває уміння у процесі самопідготовки: чітко окреслювати цілі з урахуванням активності факторів, які впливають на виконавця; у процесі репетиції: стабілізувати та закріплювати виконавські прийоми, манери поведінки стилю діяльності та переважаючих почуттів; у процесі концертного виступу: співвідносити власну поведінку з

вимогами ситуації та очікуваннями інших людей; регулювати індивідуальний стан та умови діяльності.

Отже, компетентнісний підхід у процесі інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів ефективно впливає на різновекторну комунікацію, а саме: студент-музичний твір; студент-викладач; студент-концертмейстер; студент-слухацька аудиторія. Він розвиває вольову регуляцію студента, яка проявляється у здатності приймати рішення, коригувати свої психічні стани в певній ситуації чи виді діяльності задля досягнення поставленої мети.

Компетентнісний підхід має значний вплив на останній компонент інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів творчо-реалізуючий, який складається з таких елементів: здатність до музично-пошукової діяльності; здатність до самостійної власної інтерпретації. Він розвиває здатність до активної самостійної музично-пошукової діяльності, яка спрямована на віднайдення інформації про обставини створення виконуваного твору, його жанрово-стильових особливостей та віднайдення додаткових знань щодо творчості певного композитора тощо. У процесі творчих пошуків даний підхід формує уміння самостійно віднайти виконавські стилі та визначити новизну композиторського задуму, поєднати віднайдену інформацію з реалізацією, яка безпосередньо пов'язана з власною інтерпретацією. Компетентнісний підхід передбачає розвиток аналітичних умінь студента, його інтерпретаційну спроможність, яка реалізується на практичній діяльності уже набутих знань.

Отже, компетентнісний підхід у процесі інструментальної підготовки розвиває творче мислення, розширює здатність до пошуково-пізнавальної діяльності, яка сприяє розвитку музично-виконавського досвіду. Компетентнісний підхід активізує комплекс знань і вмінь за допомогою залучення знань із суміжних дисциплін та інших видів мистецтв. Означений підхід виступає інструментом, який спрямовує студента до розвитку інтерпретаційних умінь у навчальній, а згодом і в професійній діяльності. Він формує критерії відбору та оцінки інформації, різноманітні методи та рівні пізнання – широкий спектр методологічних засобів.

Суттєво інтенсифікує компетентнісний підхід дотримання у навчальному процесі педагогічної умови «зміна смислових акцентів пізнавальної діяльності студентів від одержання інформації у готовому вигляді до активного самостійного пошуку знань».

У центрі уваги нашого дослідження є інтегративний підхід, який слугує механізмом підвищення рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, у процесі застосування якого успішно реалізуються акмеологічний та компетентнісний підходи.

Інтегративний підхід – це методологія, якою передбачено об'єднання в єдину систему різних елементів, методів, дисциплін, концепцій, задля досягнення цілісного та комплексного результату. Даний підхід базується на поєднанні різних компонентів з метою синергетичного ефекту, що дає більший результат в єдності, ніж їх окреме функціонування. У нашому практичному дослідженні інтегративний підхід проявляється як основна міждисциплінарна інтеграція, в рамках якої діють акмеологічний та компетентнісний підходи, проте інтегративний є провідним та основним.

У першому розділі наших розвідок ми дослідили в історичному ракурсі розвиток інтеграції та її елементів, прослідкували зміни форм та методів інтегративного підходу, які змінювалися в залежності від епох та культурного контексту. Ще в античні часи були спроби об'єднати різні види знань в єдині системи у сфері філософії та науки. В епоху середньовіччя інтегративний підхід намагались залучити до різних аспектів життя та знань філософські та релігійні системи. У період епохи Відродження яскраво виражений інтерес проявився до міждисциплінарної інтеграції у напрямках філософії, науки та мистецтва. У XVIII-XIX століттях відбулося утвердження фундаментальних концепцій інтеграції в освітній сфері. Ці ідеї базувалися на принципі встановлення природних взаємозв'язків між елементами навчальної інформації і отримали подальший розвиток протягом періоду класичної педагогіки.

В зв'язку з розвитком та удосконаленням інструменту скрипка, у ранніх методиках навчання гри на скрипці розглядались лише окремі складові, які були спрямовані на удосконалення певних аспектів. Музиканти-педагоги звернулися до міждисциплінарного підходу, коли виникла потреба у якісному формуванні виконавського апарату та розвитку ігрових навичок скрипаля. Музична педагогіка розглядає навчання гри на скрипці як природний процес, що підкоряється законам життєдіяльності організму, в результаті чого було залучено інтегруючі предмети, такі як анатомія та фізіологія.

Вивчення історичних передумов становлення і розвитку методики навчання гри на скрипці, простеження її трансформації на сучасному етапі дозволили зробити висновки, що інтегративний підхід намагались застосовувати протягом тривалого часу, починаючи із залучення компетентностей з окремих предметів, таких як: сольфеджіо, музична література, хоровий спів, уроки «читання з листа», починаючи від запровадження до використання можливостей інших видів мистецтва: літератури (музичні казки та оповідання), образотворчого мистецтва (дитячі малюнки) та хореографії (рухова пластика). Даний підхід був спрямований на оволодіння музичним інструментом на початковому етапі навчання.

Незважаючи на те, що процес підготовки виконавця-інструменталіста та музиканта-педагога за своєю суттю є інтегрованим, категорія інтегративного навчання бакалаврів-скрипалів досі не отримала достатнього висвітлення в науковій літературі. Це свідчить про наявність прогалини в дослідженні цієї важливої сфери музичної освіти. В сучасній мистецькій освіті окремі елементи міждисциплінарної інтеграції присутні, але не об'єднані в єдину систему. Їх вивчення ще не було предметом дослідження в аспекті підготовки інструменталістів, тому саме наша методика, яка спрямована на розвиток інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів музичного мистецтва на інтегративних засадах, на сьогоднішній день є актуальною, що можна вважати науковою новизною. Особливо важливими інтеграційні процеси виявляються у педагогічному керівництві навчанням будь-якого виду музичної діяльності.

Даний процес є надто актуальним під час навчання гри на скрипці, яке потребує наскрізного методичного супроводу від початкового етапу і до досягнення високого рівня виконавської майстерності.

Ми визначили чотири етапи формувального експерименту з розвитку інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів: *адаптаційно-спонукальний; когнітивно-тренінговий; практично-поглиблювальний; самостійно-продуктивний.*

Метою першого *адаптаційно-спонукального* етапу є забезпечення усвідомленої мотивації щодо набуття високого рівня інструментальної підготовки.

Завданням першого етапу виступають:

- підвищення інтересу до виконавської діяльності;
- актуалізація самовиховної діяльності студентів, яка спрямована на коригування їх власних уявлень щодо професійного зростання;
- активізація вольових зусиль задля досягнення успішності в інструментальній підготовці.

Для реалізації першого і другого завдань застосовується метод, який отримав назву «Скрипкові соло у світових шедеврах». Сутність даного методу полягає в тому, що дослідником було відібрано зі світового музичного репертуару кілька симфонічних творів, в яких є виразні скрипкові соло. Вибір певних зразків був зумовлений тим, що вони мусили бути різними за стильовими ознаками, інтонаційними характеристиками, технічними виконавськими прийомами, образною спрямованістю. Студентам пропонується прослухати дані уривки та висловити своє ставлення до них, проаналізувати їх жанрово-стильові особливості актуалізуючи знання з музичної літератури; виявити специфічні інтонаційні звороти, спираючись при цьому на компетенції, отримані в процесі вокальної підготовки, а також на уроках сольфеджіо; визначити основні виконавські прийоми та способи їх застосування з орієнтацією на використання фізіологічних особливостей власного виконавського апарату; дослідити специфіку образної

спрямованості кожного з уривків, залучаючи певний асоціативний ряд із характеристик психологічних станів людини.

В процесі застосування даного методу очевидно підвищується інтерес студентів до навчання гри на скрипці. В їхній свідомості підвищується статус скрипки як виразного солюючого інструмента з безмежними виразовими можливостями. Реалізація даного методу сприяє активізації процесу співставлення у свідомості студента технічних та образних характеристик з власними виконавськими можливостями, причому усвідомлення можливості успішного виконання ним даного уривка підвищує самооцінку і створює ситуацію успіху.

Для реалізації третього завдання ми використали метод «Бліц-проект». Сутність даного методу полягає в тому, що студенту дається невеликий простий скрипковий твір, який має яскраві образні характеристики. За короткий час студенту прийде́ться окреслити образну характеристику твору, виконати основні композиційні, художньо-технічні прийоми, змодельовати їх відносно стилю та обґрунтувати свої пропозиції щодо часу вивчення даного твору. Студент повинен зіграти музичний твір та надати аналіз, чи вклався він у зазначений час, якщо йому це не вдалося, то зазначити, які перешкоди на його шляху були та які вади він спостерігав щодо власних вольових якостей, наприклад, не вистачило концентрації уваги, знань для оволодіння певними технічними прийомами, неуміння швидко визначати основні риси художнього образу та роль засобів виразності у їх творенні. Даний метод виступає засобом активізації вольових зусиль студента-скрипаля, створюючи такі умови, в яких студент змушений мобілізувати свої психологічні та виконавські ресурси, задля досягнення поставленої мети.

Метою другого *когнітивно-тренінгового* етапу є активізація у студентів розуміння значущості оволодіння музично-теоретичними та музично-історичними знаннями, а також усвідомлене відтворення у практичних діях комплексу технологічних прийомів.

Завдання другого етапу є:

- розширення професійного мистецького тезаурусу студентів для удосконалення навичок жанрово-стильової атрибуції виконуваних творів;
- активізація рефлексивної діяльності студентів, залучення їх знань з дисциплін «Сольфеджіо», «Теорія музики» в процесі оволодіння базовими технічними прийомами: основи інтонації; звуковидобування; штрихова техніка.

Для вирішення першого завдання ми використовуємо метод «Атрибутивний навігатор». Студентам пропонується зробити жанрово-стильовий аналіз кількох творів своєї програми, спираючись на знання, отримані на уроці музичної літератури, з визначенням основних стильових рис виконуваних творів та відповідних засобів музичної виразності, а також жанрових особливостей із залученням відповідних аналогій з іншими творами скрипкового репертуару, які можна віднести до даного жанру.

Для вирішення другого завдання пропонується кожному студенту створити власну психологічну та фізіологічну карту виконавця-скрипаля з визначенням типу темпераменту, фізичних особливостей апарату зі специфічними проявами технічних можливостей з усього спектра виконавських прийомів. Після того, як вони зроблять карти, їм належить окреслити план-стратегію подолання недоліків у власному виконавському апараті із залученням засвоєних знань із сольфеджіо та теорії музики.

Метою *третього практично-поглиблювального етапу* є переведення емпіричного виконавського досвіду студентів у чіткі структури продуктивної взаємодії.

Завданням третього етапу виступають:

- оволодіння способами різновекторної комунікації у навчальному та виконавському процесі;
- створення у студентів системи оцінки результатів власної виконавської діяльності та корекції її недоліків.

Для виконання першого завдання ми пропонуємо авторський метод «Раптова зміна партнера». Студентам пропонується без попередніх репетицій виконати один із музичних творів своєї концертно-виконавської програми вивченої в класі «Спеціальний інструмент (скрипка)» з іншим партнером. Таким чином створюється ситуація психологічного аутотренінгу, в якій студенту потрібно подолати сценічне хвилювання та стабілізувати свій психоемоційний стан під час концертного виступу. Отже, інтегруючою дисципліною виступає «Психологія».

Для реалізації другого завдання ми пропонуємо рольову гру, яка має назву «Я-викладач». Студентам запропоновано виступити в ролі викладача свого однокурсника. Йому необхідно прослухати виконання музичного твору, проаналізувати недоліки та накреслити способи їх подолання, спираючись на знання з педагогіки та психології, в процесі реалізації даної методики залучаються знання з дисциплін «Виконавський аналіз педагогічного репертуару», «Методика навчання гри на скрипці», «Педагогіка та психологія».

Метою четвертого етапу – *самостійно-продуктивного* – є максимальне спонукання студентів до творчості в процесі пошукової та інтерпретаційної діяльності.

Завданням четвертого етапу є:

- закріплення набутих в процесів попередньої формувальної роботи способів музично-пошукової діяльності;
- активізація творчої самодіяльності студентів у створенні власних інтерпретаційних підходів.

Для вирішення першого завдання студентам запропоновано метод «Музичний редактор», згідно якого кожному з піддослідних пропонується нередаговані музичні твори (urtext), які вони раніше не виконували, та запропоновано зробити редакторську роботу, тобто на основі жанрово-стильової атрибуції творів надати визначення темпу, характеру виконання, динамічних відтінків, основних апікатурних прийомів, штрихових позначень тощо. В процесі виконання цієї роботи студенти залучають весь спектр засвоєних музично-

теоретичних та музично-історичних знань, а також знання виконавських прийомів, притаманних музиці різних стилів.

Для реалізації другого завдання ми пропонуємо студентам метод «Концерт по колу». Піддослідні розбиваються на групи їх буде в одній групі по 6 і три групи по 5 осіб. Це варіативність форм організації. Кожен із студентів буде виходити на сцену тричі, їм потрібно зіграти один твір та проаналізувати свій психологічний стан. Задані параметри характеристики власного виконання передбачають: жанрово-стильовий аналіз виконання; відповідність усталеним інтерпретаційним підходам; відхилення від усталених інтерпретаційних підходів, якщо вони будуть, їх обґрунтованість або помилковість, пропозиція власних підходів до інтерпретації даного твору; аналіз технічних досягнень та недоліків.

Розроблена теоретична модель методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів має бути реалізована у процесі дослідно-експериментальної роботи, яка складається з констатувального експерименту, спрямованого на діагностику рівнів розвитку інструментальної підготовки піддослідних, та формувального експерименту з апробації розробленої методики в умовах практичної діяльності студентів.

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

У другому розділі дослідження ми розглянули сучасний стан інструментальної підготовки скрипаля та дійшли висновку, що теперішній стан методики навчання гри на скрипці висуває нові вимоги щодо підготовки фахівців, які здатні використовувати можливості сучасного навчального середовища із широким застосуванням інформаційного простору. Важливим видається також те, що підготовка сучасного професійного скрипаля з необхідністю включає оволодіння комплексом навчальних дисциплін, кожна з яких пройшла відповідний шлях розвитку та набула певної завершеності на даний момент. Спираючись на дані обставини, ми можемо використовувати усі можливості комплексу дисциплін, які включені до навчальних планів підготовки фахівців освітнього рівня бакалавр, які мають профільне спрямування у навчальному процесі скрипалів.

За результатами аналізу навчального плану бакалаврів спеціальності 025 «Музичне мистецтво» Українського Державного Університету імені Михайла Драгоманова Інституту мистецтв імені Анатолія Авдієвського ми дійшли висновку, що він передбачає підготовку широкопрофільного фахівця з акцентом на фахове спрямування з інструментального виконавства (гра на скрипці), що цілком відповідає вимогам сучасного ринку праці. Проаналізовано та висвітлено особливості навчального плану підготовки фахівця за першим (бакалаврським рівнем) вищої освіти за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» кафедри Інструментальне виконавство (за видами) зазначимо, що, незважаючи на суто профільне спрямування його складових, можна виявити окремі елементи інтегративного підходу до формування фахівця.

У дослідженні доведено, що взаємозв'язок змістовно-структурної характеристики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, заявлених в освітньо-професійних програмах загальних та спеціальних компетентностей, а також змістового наповнення дисциплін навчальних планів підготовки бакалаврів створюють надійне підґрунтя для реалізації інтегративного підходу на засадах

міжпредметних зв'язків у розробці сучасної методики інструментальної підготовки студентів бакалаврату, які обрали своєю кваліфікацією скрипкове виконавство.

У другому підрозділі дослідження обґрунтовано, що саме педагогічні умови є необхідними обставинами, які сприяють підвищенню ефективності педагогічного керівництва інструментальною підготовкою бакалаврів-скрипалів. Це передбачає теоретичне обґрунтування та розробку відповідної методики зазначеної підготовки, що відповідатиме психолого-педагогічним критеріям оптимальності. З метою підвищення ефективності інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у дослідженні запропоновано такі педагогічні умови:

- 1) формування у студентів адекватної самооцінки рівня власної інструментальної підготовки, спонукання до послідовного мотиваційного вдосконалення своєї навчальної діяльності;
- 2) зміна смислових акцентів пізнавальної діяльності студентів від одержання інформації у готовому вигляді до активного самостійного пошуку знань;
- 3) варіативність форм організації навчальної діяльності студентів;
- 4) активне включення студентів до різних видів концертної діяльності задля розвитку їх виконавської надійності.

Розроблені в рамках цього дослідження структурні компоненти інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів та їхнє змістове наповнення, поряд з обґрунтованими педагогічними умовами підвищення ефективності зазначеної підготовки, а також доведений навчально-методичний потенціал інтеграції як засобу підвищення рівня інструментальної підготовки скрипалів, можуть, за твердженням [30], слугувати дидактичною основою та методичною платформою для розробки авторської методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів» на інтегративних засадах. Це свідчить про значну теоретичну та практичну цінність отриманих результатів для подальшого вдосконалення освітнього процесу у вищих мистецьких закладах.

У ході дослідження ми визначили, які саме методологічні позиції будуть покладені в основу теоретичної розробки авторської методики. Науково-методологічною основою означеної методики слугують підходи, які визначають шляхи підвищення наявного рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Отже, у контексті нашого дослідження актуальними є три підходи, а саме: *акмеологічний, компетентнісний, інтегративний*.

Акмеологічний підхід важливий для нашого дослідження, адже він є спонукою, яка задіяна в кожному з компонентів. У нашій методиці він буде спрямований на професійне зростання майстерності студента-скрипаля та його творчого потенціалу. Вважаємо, що він є ефективним інструментом, який позитивно впливає на компоненти змістовно-структурної характеристики інструментально-виконавської підготовки бакалаврів-скрипалів. Акмеологічний підхід спрямований на розвиток особистості скрипаля в цілому, концентруючись на досягненні вершин у професійній діяльності.

Вважаємо, що акмеологічний підхід повинен доповнювати компетентнісний підхід, суть якого полягає у конкретизації знань, умінь та навичок, які повинні здобути студенти-інструменталісти під час навчання на освітньому ступені бакалавр. Слід зауважити, що інструментально-виконавська підготовка бакалавра-скрипаля в ракурсі означеного підходу ще не була досліджена. У системі вищої освіти компетентнісний підхід спрямований на розвиток різних видів компетенцій та компетентностей здобувача. Компетентнісний підхід у процесі інструментальної підготовки розвиває творче мислення, розширює здатність до пошуково-пізнавальної діяльності, яка сприяє розвитку музично-виконавського досвіду. Компетентнісний підхід активізує комплекс знань і вмінь за допомогою залучення знань із суміжних дисциплін та інших видів мистецтв. Означений підхід виступає інструментом, який спрямовує студента до розвитку інтерпретаційних умінь у навчальній, а згодом і в професійній діяльності. Він формує критерії відбору та оцінки інформації, різноманітні методи та рівні пізнання – широкий спектр методологічних засобів.

Категорія інтегративного навчання бакалаврів-скрипалів ще не дістала належного висвітлення в науковій літературі, хоча сам процес підготовки виконавця-інструменталіста та музиканта-педагога за своєю суттю є процесом інтегрованим. В сучасній мистецькій освіті окремі елементи міждисциплінарної інтеграції присутні, але не об'єднані в єдину систему. Їх вивчення ще не було предметом дослідження в аспекті підготовки інструменталістів, тому саме наша методика, яка спрямована на розвиток інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів музичного мистецтва на інтегративних засадах, на сьогоднішній день є актуальною, що можна вважати науковою новизною. Особливо важливими інтеграційні процеси виявляються у педагогічному керівництві навчанням будь-якого виду музичної діяльності. Даний процес є надто актуальним під час навчання гри на скрипці, яке потребує наскрізного методичного супроводу від початкового етапу і до досягнення високого рівня виконавської майстерності.

Ми визначили чотири етапи формувального експерименту з розвитку інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів: *адаптаційно-спонукальний; когнітивно-тренінговий; практично-поглиблювальний; самостійно-продуктивний.*

Метою першого *адаптаційно-спонукального* етапу є забезпечення усвідомленої мотивації щодо набуття високого рівня інструментальної підготовки.

Завданням першого етапу виступають:

- підвищення інтересу до виконавської діяльності;
- актуалізація самовиховної діяльності студентів, яка спрямована на коригування їх власних уявлень щодо професійного зростання;
- активізація вольових зусиль задля досягнення успішності в інструментальній підготовці.

В процесі реалізації першого етапу формувальної роботи доцільно використовувати такі методи: «Скрипкові соло у світових шедеврах», «Бліц-проект».

Метою другого *когнітивно-тренінгового* етапу є активізація у студентів розуміння значущості оволодіння музично-теоретичними та музично-історичними знаннями, а також усвідомлене відтворення у практичних діях комплексу технологічних прийомів.

Завдання другого етапу є:

- розширення професійного мистецького тезаурусу студентів для удосконалення навичок жанрово-стильової атрибуції виконуваних творів;
- активізація рефлексивної діяльності студентів, залучення їх знань з дисциплін «Сольфеджіо», «Теорія музики» в процесі оволодіння базовими технічними прийомами: основи звуковидобування; штрихова техніка.

В процесі реалізації другого етапу формувальної роботи доцільно використовувати такі методи: «Атрибутивний навігатор», психологічна та фізіологічна карта виконавця-скрипаля.

Метою третього *практично-поглиблювального* етапу є переведення емпіричного виконавського досвіду студентів у чіткі структури продуктивної взаємодії.

Завданням третього етапу виступають:

- оволодіння способами різновекторної комунікації у навчальному та виконавському процесі;
- створення у студентів системи оцінки результатів власної виконавської діяльності та корекції її недоліків.

В процесі реалізації третього етапу формувальної роботи доцільно використовувати такі методи: «Раптова зміна партнера», рольова гра «Я-викладач».

Метою четвертого етапу *самостійно-продуктивного* максимальне спонукання студентів до творчості в процесі пошукової та інтерпретаційної діяльності.

Завданням четвертого етапу є:

- закріплення набутих процесів попередньої формувальної роботи способів музично-пошукової діяльності;
- активізація творчої самодіяльності студентів у створенні власних інтерпретаційних підходів.

В процесі реалізації четвертого етапу формувальної роботи доцільно використовувати такі методи: «Музичний редактор», «Концерт по колу».

Зміст другого розділу дисертаційного дослідження висвітлено в таких публікаціях автора:

1. Пилип О. І. Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих закладах освіти. *Наукові записки [Українського державного університету імені Михайла Драгоманова]. Серія : Педагогічні науки*. 2023. Вип. 156. С. 92–99. DOI: <https://doi.org/10.31392/NZ-udu-156.2023.11>

2. Пилип О. І. Використання особливостей художньої інтеграції у створенні методичних засад навчання гри на скрипці. *Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти: матеріали IV Всеукр. наук.-практ. конф.* Київ : Академперіодика, 2024. С. 130–136. DOI: <https://doi.org/10.15407/akademperiodyka.501.306>

3. Пилип О. І. Педагогічні умови підвищення ефективності інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2024. Вип. 32. С. 61–69. DOI: <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.08>

4. Pylyp O. Methodological principles of diagnostic level testing for the instrumental preparation of students-violinists. *Intellectual Archive*. Toronto : Shiny Word.Corp., 2024. Vol. 13, No. 4 (October/December). P. 129–138. DOI: 10.32370/IA_2024_04_8. URL: <https://www.intellectualarchive.com/?link=journal>

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

1. Актуальні питання корекційної освіти (педагогічні науки) : збірник наукових праць. Вип. III / за ред. В. М. Синьова, О. В. Гаврилова. Кам'янець-Подільський : ПП Медобори-2006, 2012. 398 с. URL: https://8be87d1b-25b7-4c41-a846-c38762f65d2b.filesusr.com/ugd/163cf4_20f99ff1253941c8b21898526988977d.pdf

2. Андрейко О. І. Концептуальні засади формування виконавської культури музиканта в контексті педагогічної творчості. *Науковий часопис НПУ імені М. П.*

Драгоманова. Серія 16. Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики. К., 2012. Вип. 18 (28). С. 56 – 59.

3. Бех І. Д. Теоретико-прикладний сенс компетентнісного підходу в педагогіці. *Педагогіка і психологія: вісник АПН України*. – 2009. – № 2 (17,18). С. 27 – 33.

4. Вакуленко В. Педагогічна акмеологія: досягнення і проблеми. *Філософія освіти*, № 3 (5), 2006. С. 124–133. URL : <http://www.philosophy.ua/lib/8vakulenko-fo-3-5-2006.pdf5>

5. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. Київ ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2009. 1736 с.

6. Гладкова В. М. Акмеологічний аналіз як підстава акмесинергетичного забезпечення управління професійним розвитком менеджера освітнього закладу. *Вісник післядипломної освіти: Збірник наукових праць* / ред. В. О. Л. Ануфрієва. Київ: АТОПОЛ ГРУП, 2016. (Вип. 1(30), С. 55– 62.

7. Глузман О. В. Базові компетентності: сутність та значення в життєвому успіху особистості. *Педагогіка та психологія*. 2009. № 2 (63). С. 51–61.

8. Гриценко Н. О. Інтеграція предметів природничо-математичного циклу в умовах профільного навчання. *Завуч*. 2007. № 21 (315). С. 25–26.

9. Діденко О., Желавський, О., Сніца, Т. Компетентнісний підхід у підготовці офіцерських кадрів сил сектору безпеки і оборони України: Принципи та особливості застосування. *Збірник наукових праць Національної академії державної прикордонної служби України. Серія: Педагогічні науки*. 2024. Т. 38, № 3. С. 218. DOI: <https://doi.org/10.32453/mf8gn622>

10. Дубич К. В. Особистісно орієнтоване виховання студентів в умовах соціокультурного середовища вищого навчального закладу: дис. ... канд. пед. наук : 13.00.07. Луганськ, 2007. 215 с.

11. Енциклопедія освіти / Акад. пед. наук України ; голов. ред. В. Г. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 1040 с.

12. Завалко К. В. *Педагогічна інноватика в теорії та практиці музичної освіти*: монографія. Черкаси : Друкарня «Черкаський ЦНП», 2013. 520 с.

13. Завалко К. В. *Дитяча скрипкова педагогіка : інноваційний підхід*: монографія. Київ : Центр навчальної літератури, 2014. 376 с.

14. Завалко К. В. *Інноваційне музичне навчання та розвиток музичних здібностей учня*: навчально-методичний посібник. Київ : Центр навчальної літератури, 2020. 200 с.

15. Лабінцева Л. П. Концертна діяльність як показник виконавської майстерності музикантів. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття*: Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Київ, 2014. С. 297–303. URL: https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/4841/1/L_Labinceva_16_10_14_konf_IM.pdf

16. Литвин А. В. *Методологічні засади поняття «педагогічні умови»*: практ. посібник. 2-е вид., доп. і перероб. Львів : ЛДУБЖД, 2018. 88 с.

17. Локшина А. І. Європейська довідкова система як інструмент упровадження компетентнісного підходу в освіту країн-членів Європейського Союзу. *Педагогіка і психологія*. 2007. № 1. С. 131–142.

18. Луговий В. І. Європейська концепція компетентнісного підходу у вищій школі та проблеми її реалізації в Україні. *Педагогіка і психологія*. 2009. № 2. С. 13–26.

19. Малахова М. О. Інструментально-виконавські уміння – основа виконавської майстерності музиканта-інструменталіста: сольний та ансамблевий аспект. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти*: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції. Луцьк : Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 38–42.

20. Манько В. М. Дидактичні умови формування у студентів професійно-пізнавального інтересу до спеціальних дисциплін. *Соціалізація особистості*: зб. наук. пр. Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова. Київ : Логос, 2000. Вип. 2. С. 153–161.

21. Мартинів О. М. Наукові засади використання міждисциплінарної інтеграції у формуванні культури здоров'язабезпечення майбутніх фахівців.

Молодий вчений. 2016. № 12.1 (40). С. 469–473. URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2016/12.1/108.pdf>

22. Новий тлумачний словник української мови : у 3 т. Київ : Аконіт, 2008. Т. 3. 862 с.

23. Овсієнко Л. Компетентнісний підхід до навчання: теоретичний аналіз. *Педагогічний процес: теорія і практика*. 2017. Вип. 2. С. 82–87. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/pptp_2017_2_16

24. Овчарук О. В. Компетентнісний підхід у сучасній освіті: світовий досвід та українські перспективи: бібліотека з освітньої політики / Н. Бібік [та ін.] ; заг. ред. О. В. Овчарук. Київ : К.І.С., 2004. 112 с.

25. Отич О. М. Мистецтво у розвитку індивідуальності педагога: історичний і методологічний аспекти: монографія / за наук. ред. І. А. Зязюна. Чернівці : Зелена Буковина, 2008. 455 с.

26. Пахомова Н. Г. Загальнотеоретичні аспекти інтеграції педагогічних, психологічних і медичних складових професійної підготовки логопедів. URL: <https://aqce.com.ua/download/publications/423/375.pdf/>

27. Підласий І. П. *Практична педагогіка або три технології : інтерактивний підручник для педагогів ринкової системи освіти*. Київ : Видав. дім «Слово», 2004. 616 с.

28. Пилип О. І. Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих закладах освіти. *Наукові записки [Українського державного університету імені Михайла Драгоманова]. Серія : Педагогічні науки*. 2023. Вип. 156. С. 92–99. <https://doi.org/10.31392/NZ-udu-156.2023.11> URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

29. Пилип О. І. Використання особливостей художньої інтеграції у створенні методичних засад навчання гри на скрипці. *Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти: матеріали IV Всеукр. наук.-прак. конф.* Київ : Академперіодика, 2024. С. 130–136. DOI: <https://doi.org/10.15407/akademperiodyka.501.306> URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

30. Пилип О. І. Педагогічні умови підвищення ефективності інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2024. Вип. 32. С. 61–69. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.08> URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

31. Пилип, О. І. (2023). Історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці з використанням інтегративного підходу. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 30, С. 141–149. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2023.30.18>

32. Пометун О. І. Компетентнісний підхід до оцінювання рівнів досягнень учнів. *Презентація на нараді Центру тестових технологій 19.10.2004*. Київ, 2004. С. 16–18.

33. Пухно С. В. Самооцінка студентів закладів вищої освіти як чинник успішності навчання. *Слобожанський науковий вісник. Серія Психологія*. 2023. Вип. 2. DOI: <https://doi.org/10.32782/psyspu/2023.2.6>

34. Ростовська І. О. Формування виконавської надійності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*. 2021. № 2. С. 115–121. DOI: 10.31654/2663-4902-2021-PP-2-115-122

35. Сембрат А. Л. Компетентнісний підхід у сучасному вітчизняному та зарубіжному освітньому просторі. *Збірник наукових праць [Херсонського державного університету]. Педагогічні науки*. 2016. Вип. 69 (2). С. 130–133. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppn_2016_69%282%29_29

36. Словник іншомовних слів / уклад. : С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ : Наукова думка, 2000. XV, [1], 662 с. (Словники України). URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000019595>

37. Стандарт про вищу освіту за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Закон України ; МОН України ; Каб. міністрів України. № 727. 01 червня 2016 р. (Станом на 24 трав. 2019 р.).

38. Стеценко В. К. *Методика навчання гри на скрипці. Частина друга*. Київ : Мистецтво, 1964. 154 с.

39. Український педагогічний словник / гол. ред. С. Головка ; уклад. : С. Гончаренко. Київ : Либідь, 1997. 373, [1] с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009714>

40. Федоришин В. І. *Теорія та методика фахової підготовки майбутніх учителів музики на акмеологічних засадах* : дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02. Київ, 2014. 479 с. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/6919>

41. Фундаментальна акмеологія – наука XXI століття: монографія / редкол. В. О. Огнев'юк, В. М. Гладкова, Я. С. Фруктова. Київ : Інтерсервіс, 2019. 206 с.

42. Юник Д. Г. *Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів*: дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.02 «Теорія та методика музичного навчання». Київ, 2011. 402 с.

43. Bandura A. *Social Learning Theory*. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1977. 247 p.

44. Csikszentmihalyi M. *Flow: The Psychology of Optimal Experience* / transl. from English by H. Luis. Kharkiv : Book Club «Family Leisure Club», 2017. 368 p.

45. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / ed. by S. Wehmeier. 6th ed. Oxford : Oxford University Press, 2000. 1540 p.

46. Pylyp O. Methodological principles of diagnostic level testing for the instrumental preparation of students-violinists. Intellectual Archive. Toronto : Shiny Word.Corp., 2024. Vol. 13, No. 4 (October/December). P. 129–138. DOI: 10.32370/IA_2024_04_8.

URL:

https://intellectualarchive.com/Journal_Files/IAJ_2024_04.pdf

РОЗДІЛ III

ДОСЛІДНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ БАКАЛАВРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ІНТЕГРАТИВНИХ ЗАСАДАХ

3.1. Діагностика рівня інструментальної підготовки скрипалів-студентів бакалаврату

Експериментальна реалізація запропонованої методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах неможлива без діагностичного обстеження студентів-учасників експериментальної роботи з метою виявлення наявного рівня їх інструментальної підготовки. Вивчення вихідного рівня означеної підготовки з необхідністю потребує розробки та наукового обґрунтування критеріального апарату для проведення констатувального експерименту.

Експериментальна діагностика – це вивчення результативності навчального процесу за допомогою науково обґрунтованого інструментарію, а саме критерії та показники».

Поняття «критерій» науковці визначають «як ознаку, на основі якої здійснюється оцінка будь-чого; мірило» [2, с. 245]; «якості, властивості, ознаки досліджуваного об'єкта, що дають можливість дійти висновків про його стан, рівень розвитку та функціонування» [3, с. 300]. Критерій – це те, відносно чого визначається реальний стан досліджуваного процесу. Характеристика критерію залежить від об'єкта дослідження. У нашому дослідженні він виступає як «засіб, який необхідний для вибору стратегії розвитку професійної підготовки, базис для оцінки реального рівня освітніх досягнень майбутніх фахівців» [4, с. 144]. Одним із складних завдань педагогічної науки є визначення критеріїв. Вивчення науково-педагогічної літератури свідчить, що «для кількісної оцінки сформованості або розвитку якостей, умінь, навичок, компетентностей, підготовленості обґрунтовується доцільність використання різних критеріїв» [15, с. 41]. Як зазначають дослідники, з позицій педагогіки, поняття «критерій» розглядається як

«найзагальніша сутнісна ознака, на основі якої здійснюють порівняння реальних педагогічних явищ, при цьому ступінь вияву, визначеність якого виражається в конкретних показниках» [4, с. 144].

В «Українському словнику» поняття «показник» трактується як «свідчення, доказ, ознака чого-небудь; наочні дані про результати якоїсь роботи, якогось процесу; дані про досягнення в чому-небудь» [11, с. 10].

Зазначимо, що у розробці методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, критерії відображають компоненти досліджуваного процесу, а елементи означених компонентів висвітлюються у показниках, що дають характеристику усїєї сукупності компонентів. В «Енциклопедії освіти» зазначається, що критерії та показники якості навчальної діяльності – «сукупність ознак, на основі яких складається оцінка умов, процесу й результату навчальної діяльності, що відповідає поставленій меті» [5, с. 434].

У відповідності до розробленої у попередніх підрозділах структури інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів (див. таб. 1.3.1. с. 53) пропонуємо такі критерії щодо надання їй рівневої характеристики (див. додаток А, с. 239).

Першим критерієм виступає *міра умотивованості щодо оволодіння високим рівнем інструментальної підготовки*. Його показниками є:

- ступінь інтересу до інструментально-виконавської діяльності;
- міра прояву готовності до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь.

Другим критерієм виступає *ступінь опанування теоретичними компетентностями та якість виконавського висловлювання*. Його показниками є:

- міра музично-теоретичних та музично-історичних знань;
- якість комплексного оперування спеціальними уміннями.

Третім критерієм виступає *спроможність до продуктивної взаємодії у виконавському процесі, здатність до оцінювання і корекції його результатів*. Його показниками є:

- міра володіння комунікативними уміннями;
- здатність до саморегуляції у виконавському процесі.

Четвертим критерієм виступає *міра творчої спрямованості особистості студента, здатність до художньо-творчої виконавської діяльності*. Його показниками є:

- здатність до самостійної музично-пошукової діяльності;
- прагнення до створення власної інтерпретації музичного твору

На основі розроблених нами критеріїв ми визначили якісну характеристику рівнів розвитку піддослідних за мотиваційно-вольовою і частково інформаційно-технологічною складових інструментальної підготовки:

Високий рівень – це умотивовані студенти, в яких присутній стійкий інтерес до інструментально-виконавської діяльності та концертної практики. Вони проявляють свою готовність до подолання труднощів у процесі навчання гри на скрипці. Володіють професійними знаннями, а саме музично-теоретичними та музично-історичними, які слугують платформою для їх виконавського зростання.

Середній рівень – студентам властиво проявляти зацікавленість до інструментально-виконавської діяльності. У них нестабільна мотивація, тому зрідка проявляють цікавість до інструментально-виконавської діяльності. Великий обсяг навчального матеріалу може створити перешкоду для якісної підготовки. Немає систематичних музично-теоретичних та музично-історичних знань, що відображається у виконавському процесі.

Низький рівень – студенти незацікавлені у інструментально-виконавській діяльності. Не проявляють ініціативу щодо концертно-виконавської практики, самовдосконалення та активної участі в процесі виявлення художньої ідеї музичного твору. У них повністю відсутня мотивація, а знання з музично-теоретичних дисциплін перебувають у незадовільному стані. Не готові вивчати і засвоювати специфічні особливості гри на скрипці та до подолання труднощів.

Після розробки критеріального апарату діагностичного дослідження було реалізовано перший етап констатувального експерименту – широке масове опитування респондентів, який тривав у жовтні-листопаді 2021 року. За допомогою анкетування (див. додаток Б с. 240) було проведено широке масове опитування студентів-скрипалів 1-4 курсів освітнього рівня «Фаховий молодший бакалавр» та 1-4 курсів освітнього рівня «Бакалавр». Аналіз анкетування дозволив нам визначити рівень сформованості мотивації скрипалів щодо оволодіння високим рівнем інструментальної підготовки та частково другого критерію, а саме ступінь опанування теоретичними компетентностями. Експериментальною базою на цьому етапі дослідницької роботи були – студенти 1-4 курсів освітнього рівня «Бакалавр» та 1-4 курсів «Фахового молодшого бакалавру» Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», студенти 1-4 курсів освітнього рівня «Бакалавр» Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського Українського державного університету імені Михайла Драгоманова, студенти 1-4 курсів освітнього рівня «Бакалавр» Факультету початкової освіти та мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, студенти 1-4 курсів освітнього рівня «Бакалавр» Факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка, студенти 1-4 курсів освітнього рівня «Бакалавр» Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, всього експериментальною роботою було охоплено 63 учасники. Завданням означеного етапу експериментальної роботи було визначити: ступінь інтересу до інструментально-виконавської діяльності; з'ясувати міру прояву готовності до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь; встановити міру професійної поінформованості студентів. Для цього було розроблено анкету для студентів, за якою здійснено анкетування респондентів з подальшою обробкою його результатів.

Дана анкета відображає відповіді респондентів, аналіз яких надає відомості щодо рівнів розвитку студентів за усіма показниками першого критерію та першим

показником другого критерію. Перша група запитань виявляє ступінь інтересу до інструментально-виконавської діяльності студентів та їхню умотивованість, які відображено у запитаннях у № 1; 4; 8. Завдяки аналізу відповідей на перше запитання ми можемо зрозуміти, які саме спонуки вплинули на вибір студента даної спеціальності. Невелика кількість респондентів обрали варіант в) прагнення реалізувати себе в сфері інструментального виконавства (сольного, камерного, оркестрового і т. д.) – 7 студентів (11,1%), вони відносяться до високого рівня інструментальної підготовки за означеним показником, адже готові розвивати та удосконалювати свої виконавські навички в процесі навчання, у них явно виражений інтерес до концертно-виконавської практики. Значна кількість респондентів обрали варіанти: а) бажання займатись музикою на професійному рівні – 21 студент (33,3%) та б) зацікавлення педагогічною діяльністю – 19 студентів (30,2%). Вони відносяться до середнього рівня інструментальної підготовки – їхня мотивація нестабільна як і інтерес до інструментально-виконавської діяльності. Низькому рівню інструментальної підготовки відповідає менша частина респондентів – 16 студентів (25,4%) вони обрали для себе варіант г) виконавець-скрипаль гарно виглядає – це свідчить про те, що мотивація та інтерес у таких студентів відсутні, вони керуються тільки зовнішніми факторами.

Діаграма (кругова) 3.1.2.

Розподіл респондентів за відповідями на запитання №1 анкети

1. Що спонукало Вас обрати дану спеціальність (необхідне підкреслити)?

63 відповіді



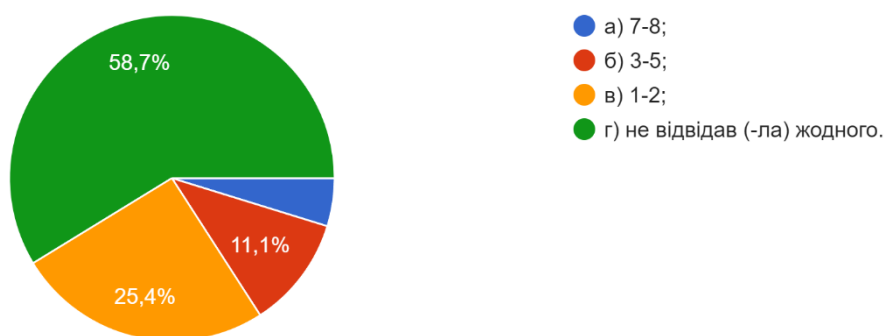
Запитання №4 орієнтує нас в тому, наскільки цікавляться студенти академічною музикою, як часто вони відвідують концерти такого плану. Аналізуючи варіанти відповідей респондентів можна зробити висновок, що до вищого рівня інструментальної підготовки за даним показником відносяться тільки 3 студенти (4,8%), адже вони обрали варіант а) 7-8. Більшість респондентів відносяться до середнього рівня означеної підготовки за даним показником, вони обрали варіанти: б) 3-5 – 7 студентів (11,1%) та в) 1-2 – 16 студентів (25,4%). До низького рівня інструментальної підготовки відноситься найбільша кількість респондентів, їм нецікава академічна музика та інструментальне виконавство, вони не відвідують концерти академічного напрямку – 37 студентів (58,7%), адже вони обрали варіант г) не відвідав (-ла) жодного.

Діаграма (кругова) 3.1.3.

Розподіл респондентів за відповідями на запитання №4 анкети

4. Скільки концертів (академічних, філармонічних, естрадних) з інструментальної музики Ви відвідали протягом останнього року?

63 відповіді



Запитання №8 відкриває перед нами загальну картину того, участі у якому колективі студенти-скрипалі віддають перевагу, що свідчить про наявність та характер інтересу до інструментально-виконавської діяльності. Аналізуючи відповіді респондентів, можемо зробити висновок, що до вищого рівня інструментальної підготовки відносяться, ті респонденти, які обрали варіанти відповідей: а) Симфонічний оркестр – 3 (4,8%); б) Оркестр народних інструментів

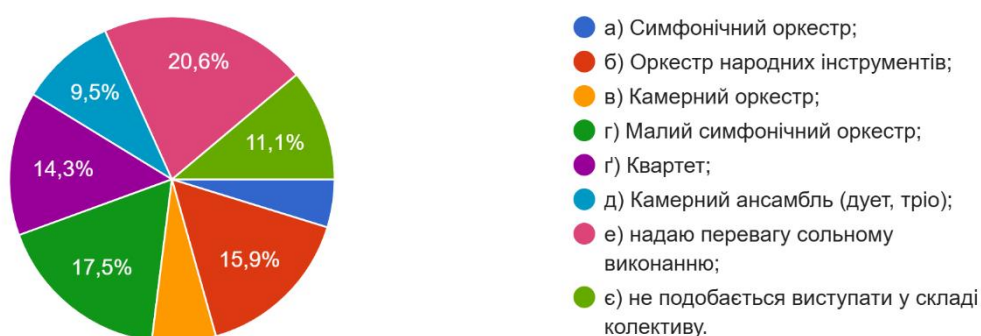
– 10 (15,9%); в) Камерний оркестр – 4 (6,3%). Обрання даних варіантів відповідей свідчить про високий рівень зацікавленості студентів інструментально-виконавською діяльністю та прагненням пов'язати себе в майбутньому з роботою високопрофесійних колективів, а саме різних видів оркестру. До середнього рівня означеної підготовки відносяться ті студенти, які обрали наступні варіанти, а саме: г) Малий симфонічний оркестр – 11 (17,5%); г) Квартет – 9 (14,3%); д) Камерний ансамбль (дует, тріо) – 6 (9,5%). До низького рівня прояву означеного показника належать студенти, які обрали варіанти: е) надаю перевагу сольному виконанню – 13 (20,6%); є) не подобається виступати у складі колективу – 7 (11,1%).

Діаграма (кругова) 3.1.4.

Розподіл респондентів за відповідями на запитання №8 анкети

8. У яких інструментальних колективах Вам найбільше подобається грати?

63 відповіді



Друга група запитань (№ 2, 7, 9) спрямована на розкриття міри прояву готовності до подолання труднощів. Друге запитання дає нам розуміння, як саме студенти реагують на зауваження викладачів щодо їхнього виконання, і чи готові вони до подолання труднощів під час навчання гри на скрипці. Найменша кількість респондентів обрали варіант а) погоджуюсь із зауваженнями та намагаюсь виправити в репетиційний час – 6 студентів (9,5%). Вони відносяться до високого рівня готовності до подолання труднощів, які виникають у процесі навчання гри на скрипці. Студенти, які не бажають докладати зусиль для того, щоб їх виконавський

рівень піднявся, і працюють лише над виправленням окремих недоліків у своїй виконавській майстерності обрали варіант б) беру до уваги тільки найбільш основні недоліки, не звертаючи увагу на деталі – 17 студентів (27%), а отже, вони відносяться до середнього рівня інструментальної підготовки. Респонденти, які програють твір від початку до кінця не зупиняючись на відпрацюванні окремих технічних труднощів, обрали варіант в) сподіваюсь, що недоліки зникнуть самі по собі в процесі занять – 40 студентів (63,5%), а отже, вони відносяться до низького рівня розвитку інструментально-виконавської підготовки.

Діаграма (кругова) 3.1.5.

Розподіл респондентів за відповідями на запитання №2 анкети

2. Як Ви реагуєте на критичні зауваження викладачів щодо Вашого виконання?

63 відповіді



Запитання №7 спрямоване на отримання результатів щодо розуміння того, які саме очікування у студентів від навчання на освітньому рівні «фаховий молодший бакалавр» та «бакалавр». Аналізуючи варіанти відповідей можна зробити висновок, що до високого рівня інструментальної підготовки належить дуже мала кількість піддослідних – 4 студенти (6,3%), для них важливо реалізувати свій творчий потенціал. Значна кількість студентів продемонстрували середній рівень означеної підготовки, вони обрали варіанти: б) можливість виступити перед аудиторією – 10 студенти (15,9%) та варіант г) можливість оволодіти добре своєю професією задля високого заробітку – 19 (30,2%). Низькому рівню означеної

підготовки відповідають студенти, які обрали варіанти: в) здатність випередити своїх однокурсників та отримати найвищу оцінку – 12 студенти (19%) та д) зіграти, щоб отримати залік – 18 студент (28,6%).

Діаграма (кругова) 3.1.6.

Розподіл респондентів за відповідями на запитання №7 анкети.

7. Що для Вас найважливіше у процесі навчання гри на скрипці (варіантів відповіді може бути декілька)?

63 відповіді



Запитання №9 висвітлює фактори, якими керуються студенти, обираючи музичний матеріал. До вищого рівня інструментальної підготовки відносяться ті студенти, які обрали варіант в) я мрію обирати складні твори світового репертуару – 8 студенти (12,7%). Їхня мотивація скерована на те, щоб удосконалювати свій виконавський потенціал, така позиція свідчить, що студенти готові до подолання труднощів, які виникнуть у процесі навчання гри на скрипці, та демонструє їхню обізнаність у репертуарному плані. До середнього рівня сформованості належать респонденти, які не бажають розвивати свій виконавський потенціал, а тільки прагнуть використовувати його можливості. Вони обрали варіанти: б) я волію грати нескладні та популярні твори – 9 студентів (14,3%) та г) я обираю доступні за складністю твори – 9 студентів (14,3%). До низького рівня інструментальної підготовки належать респонденти, які не бажають докладати зусиль для розвитку свого виконавського потенціалу, не готові використовувати свій час для самопідготовки та долати труднощі. Вони обрали варіант а) я не хочу обирати

твори значної складності, бо це потребує багато часу для самопідготовки, серйозних зусиль – 37 студенти (58,7%).

Діаграма (кругова) 3.1.7.

Розподіл респондентів за відповідями на запитання №9 анкети.

9. З яких позицій Ви підходите до вибору музичного матеріалу?

63 відповіді



Відповіді на третю групу запитань (№3, 5, 6) дають змогу встановити міру професійної поінформованості студентів у першому наближенні тільки по загальних проявах. А більш глибоко це питання буде висвітлено в тесті. Аналіз відповідей на запитання №3 дає нам розуміння, якими саме шляхами студенти шукають та отримують необхідну їм інформацію. До високого рівня підготовки відносяться ті студенти, які обрали варіанти: а) шукаю необхідну інформацію в бібліотеці – 4 студенти (6,3%) та б) використовую месенджери (Moodle, Google, Facebook, Instagram, YouTube) – 17 студентів (27%). До середнього рівня підготовки відносяться студенти, які обрали варіант в) мені достатньо інформації, яку отримав (-ла) від викладача на занятті – 11 студентів (17,5%). Респонденти, які відносяться до низького рівня підготовки – це ті, хто обрали варіант г) не шукаю інформацію про композиторів та їх творчість – 31 студентів (49,2%).

Діаграма (кругова) 3.1.8.

Розподіл респондентів за відповідями на запитання №3 анкети.

3. Які ресурси Ви використовуєте, щоб знайти необхідну інформацію про життя та творчість композиторів?

63 відповіді



Аналіз запитання №5 дає нам можливість виявити чи достатньо глибокі знання та обізнаність респондентів щодо представників вітчизняного та зарубіжного скрипкового мистецтва. Прізвища скрипалів вітчизняного скрипкового виконавства студенти зазначили, таких як: Богдана Півненко, Анатолій Баженов, Олексій Ясько, Кирило Стеценко, Олег Криса, Мирослава Которович, Дмитро Ткаченко, Василь Попадюк, Андрій Павлов, Антоній Кедровський, Андрій Мурза, Лідія Шутко, Остап Шутко, Ігор Пілатюк, Назарій Пілатюк, Олексій Семененко, Валерій Соколов, Роман Холматов, Дмитро Удовиченко, Ніна Сіваченко; зарубіжних – Юлія Фішер, Анне-Софі Мутер, Хіларі Хан, Анджела Чан.

До високого рівня ми віднесли респондентів, які назвали від 8 до 11 імен виконавців-скрипалів – 2 (3,1%). До середнього рівня ми віднесли тих, хто назвав від 4 до 7 імен виконавців-скрипалів – 17 (27%). А низький рівень ми віднесли тих, хто назвав від 0 до 3 імен виконавців-скрипалів – 44 (69,9%).

Аналіз відповідей на запитання №6 – які основні скрипкові штрихи Вам відомі?

Узагальнюючі дані, можна стверджувати, що високому рівню інструментальної підготовки відповідають студенти, які змогли назвати 12-16 штрихів – таких студентів не виявлено, середньому рівню підготовки відповідають студенти, які змогли назвати 6-11 найменувань штрихів, таких студентів виявилося – 25 (39,7%), низькому рівню відповідають студенти, які не змогли пригадати більше п'яти найменувань штрихів – 38 (60,3%).

Детальний аналіз відповідей студентів показав частоту вживання окремих штрихів у відповідях на дане запитання. Штрих *деташе* – 50 відповідей, штрих *легато* – 42 відповідей, штрих *нон-легато* – 4 відповідей, штрих *маркато* – 13 відповідей, штрих *мартле* – 25 відповідей, штрих *пунктир* – 5 відповідей, штрих *Віотті* – 6 відповідей, штрих *портато* – 2 відповідей, *дубль-штрих* – 5 відповідей, штрих *баріолаж* – 1 відповідь, штрих *стакато* – 44 відповідей, штрих *тремоло* – 3 відповідей, штрих *спікато* – 34 відповідей, штрих *сотіє* – 23 відповідей, штрих *рикошет* – 10 відповідей, штрих *піцicato* – 8 відповідей.

З метою перевірки рівня інструментальної підготовки піддослідних за першим показником другого критерію, а саме – глибина та системність музично-теоретичних і музично-історичних знань – було здійснено тестування такої ж групи студентів, яка брала участь у анкетуванні. Тест був розроблений у відповідності до програмових вимог, що висувуються студентам в процесі вивчення таких музично-теоретичних дисциплін, як «Теорія музики», «Сольфеджіо», «Гармонія», а також дисциплін музично-історичного циклу «Всесвітня історія музики» та «Історія української музики». Тестові завдання були спрямовані на виявлення рівня опорних знань ключових позицій зазначених дисциплін.

Перед тим, як здійснювати аналіз результатів тестування піддослідних, було надано якісну характеристику рівнів їх інструментальної підготовки за першим

показником другого критерію, а саме: ступінь опанування теоретичними компетентностями.

Високий рівень – це піддослідні, які надали від 18 до 23 правильних відповідей.

Середній рівень – студенти, які дали від 10 до 17 правильних відповідей.

Низький рівень – відповідають ті студенти, які дали від 0 до 9 правильних відповідей.

Аналіз відповідей тестування дозволив встановити, що дуже мала кількість студентів успішно засвоїли знання з вищевказаних дисциплін. Дані піддослідні відповідають високому рівню інструментальної підготовки, їх кількість від загального числа піддослідних становить 2 студенти (3,1%). Ці студенти впоралися з тестом та проявили високий рівень знань, але декілька запитань виявилися надскладними і ними було допущено декілька помилок, зокрема, з дисциплін «Гармонія» та «Всесвітня музична література». Наприклад, у запитанні №11 всі відповіді були правильними, проте піддослідні обирали один або два варіанти відповідей, це свідчить, що студенти схильні до конкретизації засвоєних знань, але їх виявилось недостатньо для вирішення даного завдання. Труднощі виникли у запитанні №15, яке стосувалось варіантів форм обернень SII7, – більшість студентів не відповіли на це запитання та обирали одну (неправильну) відповідь. Запитання з блоку всесвітньої музичної літератури під №23 про те, – яким композитором було сформовано склад оркестру з 4 груп інструментів – також виявилось непростим для піддослідних, адже замість Й. Гайдна студенти обирали В. Моцарта.

Середньому рівню відповідають 17 піддослідних (26,9%). Ці студенти не впоралися із складними завданнями тесту та водночас помилялися у завданнях середнього рівня складності, що свідчить про несистемність їхніх знань. Допускали помилки у тестах з дисциплін «Теорія музики», «Гармонія» та «Українська музична література». Наприклад, у запитанні під №2, в якому було завдання визначити

помірні (середні) темпи, студенти переважно обирали варіанти неправильні – Largo та Adagio. Вважаємо, що на це вплинули практичні заняття, під час яких піддослідні не надають особливу увагу вивченню перекладів італійських термінів. Багато невірних відповідей було зафіксовано на запитання під №12. Студенти не змогли вказати, що септімовий тон D7, узятий висхідним стрибком, повинен розв'язатися тільки низхідним рухом на секунду. В блоці з української музичної літератури найбільше неправильних відповідей було на запитання під №16, адже піддослідні не змогли надати правильну відповідь на запитання хто з композиторів навчався у Болонській академії у класі Падре Мартіні?

Найбільша кількість піддослідних – 44 осіб (70%) продемонстрували низький рівень знань з вищезазначених дисциплін та відповіли правильно максимум на 9 запитань. Вони відповідають низькому рівню інструментальної підготовки.

На цьому перший етап діагностичного експерименту, який включав масове опитування та тестування, завершився. Нагадаємо, що на цьому етапі констатувалися рівень інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів за такими показниками: ступінь інтересу до інструментально-виконавської діяльності; міра прояву готовності до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь; глибина та системність музично-теоретичних та музично-історичних знань.

Результати діагностичного зрізу рівню сформованості мотивації скрипалів щодо оволодіння високим рівнем інструментальної підготовки та частково другого критерію, а саме ступінь опанування теоретичними компетентностями ми надаємо у таблиці 3.1.9 (див. с. 175).

Для вивчення рівня означеної підготовки за іншими показниками розроблених критеріїв було здійснено другий етап констатувального експерименту – лабораторний експеримент. В лабораторному експерименті взяли участь 42 особи. Першим показником у лабораторному експерименті виступає якість комплексного оперування спеціальними уміннями. Даний показник виступає

складовою другого критерію інструментальної підготовки та висвітлює якість виконавського висловлювання піддослідних, який представлений в нашому дослідженні у вигляді трьох груп: чистота інтонації; основи звуковидобування; штрихова техніка. Перед початком лабораторного експерименту було надано якісну характеристику рівнів інструментальної підготовки за вищезазначеними показниками.

Високий рівень – студенти мають відчуття звуковисотності та демонструють точну інтонацію в повній мірі. Для відтворення чистої інтонації студенти повинні мати добрий стан музичного слуху, яскраві музично-художні уявлення про музику, яку вони виконують, свідоме розуміння закономірностей різних звукових математичних строїв та застосовувати їх залежно від змісту і характеру музики; раціональну постановку лівої та правої рук та розвинену виконавську техніку; систему підходів та методів роботи над інтонацією. Студенти, які належать до цього рівня володіють основами якісного звуковидобування: майстерно керують смичком у різних його частинах та контролюють швидкість ведення смичка, добре відчують силу натискання смичка на струну та точки дотику смичка і струни. Дані студенти мають чітке уявлення про закономірності взаємодії трьох пружин у процесі проведення смичка по струні – пружини тростини смичка, пружини струни, а також пружини кисті та пальців руки. Вони демонструють добре володіння знаннями про закономірності (психологічні, фізіологічні, фізичні, акустичні, моторно-рухові), які є основою професійного та грамотного звуковидобування. Вони знають і використовують скрипкові штрихи – плавні штрихи (*detashe, legato*); уривчасті штрихи (*marcato, martele, staccato*); стрибкоподібні штрихи (*spiccato, sautille*); мішані, перехідні та комбіновані штрихи (штрих *Віотті, portato*, летюче стакато, *saltando, ricochet, tremolo*).

Середній рівень – студенти мають відчуття звуковисотності, але точною інтонацією не володіють. У них недостатньо розвинений музичний слух, вони не зовсім розуміють закономірності різних звукових математичних строїв не знають як правильно їх застосовувати залежно від змісту і характеру музики. Постановка

лівої та правої рук у задовільному стані, що обмежує розвиток їхньої виконавської техніки. Система підходів та методів роботи над інтонацією – відсутня. Студенти використовують лише найлегші прийоми звуковидобування. Їхнє виконання за звучанням одноманітне і маловиразне, використовують лише неширокі штрихи, з відносно сильними натисканням на струну. Володіють поверхневими знаннями щодо закономірностей взаємодії трьох пружин у процесі проведення смичка по струні – пружини тростини смичка, пружини струни, а також пружини кисті та пальців руки; знаннями про закономірності (психологічні, фізіологічні, фізичні, акустичні, моторно-рухові), які є основою професійного та грамотного звуковидобування. Знають види штрихів, але застосовують лише найбільш доступні їх виконавським можливостям: плавні штрихи (*detashe, legato*); уривчасті штрихи (*martele*); стрибкоподібні штрихи (*spiccato*); мішані, перехідні та комбіновані штрихи (*portato, tremolo*).

Низький рівень – студенти не відчують звуковисотність нот у них неточна інтонація. У них музичний слух недостатньо розвинений, не мають чіткого уявлення про зміст та музично-художню ідею виконуваного твору. Присутні проблеми з постановкою лівої та правої рук. Не достатньо знань, щоб зрозуміти закономірності різних звукових математичних строїв, відповідно студенти не можуть їх застосовувати у виконавському процесі залежно від змісту і характеру музики. Не володіють системою підходів та методів роботи над інтонацією. Не володіють прийомами якісного звуковидобування. Їм важко керувати смичком у різних його частинах, переважно використовують середню частину смичка. Не володіють знаннями про закономірності (психологічні, фізіологічні, фізичні, акустичні, моторно-рухові), які є основою професійного та грамотного звуковидобування. Не володіють якісно скрипковими штрихами – плавні штрихи (*detashe, legato*); уривчасті штрихи (*marcato, martele, staccato*); стрибкоподібні штрихи (*spiccato, sautille*); мішані, перехідні та комбіновані штрихи (штрих Біотті, *portato*, летюче стакато, *saltando, ricochet, tremolo*).

З метою діагностування рівня інструментальної підготовки студентів-скрипалів за показником «якість комплексного оперування спеціальними уміннями» було запроваджено методику за умовною назвою «Аналіз змісту педагогічної документації». Оскільки в сучасних умовах відеоматеріали набули особливої значущості як засіб звітності студентів-інструменталістів у специфічних умовах навчання, вони виступають архівною базою через інформаційні технології. Вивчення відео-протоколів академічних виступів студентів-скрипалів, коментарів та зауважень членів комісії, ознайомлення з виставленими оцінками за результатами виступів студентів, опрацювання переліку репертуару, який виконали студенти, – усі означені позиції надають змогу достатньо повно визначити рівні прояву спеціальних умінь піддослідних.

Для того, щоб визначити, яка кількість студентів має точну інтонацію, володіє основами якісного звуковидобування, знає та вміє застосувати штрихову техніку у виконавському процесі, ми прослухами у грудні 2022 року виступ студентів 1-4 курсів бакалаврату на зимовій сесії, який проводився у вигляді академічного концерту та зберігався у вигляді відео-звіту.

Студенти 1 курсу виконували дві різнохарактерні частини з класичних сонат таких композиторів: Ф. Верачіні, Г. Гендель, А. Кореллі, Ж. Сенаньє, П. Локателлі, Д. Тартіні та інші. Скрипалі 2 курсу виконували технічний матеріал – один етюд, каприс Я. Донта, Р. Крейцера, Н. Паганіні П. Роде; твір великої форми наступних композиторів: М. Брух, Г. Венявський, А. В'єтан, Ф. Мендельсон, К. Сен-Санс, п'єса українського автора: В. Барвінського, Р. Глієра, В. Гомоляки, К. Домінчена, Л. Колодуба, В. Косенка, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, Ю. Іщенко та інших. Піддослідні 3 курсу виконували твори поліфонічного складу, наприклад, дві різнохарактерні частини із сонат та партит для скрипки соло Й. Баха, «12 фантазій» Г. Телемана, а також твір великої форми – концерт (I ч. або II-III ч.). Скрипалі 4 курсу виконували поліфонічний твір Й. Баха «Сонати та Партити для скрипки соло», твори великої форми, а також дві різнохарактерні п'єси, одна з яких українського автора.

До високого рівня інструментальної підготовки належать тільки 4 студенти (9,5%). У них є відчуття звуковисотності, мають добрий стан музичного слуху, їхня інтонація стабільна і точна. Під час прослуховування ми визначили, що саме ці скрипалі мають яскраві музично-художні уявлення про музику, яку виконують. Скрипалі мають добрий ігровий апарат, відповідну координацію рук, раціональну постановку лівої та правої рук, розвинену виконавську техніку. У піддослідних прослідковується вміння правильної зміни струн в лівій руці – залишення пальців на струні, їх підготовка при переходах та робота ліктя, так званий «рульовий рух», у правій – м'яке з'єднання струн за допомогою кисті та пальців правої руки. Вони систематично працюють над власною інтонацією та її точністю. Студенти вільно використовували тембральні можливості свого інструменту залежно від змісту і характеру музики. Володіють різноманітними прийомами звуковидобування, а саме: ведення смичка ближче до підставки, використовуючи неширокі штрихи, з відносно сильним натисканням на струну, ведення смичка далі від підставки, використовуючи широкі штрихи, з меншим натисканням на струну. Також ми визначили, що скрипалі мають чітке уявлення про закономірності взаємодії трьох пружин у процесі проведення смичка по струні – пружини тростини смичка, пружини струни, пружини кисті та пальців руки. Вони майстерно керують смичком у різних його частинах, у них якісна атака звуку. Володіють знаннями про закономірності (психологічні, фізіологічні, фізичні, акустичні, моторно-рухові), які є основою професійного та грамотного звуковидобування. Хочеться підкреслити, що студенти добре володіють технікою правої руки, вони контролюють ведення смичка за допомогою м'язових відчуттів міри його «занурення» в струну, контролюють тривалість цього контакту, керуючи цим процесом відповідно до художньо-звукових завдань музичного твору. Піддослідні у своєму виконанні продемонстрували якісну атаку звуку, відчуття точки проведення смичка по струні, яка підвладна амортизаційним діям кисті та пальцям правої руки, це перевірено м'яким, ледь помітним для слуху заглибленням смичка в струну, наприклад, штрихом *portato* протягом усієї довжини смичка. Що стосується штрихової техніки, то під час прослуховування ми зауважили, що скрипалі вміло застосовують всі

види штрихів, а саме: плавні штрихи (*detashe, legato*); уривчасті штрихи (*marcato, martele, staccato*); стрибкоподібні штрихи (*spiccato, sautille*); мішані, перехідні та комбіновані штрихи (штрих Біотті, *portato*, летюче стакато, *saltando, ricochet, tremolo*) та змогли передати головні відтінки виразності. Студенти, які відносяться до високого рівня інструментальної підготовки обирали для свого виконання найбільш складні твори з яскравим музичним змістом, які дозволяли їм продемонструвати свої виконавські уміння у повному обсязі.

До середнього рівня інструментальної підготовки ми віднесли 7 студентів (16,7%). Вони мають відчуття звуковисотності, але під час виконання музичних творів були інтонаційні неточності. Вважаємо, що на точність інтонації як один із факторів вплинув недостатньо розвинений музичний слух. Склалося враження, що скрипалі не зовсім розуміють закономірності різних звукових математичних строїв, і як правильно їх застосовувати, залежно від змісту і характеру музики. Наступним фактором, який на нашу думку, впливає на точність інтонації скрипалів та обмежує виконавську техніку студентів є нераціональна постановка лівої та правої рук, що обмежує їхню виконавську техніку. Третім фактором виступає несистематична робота над покращенням інтонації. Скрипалі використовують лише найлегші прийоми звуковидобування. Їхнє виконання одноманітне і маловиразне, вони використовують лише неширокі штрихи з відносно сильними натисканням на струну. Вважаємо, що вони володіють поверхневими знаннями щодо закономірностей взаємодії трьох пружин у процесі проведення смичка по струні, а також не володіють знаннями про закономірності (психологічні, фізіологічні, фізичні, акустичні, моторно-рухові), які є основою професійного та грамотного звуковидобування. Аналізуючи виступи, ми визначили, що піддослідні знають різновиди штрихів, але застосовують лише найбільш доступні їх виконавським можливостям, а саме: плавні штрихи (*detashe, legato*); уривчасті штрихи (*martele*); стрибкоподібні штрихи (*spiccato*); мішані, перехідні та комбіновані штрихи (*portato, tremolo*). Студенти, які відносяться до середнього рівня інструментальної

підготовки обирали для свого виконання твори незначної складності, які найбільш доступні для їх виконавських умінь.

До низького рівня інструментальної підготовки належать 31 студент (73,8%). Аналізуючи їхні виступи, ми визначили, що у студентів-скрипалів неточна інтонація через недостатньо розвинений музичний слух, через проблеми з постановкою лівої та правої рук, через відсутність системи різноманітних методів роботи над інтонацією. Під час їхнього виконання стало зрозуміло, що вони не мають чіткого уявлення про зміст та музично-художню ідею виконуваного твору. Вони не володіють прийомами якісного звуковидобування. Їм важко керувати смичком у різних його частинах, вони переважно використовували середню частину смичка, грали ближче до грифа, що давало приємне, але одноманітне і маловиразне звучання. Використовували неширокі штрихи, з відносно сильним натисканням на струну. Студенти, які відносяться до низького рівня інструментальної підготовки обирали для свого виконання нескладні твори, адже це потребує багато часу для самопідготовки та серйозних зусиль, не змогли продемонструвати свої виконавські уміння.

Діагностування рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів за третім критерієм передбачало створення методики для перевірки міри володіння комунікативними уміннями, а також здатності до саморегуляції у виконавському процесі.

Високий рівень – передбачає спроможність студента швидко налагодити виконавську комунікацію з концертмейстером. Розвинену регулятивну спроможність, домовитись про синхронні вступи, встановити зоровий контакт, уточнити, чи розуміє концертмейстер ауфтаки, які він дає на початку виконання музичного твору, обговорити, які саме повинні бути дотримані динамічні відтінки та штрихові позначення в окремих епізодах, погодити, скільки часу потрібно витримати фермати, а також пристосуватись до звучання електронного фортепіано; швидко визначити, які акустичні особливості притаманні цьому концертному залу, де найкраще звучить його інструмент; з урахуванням зміни слухацької аудиторії

необхідно одразу змінити інтерпретаційні підходи, максимально яскраво передати образну характеристику, жанрово-стильові особливості та змістове наповнення виконуваних творів.

Середній рівень – передбачає недостатньо розвинені виконавські комунікативні уміння та регулятивну спроможність. Вивчений матеріал незмінений у відповідності до змінених умов проте концертне виконання з найменшими втратами.

Низький рівень – передбачає нерозвинені виконавські комунікативні уміння та регулятивну спроможність студента. Відсутність будь-якої реакції на ситуативні зміни та корекції своїх підходів до виконання концертної програми. Демонстрація музичного матеріалу згідно завченої моделі не коригуючи своє виконання у відповідності до змінених умов.

Слід зазначити, що нами у підрозділі 1.3. було визначено, що інструментальна підготовка бакалаврів скрипалів з необхідністю включає в себе різновекторну комунікацію: студент-музичний твір; студент-викладач; студент-концертмейстер; студент-слухацька аудиторія.

Комунікація «студент-музичний твір» передбачає наявність умінь здійснити жанрово-стильову атрибуцію виконуваного твору, на цій основі розробити власну інтерпретаційну модель твору з урахуванням усталених у виконавській практиці підходів, визначити низку технологічних проблем та розробити шляхи їх подолання. В комунікації «студент-викладач» на перший план виступають такі комунікативні уміння, як здатність до діагностування з боку викладача наявних виконавських труднощів на кожному з етапів оволодіння студентом музичним твором, надання рекомендацій щодо подолання означених труднощів, узгодження інтерпретаційних підходів, а також корекція психологічного стану студента на передконцертному етапі. У співпраці з концертмейстером, реалізуючи комунікацію за вектором «студент-концертмейстер», комунікативна ситуація з необхідністю передбачає спроможність студента-виконавця узгоджувати темпові, динамічні та

формотворчі аспекти виконуваного твору, а також обговорювати певні стилістичні та жанрові особливості твору, що впливають на ту чи іншу манеру звуковидобування. І нарешті, комунікація за вектором «студент-слухацька» аудиторія здійснюється в процесі виконання музичного твору. Тут комунікативні уміння проявляються у здатності миттєво оцінити акустичні характеристики концертного залу, створити умови для невербального (зорового) контакту з концертмейстером, а головне – визначити специфіку слухацької аудиторії, її віковий ценз, освітній рівень, характер уподобань для можливої корекції інтерпретаційних засад виконання твору.

Саморегуляція – це здатність керувати своїм психоемоційним індивідуальним станом відповідно до завдань і умов, через вплив слів, уявних образів та управління м'язовим тонусом. Саморегуляція бакалавра-скрипаля має три основних види в залежності від певної ситуації та етапів інструментальної підготовки студентів, а саме етап самопідготовки, етапу репетиції та етапу концертного виступу. Виконавська саморегуляція – це потреба у творчості, вміння реалізувати власний особистісний потенціал, прагнення до самовдосконалення.

Для того, щоб перевірити стабільність даних комунікативних умінь та функціонування саморегуляції студента, створюється штучна кризова ситуація. Було здійснено діагностування за цими показниками та розроблена діагностична методика, яка отримала умовну назву «Ситуаційна криза».

В процесі останніх репетицій студент разом з концертмейстером готує свою концертну програму, яка повинна виконуватись перед академічною комісією в концертному залі чи аудиторії, що слугує майданчиком для перевірки навчальних досягнень. На передконцертній стадії студент реалізує свої комунікативні уміння з урахування певної слухацької аудиторії. Відбувається взаємна комунікація з концертмейстером, який працює в класі скрипки і враховує всі особливості скрипкового виконання даного студента. Скрипаль реалізує всі завдання, які дав йому викладач. У нього є можливість зробити репетицію в певній аудиторії чи концертному залі та врахувати всі акустичні особливості як залу, так і фортепіано

(роялю). Проте, в день концерту згідно розробленої діагностичної методики студента поміщають в інші умови виконання його програми: змінюється концертмейстер та його інструмент (електронне фортепіано), ця людина для студента нова; змінюється концертний зал, в якому студент ще не виконував своєї програми, він не знайомий з його акустичними можливостями; змінено послідовність виконання творів; в якості слухацької аудиторії запропоновано студентів молодших курсів, які навчаються за іншим фахом. Вони не обізнані в плані скрипкового репертуару, він для них маловідомий.

Отже, усталені підходи студента-скрипаля потребують суттєвої миттєвої корекції, а саме: студенту необхідно швидко налагодити виконавську комунікацію з концертмейстером та домовитись про синхронні вступи, встановити зоровий контакт, уточнити, чи розуміє концертмейстер ауфтаки, які він дає на початку виконання музичного твору, обговорити, які саме повинні бути дотримані динамічні відтінки та штрихові позначення в окремих епізодах, погодити, скільки часу потрібно витримати паузи, фермати, а також пристосуватись до звучання електронного фортепіано; швидко визначити, які акустичні особливості притаманні цьому концертному залу, де найкраще звучить його інструмент; з урахуванням зміни слухацької аудиторії необхідно одразу змінити інтерпретаційні підходи, максимально яскраво передати образну характеристику, жанрово-стильові особливості та змістове наповнення виконуваних творів.

Із 42 піддослідних повноцінно змогли адаптуватись до кризових умов 2 студента (4,7%) вони відносяться до високого рівня інструментальної підготовки. До середнього рівня інструментальної підготовки належать 5 студентів (12%) їхнє виконання було з найменшими втратами. Решта 34 студенти (83,3%) не змогли змінити свої підходи, не зреагували на ситуативні зміни і під час виконання дотримувались завченої моделі демонстрації музичного матеріалу не коригуючи своє виконання у відповідності до змінених умов. Значить їх комунікативні уміння та регулятивні спроможності знаходяться на низькому рівні.

Діагностування інструментальної підготовки за четвертим критерієм мало на меті перевірку рівня розвитку означеної якості за такими показниками: здатність до самостійної музично-пошукової діяльності; прагнення до створення власної інтерпретації музичного твору.

Під час інтерпретації музичного твору виконавець повинен зважати на те, що композитором вже було визначено його художньо-образний зміст. З одного боку, цей факт може поставити в рамки виконавця-інтерпретатора, а з іншого – надати йому вектор виконавських пошуків, який допоможе йому створити об'єктивний, цілісний образ музичного твору.

Задля перевірки рівня самостійної музично-пошукової діяльності студента-скрипаля розроблена діагностична методика, яка отримала назву «Мій виконавський ідеал».

Високий рівень – передбачає здатність до самостійної музично-пошукової діяльності, наявність прагнення самостійно віднайти найкращі зразки виконання його улюбленого твору. Спроможність до здійснення порівняльної характеристики виконання різних музикантів, спираючись на знання жанрово-стильових особливостей виконуваного твору. Студент, який належить до цього рівня, спроможний на основі мистецтвознавчого та виконавського аналізу виступів різних музикантів виявити власні недоліки у виконанні того чи іншого твору та здійснити спробу віднайти шляхи подолання означених недоліків. Ці здобувачі мають інтерес до пошукової діяльності та можуть віднайти чотири-п'ять інтерпретацій улюбленого твору, а також детально охарактеризувати виконання обраного виконавця, його позитивні та негативні сторони.

Середній рівень – передбачає недостатньо розвинену самостійність студента, проте він намагається самостійно займатись музично-пошуковою діяльністю. Йому важко здійснити порівняльну характеристику виконання різних музикантів, адже не вистачає знань щодо жанрово-стильових особливостей виконуваного твору, а також знань усталених характеристик зразкового виконання, визнаних у

мистецтвознавчій літературі та у світовій музичній спільноті. Студент, який належить до цього рівня, може, але не в повній мірі, на основі мистецтвознавчого та виконавського аналізу виступів різних музикантів виявити власні недоліки у виконанні того чи іншого твору та здійснити спробу віднайдення шляхів подолання означених недоліків. Цей здобувач спроможний віднайти дві-три інтерпретації улюбленого твору та досить стисло аргументувати, чому саме обраний ним виконавець йому найбільше подобається.

Низький рівень – передбачає нерозвинену самостійність студента, який не прагне самостійно займатись музично-пошуковою діяльністю. Він не може здійснити порівняльну характеристику виконання різних музикантів. У нього відсутні знання жанрово-стильових особливостей музичних творів та їх усталених характеристик зразкового виконання, визнаних у мистецтвознавчій літературі, а також у світовій музичній спільноті. Студент, який належить до цього рівня, неспроможний на основі мистецтвознавчого та виконавського аналізу виступів різних музикантів виявити власні недоліки у виконанні того чи іншого твору та здійснити спробу віднайдення шляхів подолання означених недоліків. Ці здобувачі спроможні віднайти лише одну інтерпретацію музичного твору без детальної аргументації свого вибору.

Ми запропонували студентам-бакалаврам знайти декілька записів з їхньої програми у YouTube та інших, доступних їм соціальних мережах, і позначити, який саме виконавець їм подобається.

Студент 1 курсу запропонував три записи Й. Гайдна Концерт №2 Соль-мажор, у виконанні Софії Плахцінської (Україна), Лізи Якобс (Нідерланди) та Стефано Ферраріо (Італія) зазначивши, що найбільше йому подобаються записи, на яких скрипалі виконують концерт у супроводі оркестру, а не фортепіано. Улюбленим виконавцем для нього є Ліза Якобс, адже саме їй вдалося передати елегантність і витонченість даного твору. Вибір супроводу камерного оркестру і клавесину, а не фортепіано аргументував тим, що концерт починається з радісного та мерехтливого вступу оркестру, який підводить до вступу скрипки, а солістка на

їхньому фоні займає центральне місце, демонструючи свої виражальні можливості, захоплюючи слухача мелодичними лініями, які легко прослуховуються у різних регістрах інструменту. Протягом усього концерту Л. Якобс майстерно збалансовує своє виконання та камерного оркестру, створюючи моменти захоплюючого діалогу та взаємодії.

Студент 2 курсу Н. запропонував п'ять записів А. Моцарта Концерту №4 для скрипки з оркестром, ре-мажор, KV 218. Студент обирає сучасних виконавців-скрипалів, звертає увагу на виконання авторських каденцій, які були представлені на міжнародних майданчиках. Зокрема, у першому записі Георгія Мороза (Україна), він відмітив нестандартне виконання авторської каденції на півфіналі конкурсу Королеви Єлизавети 2024. Другий відеозапис – Романа Холматова (Україна). Студент стверджує, що скрипаль невимушено і водночас майстерно зумів поєднати інтонаційні особливості класичного стилю Моцарта з окремими мелодійними зворотами Державного гімну України. Третій запис – це виконання Юлії Фішер (Німеччина), на думку студента, її сильна виконавська сторона – вміння поєднати легкість та віртуозність, їй вдалося передати яскравий і радісний колорит концерту, вона зуміла технічно підкреслити блиск, гармонійність та зрілу майстерність австрійського генія. Четвертий відеозапис, який був представлений студентом, – скрипалька Анне-Софі Муттер (Німеччина). Її виконання студент характеризує як імпульсивне, в якому відчувається стрімкість та свобода, солістка постійно прагне рухатися вперед та тримати свою партію головною над оркестровим супроводом. Їй вдається тримати слухача в напруженні при цьому стабільно зберігати віртуозність виконуваного твору. П'ятий запис – це виконання концерту Анджели Чан (Китай) у супроводі фортепіано. На думку студента, вона виконує концерт рівним звуком, зберігаючи легкість та стиль означеного твору. Виконавиця А. Чан обрала максимально зручну аплікатуру, її артикуляція переконлива, штрих *Spiccato* використовує лише в необхідних і доречних місцях. Саме А. Чан являється еталонним виконавцем для студента. Орієнтуючись на її виконання, студент аналізує та удосконалює своє власне, намагається покращити

звукovidобування, удосконалити пасажну, штрихову та артикуляційну техніку, а також дотримуватись стилістичних ознак твору.

Дані характеристики дали нам уявлення, за якими саме критеріями той чи інший студент оцінював скрипалів. Можемо зробити висновок, що вони оцінювали виконання скрипалів за такими критеріями: за жанрово-стильовими відповідностями, за рівнем технічної досконалості, за оригінальністю інтерпретації, за артистичністю сценічної поведінки, за рівнем комунікації з оркестром або концертмейстером.

На високому рівні інструментальної підготовки за показником «здатність до самостійної музично-пошукової діяльності» виявилось 4 піддослідних (9,5%), вони зуміли віднайти багато інтерпретацій (4-5) та аргументувати свій вибір за вищезазначеними характеристиками. Дані студенти змогли проаналізувати самостійно обрані виконавські інтерпретації, аналіз стосувався всіх критеріїв. Це свідчить про те, що студенти володіють критеріальним апаратом, можуть зробити висновки спираючись на свої інтерпретаційні підходи, що означає високий рівень їх спроможності до здійснення самостійної музично-пошукової діяльності.

На середньому рівні інструментальної підготовки за означеним показником виявилось 12 піддослідних (28,5%), вони зуміли віднайти дві інтерпретації та самостійно обрати кращу. Порівняння за двома інтерпретаціями вийшли збідненими, адже аргументацій було замало. Вибір кращого виконання базувався на яскравих інтерпретаційних показниках, які стосуються динаміки, чистоти інтонації та темпових характеристиках. Піддослідні прагнуть займатися пошуковою діяльністю такого плану, але вона обмежена, адже вони не володіють критеріальною характеристикою, не знають по яких критеріях потрібно співставляти записи, щоб зробити повноцінну характеристику та екстраполювати особливості виконання скрипалів на власне.

На низькому рівні вищевказаного показника залишилися 26 піддослідних (62%), вони знайшли лише одну інтерпретацію. Ці студенти обмежилися лише нею,

не надаючи особливої уваги та зусиль аби здобути необхідну інформацію. Піддослідні не змогли надати аргументовану характеристику, адже їх пошукова діяльність носила фрагментарний характер, не спрямований на продуктивний результат. Вони задовольняються корекцією викладача і не ставлять собі за мету розширити діапазон своїх можливостей та свій кругозір.

Перевірка останнього показника творчо-реалізуючого компоненту була спрямована на вияв рівня творчих проявів піддослідних. В основі побудови виконавського образу твору лежить асоціативна діяльність, яка потребує опори на певні образні характеристики, які притаманні особистості студента, вони є різного рівня. Інтерпретаційне мислення в даному випадку оперує образними категоріями, тому ми пропонуємо методику, яка має назву «Виконавський образ».

Під час інтерпретації музичного твору виконавець повинен зважати на те, що композитором вже було визначено його художньо-образний зміст. З одного боку, цей факт може поставити в рамки виконавця-інтерпретатора, а з іншого – надати йому вектор виконавських пошуків, який допоможе йому створити об'єктивний, цілісний образ музичного твору.

Для успішної художньої інтерпретації твору в студента повинні бути певні знання з історії музики, її теорії (гармонії, аналізу, поліфонії та композиції); відповідний рівень підготовки: технічний, художній та наявність музичного мислення; вміння організувати індивідуальні заняття так, щоб вони сприяли розвитку інтуїції, яка допоможе прочитати задум автора. Досвід художньо-творчої діяльності студенти отримують, аналізуючи музичні твори, вони здобувають нові знання та оволодівають новими вміннями, які необхідні для повноцінного сприйняття музики. Процес аналізу розвиває вміння у студентів визначати образний зміст, форми, структури, засоби музичної виразності, бачити художню красу та неповторну своєрідність кожного твору. Кожний проаналізований твір – це певний крок у процесі професійного розвитку студента, що наближає його до оволодіння музичною культурою. Отже, зважаючи на вищесказане, ми розробили рівневу характеристику інструментальної підготовки за означеним показником.

Високий рівень – студент прагне до художньої інтерпретації, він хоче виразити себе через музику. Його внутрішні, почуттєві та емоційні асоціації вищого ґатунку, їх не потрібно підтримувати зовнішніми паралелями (літературними, художніми, театральними), вони не потребують залучення інших видів почуттів. Розучуючи музичний твір, піддослідний весь час намагається дослідити його на рівні емоційного ряду, він прагне проникнути у зміст музичного твору.

Середній рівень – піддослідний не надто прагне самовиразитися за допомогою виконання музичного твору. Його асоціації міжчуттєві, вони потребують залучення паралелей з інших джерел та видів мистецтв. Цей студент може зробити самостійну інтерпретацію, але тільки в тому випадку, якщо музичний твір його дуже захоплює. Він надає перевагу виконанню творів з дотриманням усталених завдань викладача, проте на окремих творах, хоче показати власні підходи.

Низький рівень – студент зовсім не хоче проявляти себе за допомогою музики. В нього не виникає асоціацій або ж, вони суто предметні. Піддослідний свій виконавський образ не будує, він знаходиться на репродуктивному виконавському рівні. Його увага сконцентрована на виконанні технічних складнощів, він намагається втриматись на рівні жанрово-стильових засад.

Знаходячись на передконцертному етапі вивчення Першого скрипкового концерту Н. Паганіні, студент 3 курсу К. стверджує, що для виконання творів даного композитора недостатньо володіти виконавською технікою, потрібно глибоко розуміти романтичний світогляд та мати палкий темперамент, яким володів італійський скрипаль-віртуоз Ніколо Паганіні. Даний студент вважає, що через його музику можливо передати всю глибину експресії людської душі. У своєму виконанні Концерту Мі-бемоль мажор студент прагне надати звучанню скрипки співучості, особливу увагу звертає на чистоту інтонування. Щоб досягти більшої виразності він перебільшено підкреслює штрихи, намагаючись передати тембральну красу кожної зі струн, таким чином, надаючи ознаки романтично-

академіної тенденції інтерпретації означеного концерту. Студент К. своє виконання асоціює з оперним речитативом через чіткість артикуляції та водночас наслідуючи оперне *bel canto*, він прагне створити монументальну сцену-монолог, яка розкриє для слухачів світ душі полум'яного митця-романтика. Другу ліричну частину переважно трактують як звернення до Бога, студент-скрипаль для себе її асоціює як ліричну сповідь людини, сповнену експресією. Даний студент належить до високого рівня інструментальної підготовки за означеним показником.

До високого рівня інструментальної підготовки за показником «прагнення до створення власної інтерпретації музичного твору» виявився лише 2 піддослідний (4,7%). Оволодівши технологією гри на музичному інструменті, вирішивши текстові та технічні проблеми, студент проявив ініціативу щодо власної інтерпретації музичного твору. У процесі розучування твору інтерпретація зріє поступово, піддослідний прагнув дослідити виконуваний твір на рівні емоційного ряду – це показники творчої суті. Він готовий дискутувати з викладачем, спираючись на свої знання, виконавський досвід, відстоювати та аргументувати власну інтерпретацію. Цей студент не потребує залучення інших видів почуттів, його асоціації виникають на рівні емоційного ряду.

До середнього рівня інструментальної підготовки за означеним показником відносяться 7 піддослідних (16,7%). По мірі оволодіння технологією гри на музичному інструменті, вирішення текстових та технічних проблем ці студенти спроможні зробити власну інтерпретацію та самовиразитися через музику. Можуть проявити ініціативу інтерпретації тільки в тому випадку, якщо музичний твір їм подобається та співзвучний з їхнім життєвим досвідом. Їм складно дискутувати з викладачем та описувати свої враження, необхідно використовувати міжчуттєві асоціації, спираючись на жанрові паралелі з різних видів музичної діяльності.

До низького рівня вищевказаної інструментальної підготовки за показником, який визначає прагнення піддослідних до створення власної інтерпретації музичного твору виявилось 33 студенти (78,6%). Дані піддослідні зовсім не хочуть

Таблиця 3.1.11.

Рівнева характеристика піддослідних за другим критерієм

Рівень інструментальної підготовки	Обсяг музично-теоретичних знань		Комплексне оперування спеціальними уміннями				Загальна кількість
	За анкетуванням	За тестуванням	За методикою «Аналіз змісту педагогічної документації»	За методикою «Ситуаційна криза»	За методикою «Мій виконавський ідеал»	За методикою «Виконавський образ»	
Високий рівень	12%	3,1%	9,5%	4,7%	9,5%	4,7%	7,2%
Середній рівень	36,3%	26,9%	16,7%	12%	28,5%	16,7%	22,9%
Низький рівень	51,7%	70%	73,8%	83,3%	62%	78,6%	69,9%

Отже, на етапі констатувального експерименту на основі визначених критеріїв та показників інструментальної підготовки скрипалів було перевірено наявний стан означеного феномену та надано якісну та кількісну рівневу характеристику його прояву у студентів освітнього ступеня «бакалавр».

Високий рівень – це умотивовані студенти, які цікавляться академічною музикою, що свідчить про наявність та характер інтересу до інструментально-виконавської діяльності. Вони прагнуть реалізувати себе в сфері інструментального виконавства. Володіють професійними знаннями, а саме: музично-теоретичними та музично-історичними, які слугують платформою для їх виконавського зростання. Ці студенти готові до подолання труднощів у процесі навчання гри на скрипці та прагнуть реалізувати свій творчий потенціал. Вони спроможні самостійно знайти необхідну інформацію, користуючись ресурсами бібліотеки та мережею Інтернет. Для них властиво мати відчуття звуковисотності, володіти основами якісного звуковидобування, вони знають весь спектр штрихової техніки та вміють застосовувати його у виконавському процесі. Студенти, яких ми віднесли до даного рівня, систематично працюють над власною інтонацією та її

точністю, володіють знаннями про технологічні закономірності (психологічні, фізіологічні, фізичні, акустичні, моторно-рухові), які є основою професійного та грамотного звуковидобування. Вправно використовують тембральні можливості свого інструмента, залежно від змісту і характеру музики. Твори для виконання обирають складні зі світового репертуару з яскравим музичним змістом, які дозволяють продемонструвати виконавські уміння у повному обсязі. Дані студенти спроможні адаптуватись до непередбачуваних ситуацій, швидко налагодити виконавську комунікацію з концертмейстером, скоректувати інтерпретаційні підходи, передати максимально яскраво образну характеристику та змістове наповнення виконуваних творів. Здатні до самостійної музично-пошукової діяльності та виконавського аналізу виступів різних музикантів, до виявлення власних недоліків у виконанні того чи іншого твору та віднайдення шляхів подолання означених недоліків. Студенти спроможні проаналізувати самостійно обрані виконавські інтерпретації, готові дискутувати та аргументувати свій вибір, спираючись на власний виконавський досвід. Студенти, яких ми віднесли до високого рівня інструментальної підготовки можуть виразити себе через музику та художню інтерпретацію, володіють внутрішніми, почуттєвими та емоційними асоціаціями вищого ґатунку, які не потрібно підтримувати зовнішніми паралелями (літературними, художніми, театральними), без залучення інших видів почуттів. Прагнуть дослідити твір на рівні емоційного ряду, проникнувши у його зміст. Таких піддослідних виявилось 5, а саме 7,2%.

Середній рівень – це студенти, яким властиво проявляти зацікавленість до інструментально-виконавської діяльності, проте їхня мотивація нестабільна. Вони виявляють бажання займатись музикою на професійному рівні, зацікавлені педагогічною діяльністю. Намагаються відвідувати академічні концерти, але роблять це доволі нерегулярно. Вони не бажають докладати зусиль для того, щоб їх виконавський рівень піднявся, працюють лише над виправленням окремих недоліків, в основному беруть до уваги тільки основні з них, не звертаючи увагу на деталі. Готовність даних студентів до подолання труднощів у навчанні гри на

скрипці пов'язана із об'єктом навчального матеріалу, проте великий обсяг навчального матеріалу створює перешкоду для якісної підготовки. Фрагментарність музично-теоретичних та музично-історичних знань даних студентів позначається на виконавському процесі, вони зрідка проявляють ініціативу до самостійно-пошукової діяльності, їм достатньо інформації отриманої на індивідуальних заняттях від викладача. Мають відчуття звуковисотності, але їх інтонація не завжди точна у зв'язку з відсутністю систематичною роботою над її якістю. Вони не зовсім розуміють як правильно застосовувати закономірності різних звукових математичних строїв у залежності від змісту і характеру музики. Окремі недоліки у постановці лівої та правої рук обмежують розвиток виконавської техніки. Вони використовують лише найлегші прийоми звуковидобування, адже не володіють знаннями про технологічні закономірності грамотного звуковидобування. У них недостатньо розвинені виконавські комунікативні уміння та регулятивна спроможність у процесі виконавської діяльності. Концертні виступи даних студентів відрізняються достатньою стабільністю, але вони не завжди спроможні коректувати своє виконання у відповідності до змінених умов. Даним студентам притаманне прагнення до самостійної музично-пошукової діяльності, але їм важко здійснити порівняльну характеристику виконання різних музикантів, адже не вистачає знань щодо жанрово-стильових особливостей виконуваного твору та усталених характеристик зразкового виконання. Студенти, які належать до цього рівня, в основному можуть виявити власні недоліки у виконанні того чи іншого твору та здійснити спробу віднайдення шляхів їх подолання. Піддослідні можуть запропонувати власну інтерпретацію музичного твору, але тільки втому випадку, якщо даний твір їх дуже захоплює. Надають перевагу виконанню творів з дотриманням усталених завдань викладача, проте на окремих творах, хочуть показати власні підходи. Таких студентів виявилося 14, а саме 22,9%.

Низький рівень інструментальної підготовки притаманний студентам, які слабо зацікавлені у інструментально-виконавській діяльності. Вони не

проявляють ініціативу щодо концертно-виконавської практики у них відсутня мотивація до подолання труднощів у процесі оволодіння технічними труднощами та у виявленні його художньої. Вони не готові вивчати і засвоювати специфічні особливості гри на скрипці, їх пріоритети скеровані на те, щоб не відставати від своїх однокурсників та отримати залік. До низького рівня інструментальної підготовки належать студенти, які не бажають докладати зусиль для розвитку свого виконавського потенціалу, вони не готові використовувати свій час для самопідготовки та подолання труднощів. Вони не хочуть обирати твори значної складності, бо це потребує багато часу для самопідготовки та серйозних зусиль. Дані студенти не виявляють бажання до самостійно-пошукової діяльності, у них відсутня система різноманітних методів роботи над виконавським апаратом. Їх комунікативні уміння та регулятивні спроможності несформовані, їм важко змінити свої підходи та зреагували на ситуативні зміни під час концертного виконання. Вони не можуть здійснити порівняльну характеристику виконання різних музикантів через відсутні знань щодо жанрово-стильові особливості музичних творів. Дані студенти зовсім не хочуть проявляти себе за допомогою музики, вони не готові дискутувати з викладачем стосовно інтерпретації музичного твору через відсутність необхідних асоціацій. Такі студенти знаходяться на репродуктивному рівні, вони не готові до творчого самовираження та віднайдення виконавського образу твору. Їхня увага сконцентована на подоланні технічних складнощів, вони намагаються втриматись на рівні жанрово-стильових засад, які були запропоновані викладачем. Таких студентів виявилося 44, а саме 69,9%.

Аналіз результатів діагностувального етапу дослідно-експериментальної роботи засвідчив, що більшість піддослідних знаходяться на низькому рівні інструментальної підготовки, що зумовило необхідність розробки та експериментальної апробації авторської методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах.

3.2. Експериментальна перевірка методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах

Викладені у попередніх розділах роботи теоретичні основи інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, а саме: надана змістовно-структурна характеристика означеної підготовки, визначені педагогічні умови підвищення ефективності інструментальної підготовки студентів, розроблений критеріальний апарат її дослідження, обґрунтовані методологічні підходи формування роботи та її етапи, є підставою для розробки організаційно-методичної моделі інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах.

Кожна наукова дисципліна фокусується на конкретних аспектах та виділяє з об'єкта реальності лише ті, що є найбільш важливими з погляду предметів свого дослідження. Тому об'єкт наукового пізнання є спрощеним відображенням його реального прототипу і має менший змістовний обсяг. Іншими словами, наука вивчає дійсність, створюючи об'єкти-репрезентанти, тобто моделі [7]. На сьогоднішній день, у науковому середовищі моделювання сприймається як необхідна складова процесу пізнання, а поняття «модель» інтегрувалося в усі сфери досліджень, адаптуючись до кожної наукової дисципліни.

За В. Штоффом, поняття «модель – це уявлювана або матеріально реалізована система, яка відображає або відтворює об'єкт дослідження, а отже, здатна замінити його так, що її вивчення дасть нам нову інформацію про об'єкт» [1, с. 8]. Проблеми моделювання в гуманітарних науках висвітлені у працях В. Широкова [16]; та у наукових розвідках І. Кульчицького, де автор проаналізував окремі аспекти застосування моделювання, виклав філософські постулати поняття моделі, її загальне визначення, властивості та класифікацію [7]. В «Енциклопедії освіти» поняття «модель» висвітлено як «уявна або матеріально-реалізована система, котра відображає або відтворює об'єкт дослідження (природний чи соціальний) і здатна змінювати його так, що її вивчення дає нову інформацію стосовно цього об'єкта» [5].

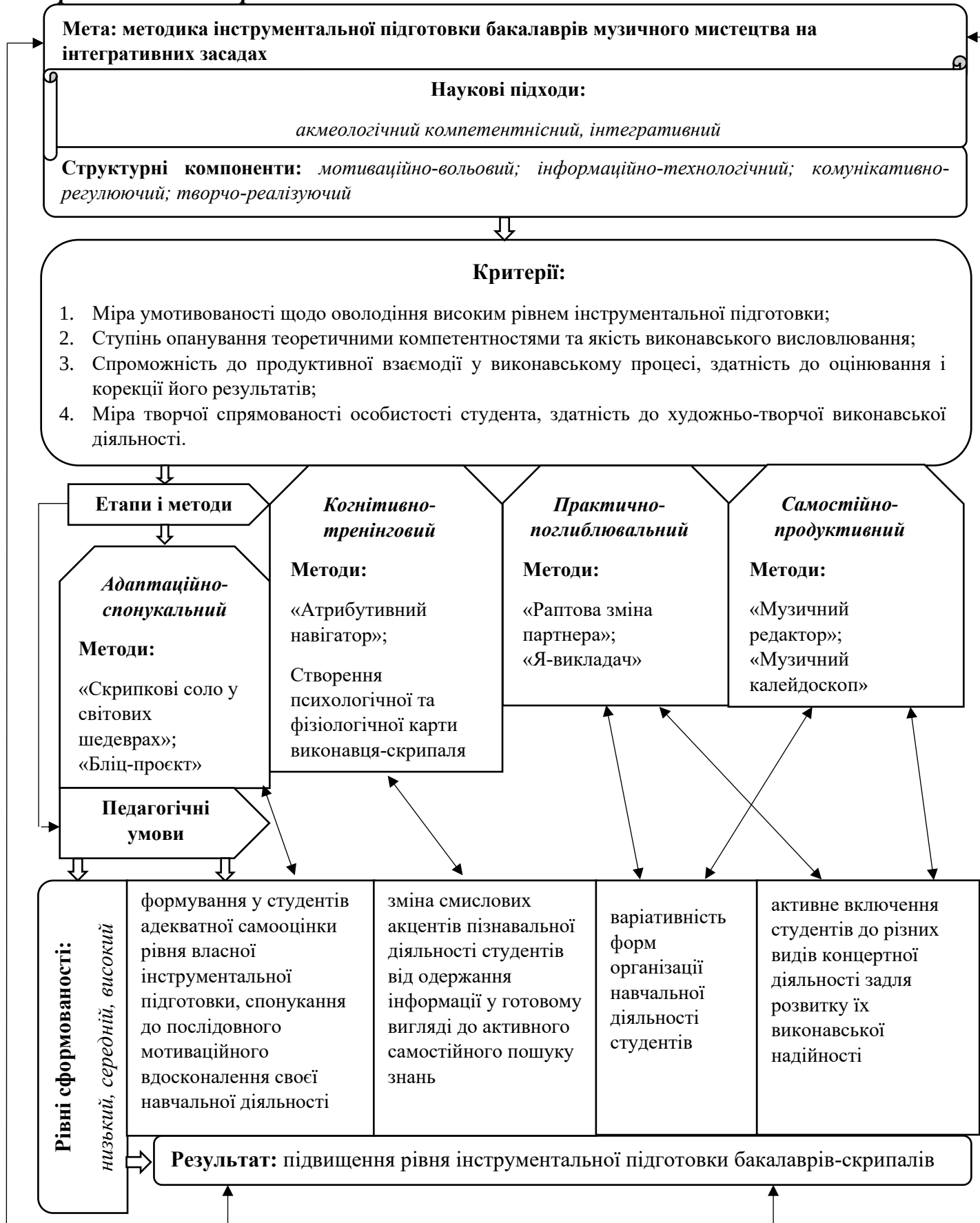
Отже, модель – це гіпотеза, що представлена у доступній для спостереження формі та характеризується такими рисами, як візуалізація, наявність елементів

наукової фантазії чи уяви, абстрактність, використання аналогій для логічного конструювання.

Моделювання є ефективним методом для вивчення різноманітних явищ, об'єктів та процесів. Воно дозволяє здійснювати їхнє дослідження шляхом аналізу та побудови відповідних моделей. Цей підхід забезпечує можливість реконструювати та прогнозувати поведінку досліджуваних систем, що є цінним інструментом у науковій практиці. У Філософському словнику термінів та персоналій, зазначено, що «моделювання – це метод наукового пізнання, що полягає у створенні зменшених або збільшених копій предметів та явищ (моделей) з метою отримання знань про досліджувані об'єкти, вивчення яких утруднено низкою причин» [14, с. 163]. (За С. Вітвицькою) «моделювання (англ. scientificmodelling, simulation, нім. modellieren, modellierung) – це метод дослідження явищ і процесів, що ґрунтується на зміні конкретного об'єкта досліджень (оригіналу) іншим, подібним до нього (моделлю)...це особливий пізнавальний процес, метод теоретичного практичного опосередкованого пізнання, коли суб'єкт замість безпосереднього об'єкта пізнання вибирає чи створює схожий із ним допоміжний об'єкт – замісник (модель), досліджує його» [8, с. 17-18]. О. Савченко у своїх працях поняття «моделювання» висвітлила як: «1) метод дослідження об'єктів на їх моделях-аналогах; 2) побудова і вивчення моделей реально існуючих предметів і явищ і тих, що спеціально сконструйовані; 3) у навчанні моделі розуміють як зміст, що треба засвоїти, як засіб засвоєння [10, с. 358]. Слід зазначити, що моделювання знайшло своє застосування і в музично-педагогічних дослідженнях таких науковців, як О. Андрейко, А. Козир, Н. Мозгальова, Г. Падалка, О. Рябова, В. Федоришин, О. Щолокова та інші. Їхні роботи відображають взаємодію між елементами досліджуваних явищ, що було експериментально перевірено на практиці. Спираючись на вищезазначене у нашому дослідженні створено організаційно-методичну модель інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах, в якій за допомогою візуалізації та абстракції представлено взаємодію між усіма елементами навчального процесу інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів.

Рис. 3.2.1.

Організаційно-методична модель інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах



Реалізація даної організаційно-методичної моделі, в якій графічно відображено усі складові процесу оволодіння студентами мистецтвом скрипкового виконавства, дозволила здійснити експериментальну перевірку методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах. Як було зазначено в підрозділі 2.3., методика включає в себе чотири етапи: *адаптаційно-спонукальний*; *когнітивно-тренінговий*; *практично-поглиблювальний*; *самостійно-продуктивний*, кожний етап має свою мету та завдання. Для експериментальної перевірки методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах було сформовано дві групи студентів: експериментальна група у кількості 21 особа та контрольна група у кількості 21 особа. Експериментальна робота здійснювалась на базі Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)», Українського державного університету імені Михайла Драгоманова Факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського, Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка Факультету початкової освіти та мистецтва, в якій взяли участь студенти освітнього ступеня «бакалавр». Перед проведенням формувального експерименту зі студентами експериментальної та контрольної груп було здійснено додатковий діагностичний експеримент з виявлення рівневої характеристики їх інструментальної підготовки за визначеним критеріальним апаратом. Результати даного експерименту засвідчили, що рівні інструментальної підготовки студентів відповідають показникам загального констатувального експерименту.

Перший етап – адаптаційно-спонукальний тривав з лютого до травня 2022 року. Метою першого *адаптаційно-спонукального* етапу було забезпечення усвідомленої мотивації щодо набуття високого рівня інструментальної підготовки.

Завданням першого етапу виступають:

1. Підвищення інтересу до виконавської діяльності;

2. Актуалізація самовиховної діяльності студентів, яка спрямована на коригування їх власних уявлень щодо професійного зростання;

3. Активізація вольових зусиль задля досягнення успішності в інструментальній підготовці.

Для реалізації першого і другого завдань застосовується метод «Скрипкові соло у світових шедеврах». В межах даного методу студентам пропонувалися вибрані дослідником зразки скрипкових соло, а саме: К. Сен-Санс Симфонічна поема «Танець смерті», Ор. 40; Р. Штраус Симфонічна поема «Життя героя», Ор. 40; М. Равель «Циганка»; Г. Малер Симфонія №4 II частина. Вибір певних зразків був зумовлений тим, що вони повинні бути різними за стильовими ознаками, інтонаційними характеристиками, технічними виконавськими прийомами та образною спрямованістю. Запропоноване завдання спрямоване на поглиблення знання та розуміння студентами оркестрової музики, усвідомлення ролі скрипки в ній, активізацію їхніх знань з фахових дисциплін та суміжних галузей, а також сприяє формуванню цілісного музично-культурного світогляду. Метою означеного методу на основі активізації інтересу до виконавської діяльності спонукати піддослідних до усвідомлення власного рівня інструментальної підготовки та виникнення бажання професійного зростання.

Прослухавши запропонований фрагмент з твору К. Сен-Санс «Танець смерті» Ор. 40, студенти описуючи, свої емоційні враження, які вони отримали від прослуховування музики, використовували лексику, яка максимально відображає їх психологічний стан. Наприклад, студент Н. стверджує, що дане соло створило у нього відчуття моторошності, напруги, тривоги, сповнене смутком; у студента А. виникло відчуття похмурої та гротескної атмосфери. Таким чином, у студентів активізувалися знання з психології емоцій. Додаткове завдання полягало в більш детальному опрацюванні даного матеріалу та візуалізації почутої музики. З цією метою студентам необхідно було створити асоціативний ряд з інших видів художньої діяльності або інших естетичних об'єктів, наближений до образної характеристики музичного матеріалу (образи з літератури, картин природи,

хореографії тощо). Студенти використовували інтегровані знання з різних дисциплін навчального плану та надавали приклади з літератури, хореографії, історії музики, а для визначення жанру твору використовували знання з дисципліни «Музичні форми». Наводимо приклад аналізу студента П. даного музичного фрагменту: «...симфонічна поема К. Сен-Санса «Танець смерті» написана на основі вірша А. Казаліса чиї твори були видавалися під псевдонімом Ж. Лагор. У своєму вірші поет описав танець скелетів у зимову ніч під гру на скрипці Смерті. Особливість даного фрагменту полягає у прочитанні його як хореографічного танцю по колу. Даний музичний твір був присвячений талановитій піаністці, соратниці композитора Кароліні Монтіньї-Реморі.

Аналіз жанрово-стильових особливостей скрипкових соло відбувався з опорою на знання з музичної історії і літератури та інших інтегрованих знань. Студенти визначали жанр прослуханих уривків скрипкових соло (концерт, увертюра, симфонія, симфонічна поема) та їх стильову приналежність (бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм, модернізм). Порівнюючи стильові характеристики з творами тієї ж епохи, студенти актуалізували знання з таких фахових дисциплін як: «Світова музика література», «Українська музична література», «Історія музики», «Музичні форми». Наприклад, для аналізу ми обрали музичний твір Р. Штрауса Симфонічна поема «Життя героя», Ор. 40, в якому соло скрипки відіграє ключову роль. Даний твір є автобіографічним, тому, перш ніж аналізувати його, студенту необхідно було детально ознайомитися з життям та творчістю композитора.

Аналізуючи даний твір, студент С. відзначив, що ліричне та водночас виразне соло скрипки, інтерпретується як відображення лінії кохання до дружини композитора Пауліни де Ана, передаючи складний характер та емоції. Складність виконання даного соло для скрипаля полягає у технічних труднощах, які відображені у вигляді пасажів, високих регістрах, подвійних нотах, що вимагає високої майстерності та віртуозності, що стає викликом для виконавця. Емоційна складова відіграє не менш важливу роль, адже виконавець повинен відтворити

емоційну атмосферу твору та переконливо передати весь спектр емоцій від ліричної ніжності до пристрасного драматизму. В структурі поеми соло скрипки є невід'ємною частиною музичної тканини, допомагає розкрити сюжет та відіграє важливу роль, з'являючись у ключових моментах. Виконавець, який виконує соло скрипки повинен взаємодіяти з іншими інструментами для створення цілісного музичного образу. Дане соло скрипки можна вважати видатним, адже воно є яскравим прикладом використання музичного інструменту скрипки в оркестровій музиці та демонструє майстерність високого рівня композитора та скрипаля, які здатні через музику передати емоції та образи найвищого рівня. Студент аналізуючи власні виконавські можливості на даному етапі своєї інструментальної підготовки відзначає, що його технічний рівень не дозволяє зараз виконати це соло на належному рівні, однак окремі технічні елементи цього фрагменту є в його виконавському арсеналі, він розуміє якими прийомами йому треба володіти для виконання даного музичного уривку. Робота з даним скрипковим соло надихає студента на активну роботу спрямовану на подальше професійне зростання.

Аналізуючи соло скрипки у Четвертій симфонії II частини Г. Малера, студенти виявили специфічні інтонаційні звороти, а саме: стрій скрипки за вказівкою композитора у партитурі був налаштований на тон вище. Таке звучання скрипки in D позбавлене звичної вібрації та теплоти. Студентам було запропоновано транспонувати та проспівати окремі фрагменти даного соло, щоб перевірити знання з теорії музики, адже дана дисципліна пояснює принцип збереження інтервальної структури при зміні тональності та застосувати вже набуті компетенції з сольфеджіо та вокальної підготовки. В результаті у студентів підвищився інтерес до виконавської діяльності та сформувалися бачення шляхів коригування власних уявлень професійного зростання.

Студенти намагались спрогнозувати, які фізіологічні особливості ігрового апарату скрипаля необхідні їм для успішного виконання соло М. Равеля «Циганка». Бакалаври-скрипалі вважають, що дане соло демонструє надзвичайну віртуозність виконавця, його високий рівень технічної підготовки та імпровізаційної свободи, а

також здатність вправно передати всю палітру емоцій – від задумливості та меланхолії до бурхливої пристрасті, що є ознакою розуміння скрипалем циганського музичного стилю. Для виконання даного твору скрипаль має продемонструвати «невимушеність і вільність положення всього тіла, що значною мірою залежить від положення ніг. Таких положень три: 1) упор на ліву ногу; обидві ноги на одній лінії, 2) упор на ліву ногу; права нога висунута вперед, 3) рівномірний упор на обидві ноги» [12, с. 80]. Студенти стверджують, що в даному випадку найбільш доцільним буде третій варіант – рівномірний упор на обидві ноги. Скрипалеві необхідна раціональна постановка обидвох рук, яка забезпечує свободу ігрових рухів. Методист В. Стеценко зазначає, що «остаточним же критерієм правильності як анатомічної, так і фізіологічної сторони постановки є якість досягнутого звучання» [12]. Піддослідні усвідомили, що вони повинні володіти знаннями про взаємозв'язок динамічних нюансів з правильним відчуттям ваги руки і смичка. Для того, щоб виконати складні пасажі та відтворити якісне звуковидобування у виконавця-скрипаля повинен бути вільний ігровий апарат (розслаблені плечі та шия), йому необхідно ефективно використовувати вагу свого тіла, щоб уникнути зайвого напруження. Студенти експериментальної групи звертались до знань, отриманих на курсі «Методика навчання гри на скрипці» та зазначили, що частковий вплив на скрипкову постановку мають анатомо-фізіологічні особливості будови верхніх кінцівок (за Б. Струве) «1) так званий пластичний, коли при вільно опущеній руці лікоть досить близько прилягає до корпусу, і 2) так званий атакістичний, коли при опущеній руці лікоть ніби трохи вивернутий, тобто віддалений від корпусу» [12, с. 76-77]. Отже, для аргументації студенти залучають знання з анатомії, фізіології та методики навчання гри на скрипці. Студентам запропоновано зробити порівняльну характеристику виконавських прийомів скрипаля з вокальними техніками. Вони наводили аналогії між способами звуковидобування та вокальної артикуляції. Дане завдання сприяло більш глибокому розумінню універсальних принципів музичного виконавства та актуалізувало знання з інструментальної та вокальної підготовки. Студенти проаналізували прослухані ними уривки та надати характеристику, як саме

впливають музичні засоби (мелодія, ритм, гармонія, тембр) на емоційний стан слухача.

Отже, метод «Скрипкові соло у світових шедеврах» виявився ефективним для активізації знань із суміжних та фахових дисциплін, таких як «Психологія», «Література», «Світова музика література», «Українська музична література», «Історія музики», «Сольфеджіо», «Спів», «Методика навчання гри на скрипці», «Анатомія», «Фізіологія». В процесі застосування даного методу у бакалаврів-скрипалів очевидно підвищився інтерес до навчання гри на скрипці. В їхній свідомості підвищився статус скрипки як виразного солюючого інструмента з безмежними виразовими можливостями. Реалізація даного методу сприяв активізації процесу співставлення у свідомості студента технічних та образних характеристик з власними виконавськими можливостями, а усвідомлення можливості успішного виконання ним даного музичного матеріалу підвищило їх самооцінку і створила ситуацію успіху.

Для реалізації третього завдання – активізація вольових зусиль задля досягнення успішності в інструментальній підготовці, ми використали метод «Бліц-проект». Сутність даного методу полягає в тому, що студенту дається невеликий скрипковий твір, наприклад Р. Глієр «Вальс» твір 45 №2; Г. Венявський Мазурка «Обертас» ор. 19 № 1; В. Гомоляка «Карпатська легенда»; М. Стецюн «Болеро». Студенту необхідно за короткий час від 1 до 1,5 години ознайомитися з одним із музичних творів та зіграти його, надати аналіз.

Студент В. обрав для «Бліц-проекту» музичний твір Р. Глієра «Вальс», він вважає, що даний твір є прикладом романтичного вальсу, в якого яскраві образні характеристики: ліричність, граційність, задумливість; та виразні художньо-технічні прийоми: плавне легато, динамічні відтінки, якими можна створити драматичний ефект, різноманітна звукова палітра, агогічні відхилення (темпові нюанси). Студент стверджує, що для вивчення даного твору йому необхідно було 30-40 хвилин, а вольові зусилля було докласти для вивчення проведень із

Другий етап – когнітивно-тренінговий тривав з вересня по грудень 2022 року. Метою другого етапу є активізація у студентів розуміння значущості оволодіння музично-теоретичними та музично-історичними знаннями, а також усвідомлене відтворення у практичних діях комплексу технологічних прийомів.

Завдання другого етапу:

1. Розширення професійного мистецького тезаурусу студентів для удосконалення навичок жанрово-стильової атрибуції виконуваних творів;
2. Активізація рефлексивної діяльності студентів, залучення їх знань з дисциплін «Сольфеджіо», «Теорія музики» в процесі оволодіння базовими технічними прийомами: основами звуковидобування; штриховою технікою.

В процесі реалізації другого етапу формувальної роботи використовувались такі методи: «Атрибутивний навігатор», написання психологічної та фізіологічної карти виконавця-скрипаля.

Для вирішення першого завдання ми використали метод «Атрибутивний навігатор». Студентам пропонувалося зробити жанрово-стильовий аналіз кількох творів своєї програми, спираючись на знання, отримані на уроці музичної літератури, з визначенням основних стильових рис виконуваних творів та відповідних засобів музичної виразності, а також жанрових особливостей із залученням відповідних аналогій з іншими творами скрипкового репертуару, які можна віднести до даного жанру.

Наприклад, студент Р. аналізуючи музичний твір з його виконавського репертуару Й. Брамс «Скерцо до мінор» для скрипки і фортепіано визначив його жанрово-стильову атрибуцію: «...це енергійне, віртуозне скерцо, що з італійської означає «жарт», має глибину та емоційну насиченість, яка притаманна романтичному стилю». Для аналізу даного твору студент звернувся до знань з інших дисципліни: «Світова музична література», він порівнює «Скерцо до мінор» Й. Брамса з симфонічним скерцо Л. ван Бетховена, в якому присутні енергійні контрастні епізоди, але, зазначив, що твір Й. Брамса має романтичний характер на

відміну він скерцо Бетховена написаної у стилі Віденської класики. Піддослідний провів аналогію з скришковими творами Н. Паганіні «24 каприси», стверджуючи, що даний твір не є каприсом, проте він демонструє високий віртуозний рівень виконавця-скрипаля та вміння застосовувати складні технічні прийоми, на його думку, саме це споріднює дані твори. Міжпредметні знання піддослідний Р. використовував з курсу «Теорія музики» для більш глибокого розуміння мелодичного розвитку означеного твору, а також для визначення його тональності, інтервального складу, ладових особливостей. Щоб краще розуміти звучання модуляцій та хроматизмів, студент Р. звернувся до знань з курсу «Гармонія». За допомогою знань з дисципліни «Аналіз музичних форм» піддослідному Р. вдалося визначити форму твору, структуру, принципи розвитку.

Отже, звертаючись до знань з фахових дисциплін, студент успішно зміг виконати поставлене перед ним завдання та розширити свій професійний мистецький тезаурус для удосконалення навичок жанрово-стильової атрибуції виконуваного твору.

Для вирішення другого завдання було запропоновано кожному студенту створити власну психологічну та фізіологічну карту виконавця-скрипаля з визначенням типу темпераменту, фізичних особливостей апарату зі специфічними проявами технічних можливостей з усього спектра виконавських прийомів. Після того, як вони зроблять карти, їм належало окреслити план-стратегію подолання недоліків у власному виконавському апараті із залученням засвоєних знань із сольфеджіо, теорії музики та інших дисциплін.

Пропонуємо ознайомитися із створеною психологічною та фізіологічною картою бакалавра-скрипаля, яку створив студент Б.

Тип темпераменту: холерик. *Психологічна карта* надає таку власну загальну характеристику піддослідного: ініціативний, енергійний, схильний до імпульсивності та різких змін настрою, швидко загоряється новими ідеями, наполегливий у досягненні мети, може створити конфлікт у стресових ситуаціях.

Прояви психологічних особливостей у виконавській діяльності: сильна внутрішня мотивація щодо поставлених цілей, досягнення високих результатів, прагнення до визнання та лідерства; у навчанні нетерплячий до рутинних вправ, здатний швидко засвоїти новий матеріал; у репетиційному процесі проявляє нетерпіння до детального опрацювання, прагне швидкого результату; у концертно-виконавській діяльності (концерти, конкурси, виконавська-практика) у піддослідного Б. проявляється здатність до яскравої та емоційної гри, є схильність до імпровізації; присутнє сценічне хвилювання, напруга, що може призвести до зривів чи помилок у тексті; прослідковується схильність до виконання емоційних творів зі швидкими темпами, широким динамічним розвитком; проявляє лідерські якості у взаємодії з колективом. *Фізіологічна карта*: статура міцна, зріст середній орієнтовно 165 см., спостерігається високий рівень енергії та швидка реакція, присутня м'язова напруга в області долоні великого пальця лівої руки, правого плеча та шиї через надмірний нахил голови вбік на скрипку, у стресових ситуаціях має схильність до підвищеного артеріального тиску, порушення частоти та глибини дихання у процесі гри на музичному інструменті, що впливає на побудову фраз, інтонування та архітекτονіку музичного твору. Специфіка ігрового апарату піддослідного Б. за його власною характеристикою: підняте праве плече, спостерігається напруження ігрового апарату. Права рука: володіння плавними, уривчастими, частково стрибкоподібними штрихам, окремі штрихи є неконтрольованими через нестабільну координацію; простежується нерівномірний розподіл смичка через імпульсивність, немає усвідомленого відчуття ваги смичка біля колодки під час виконання штрихів (*sautille, ricoshet*); легко відтворює динамічні нюанси, такі як *crescendo, forte, sforzando*, важче вдаються нюанси *diminuendo, piano, pianissimo*. Ліва рука: володіє навичками змін позиції, але пропускає деталі щодо логічності та зручності апікатури; у пасажній техніці спостерігаються пришвидшення темпу та інтонаційні неточності; володіє прийомом *vibrato*, але потребує його вдосконалення та різноманітності. Технічні можливості піддослідного Б.: спроможний виконати гами, штрихи, арпеджіо, інтервали сексти та октави, але ретельного опрацювання потребують терції та децими; володіє прийомом

glissando, але необхідно відпрацювати точне попадання до кінцевої ноти; володіє квартовими флажолетами, які потребують більш точного звуковидобування.

Отже, узагальнюючи матеріал студент Б. відзначив такі власні недоліки: затиснення плечового поясу, шиї та великого пальця лівої руки; несвідомий контроль на нюансі *riano*, *rianiissimo*; недостатній контроль смичка, відчуття його ваги біля колодки та координація рук; неточність інтонації; відсутність концентрації на правильній аплікатурі. Після цього студент Б. розробив план-стратегію подолання виявлених недоліків у виконавському апараті із залученням засвоєних знань із сольфеджіо, теорії музики, методики навчання та інших дисциплін.

Звертаючись до знань з фізіології, отриманих при вивченні методичних рекомендацій В. Козіна та В. Ушкова, студентом запропоновано включити до практичного комплексу щоденної самопідготовки вправи для розслаблення м'язів плечового поясу, шиї, спини та великого пальця лівої руки з використанням спеціальних прийомів (йога, вправи на дихання). Для досягнення «найбільшого ступеня релаксації та поновлення психічних і фізичних сил, рекомендується наступні вправи на дихання:

1) зробити повільний, глибокий вдих, затримати дихання та різко видихнути. Повторити кілька разів. Потім спокійно, глибоко подихати;

2) піднімаючи обидві руки вгору, глибоко вдихнути, потім повільно нахилитися і повністю видихнути повітря;

3) кількома різкими, ритмічними, але не занадто швидкими, короткими вдихами наповнити легені, потім повільно видихнути» [13, с. 22].

Для поліпшення координації рук рекомендовано застосовувати вправи з диханням:

«1. Точний вступ штрихом вниз. Тримаючи скрипку в ігровому положенні, разом із видихом, опустити вниз (до підлоги). Разом із вдихом, окреслюючи еліпс (або круг), м'яко опустити смичок біля колодки на струну і точно з видихом

провести на весь смичок. Починати в повільному темпі, а далі можна прискорювати. Робити вправи з паузами, даючи можливість відпочити та зібратися.

2. Точний вступ штрихом угору. Поставити смичок на струну в кінець – видих, потім точно з вдихом провести на весь смичок вгору» [13, с. 25].

Для того, щоб виправити недоліки інтонування та розвинути вміння вірно будувати фрази задля відчуття архітектоніки музичного твору студентом Б. запропоновано використовувати «апробований метод, проспівування голосом музичного матеріалу (мелодії, наприклад), а в більш досконалій формі – відтворювання музичного матеріалу (тексту) внутрішнім слухом [13, с. 23]. Вірно розподілене дихання дає можливість показати логічну структуру музичної фрази, а в емоційному плані виявити «akupунктурні точки». Даний метод рекомендовано чергувати з практичними заняттями на скрипці.

Для звільнення напруги в області шийі рекомендовано перевірити висоту та форму містка і підборідника. Параметри містка та підборідника необхідно підбирати з урахуванням фізико-анатомічних особливостей виконавця-скрипаля.

Для усвідомлення динамічних нюансів *forte*, ***f***, *piano*, ***p*** та їх різновидів ***crescendo***, ***diminuendo*** (додаток Г, *приклад 3, 4, 5*); динамічних засобів виразності ***sf*** (див. додаток Г, *приклад 6*) ***fp***, ***subito f***, ***subito p*** рекомендовано працювати над матеріалом гами і арпеджіо.

В. Козін у навчально-методичному посібнику для студентів вищих навчальних закладів «Гами і арпеджіо як універсальні вправи в навчальному процесі скрипаля» [6] рекомендує «вищезазначені нюанси можна удосконалювати як на відкритих струнах, так і на окремих нотах або послідовності нот гам і арпеджіо. При виконанні гами або арпеджіо в цілому застосовується динаміка великих побудов...у висхідному русі гам і арпеджіо застосовується *crescendo*, в низхідному русі навпаки – *diminuendo* (див. *приклад 1*); ...при застосуванні засобів динаміки вживати кресцендо натисканням та кресцендо прискоренням руху смичка;

diminuendo відповідно поступовим зняттям натискання та сповільненням швидкості смичка» [6, с. 39].

Приклад 1 (рис.3.2.3.)

Динаміка великих побудов у висхідному та низхідному русі



Для того, щоб виправити недоліки в аплікатурі та для студент Б. пропонує використовувати деякі прийоми за методикою навчання гри на скрипці К. Стеценка [12].

Перший прийом – це ритмічна аплікатура. «Суть цього прийому полягає в тому, що зміна позицій припадає на сильну чи відносно сильну долю такту або на початку одиниці ритму» [12, с. 160]. Другий прийом – це підміна пальця на звуках, що повторюються. Щоб виконати означену вправу, виконавцю-скрипалю необхідно активізувати власну слухову підготовку, розвиток якої удосконалювався на курсі «Сольфеджіо». Дана вправа корисна тим, що допоможе виконати зміну позицій з інтонаційною точністю. Третій прийом – це пересування одного пальця на півтон, який заощаджує рух лівої руки, адже інтервал малої секунди (звернення до знань з дисципліни «Теорія музики») є найменшою відстанню на грифі, тим самим забезпечується інтонаційна впевненість. К. Стеценко вважає, що «особливо доцільне пересування пальця на півтон у високих позиціях, де відстані між інтервалами на грифі зменшуються» [12, с. 161]. Четвертий прийом – це перехід в позицію з низьких позицій у високі з використанням першого пальця. Дана вправа є корисною тим, що перший палець дає твердіше відчуття нової позиції, він є

найстійкішим і найточнішим у русі та виступає опорною точкою. Використовуючи даний прийом, скрипаль може розширити свій звуковий діапазон нових позицій. П'ятий прийом – це перехід при зміні смичків під час виконання штриха legato, він забезпечить нечутний перехід у позицію. Шостий прийом – це використання пауз, люфтвауз та цезур для пересування руки в нову позицію. «Кожна пауза, особливо не позначена в нотах (гострі штрихи, пунктирні ритми тощо), може бути використана для попереднього пересування руки в нову позицію» [12, с. 163].

Отже, в процесі реалізації даного етапу формувального експерименту, студенти в ході жанрово-стильового аналізу творів своєї програми, а також при створенні психологічної та фізіологічної карти виконавця-скрипаля відрефлексували власні мистецтвознавчі знання, а також усвідомили особливості своєї психофізіології. Означені методи ефективно сприяли розширенню професійно-мистецького тезаурусу студентів, адже для визначення жанру і стилю творів необхідно було активізувати достатньо широкий пласт мистецьких компетентностей, отриманих в курсі музично-історичних дисциплін, а створення психологічної та фізіологічної карти сприяло глибокому усвідомленню ними власних психологічних якостей та властивостей свого виконавського апарату. Педагогічна умова зміна смислових акцентів пізнавальної діяльності студентів від одержання інформації у готовому вигляді до активного самостійного пошуку знань, без сумніву, ефективно була реалізована на даному етапі формувальної роботи, адже студентам довелося для виконання поставлених завдань здійснювати самостійно-пошукову роботу з різних галузей знань.

Третій етап – практично-поглиблювальний – тривав з лютого по травень 2023 року. Метою третього етапу є переведення емпіричного виконавського досвіду студентів у чіткі структури продуктивної взаємодії.

Завданням третього етапу виступають:

1. Оволодіння способами різновекторної комунікації у навчальному та виконавському процесі;

2. Створення у студентів системи оцінки результатів власної виконавської діяльності та корекції її недоліків.

Для виконання першого завдання ми запропонували авторський метод «Раптова зміна партнера». Сутність даного методу полягала в тому, що студентам пропонувалося без попередніх репетицій виконати один із музичних творів своєї концертно-виконавської програми, вивченої в класі «Спеціальний інструмент (скрипка)» з іншим музичним партнером. Таким чином, створилася ситуація психологічного аутотренінгу, в якій студентам потрібно подолати сценічне хвилювання та стабілізувати свій психоемоційний стан під час концертного виступу. В умовах аутотренінгу студентам необхідно було за короткий термін адаптуватись до нового музичного партнера (концертмейстера) та домовитися про вузлові моменти комунікації в процесі спільної виконавської діяльності: виконання реприз протягом всього твору; міра дотримання темпових вказівок (*ritenuto*, *rosso ritenuto*, *a tempo*, *rallentando*, *fermata* та інші); повнота динамічних відтінків (*piano*, *forte*, *crescendo*, *diminuendo* та інші); особливості зорової комунікації в окремих проведеннях, вступях та зняттях.

Пропонуємо ознайомитися з деякими випадками реалізації даного експерименту на прикладі піддослідних Г., який виконував Концерт №1 соль-мінор (І частина) М. Бруха та, У. виконанні якого прозвучала Соната для скрипки і фортепіано f-moll Op. 4 Ф. Мендельсона.

Протягом короткого часового проміжку студент Г. намагався проявити ініціативу щодо ключових аспектів міжособистісної комунікації в ході підготовки до виконання концерту. З позиції психології таким способом піддослідний намагався створити відчуття контролю ситуації та часового потоку в умовах стресу. Звертаючись до знань з теорії музики, аналізу музичних творів, студент Г. окреслив загальні темпові характеристики концерту та агогічні відхилення, зокрема *rubato* в ліричних фразах, використання люфтпауз, щоб підкреслити мелодичні звороти. Протягом кількох хвилин студент Г. звернув увагу концертмейстера на окреслені позиції досягнувши згоди щодо їх реалізації. Не зважаючи на умови обмеженої

ансамблевої підготовки, студент Г. виявив прагнення зберегти індивідуальність власної інтерпретації. Усвідомлюючи напруженість твору романтичного концерту студент Г. акцентував увагу на важливих динамічних контрастах, таким чином фіксуючи певні опорні точки у музичних проведеннях, щоб виразно їх відтворити незважаючи на відсутність репетицій з новим музичним партнером. Вказуючи на кульмінаційні епізоди, піддослідний намагався створити спільне розуміння архітекτονіки даного музичного твору, щоб забезпечити ансамблеву єдність між ним та концертмейстером. Комунікація піддослідного проявилася через його спроби передачі загального емоційного настрою даного концерту. Студент Г., звертаючись до знань зі світової музичної літератури, наводив характерні для романтизму риси: ліричність, героїзм, драматизм та інші, щоб налаштувати свого нового музичного партнера на спільне емоційне переживання музики.

В ході реалізації даного методу студент У. з експериментальної групи без попередніх репетицій з новим музичним партнером виконав твір Ф. Мендельсона Соната для скрипки і фортепіано f-moll Op. 4. Зі слів студента У., він відчував тривогу, розгубленість та водночас відповідальність за кінцевий результат. Попри невпевненість та хвилювання, піддослідному У. вдалося зберегти концентрацію на музичному матеріалі, активізувати зоровий і слуховий контакт з нотним матеріалом та музичним партнером. Піддослідному вдалося проявити ініціативу та комунікабельність протягом п'яти хвилин та пояснити трактування сонати концертмейстеру, з яким він ще не грав. Йому необхідно було стабілізувати свій психоемоційний стан, незважаючи на нетипову ситуацію, налаштуватися на позитивний результат та зуміти мобілізувати свою виконавську витримку та віру у свої сили.

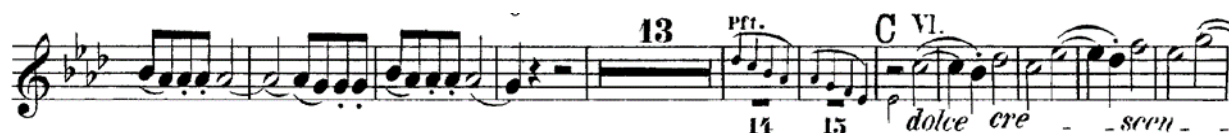
Наприклад, студент У. розповідає, що розпочав з обговорення визначення тривалості фермати після речитативу скрипки, уточнив темпові особливості вступу піаніста в *Allegro moderato*, нагадав про вчасне зняття піаністом третьої долі перед вступом скрипки в *a tempo* (1 такт до *A*), наголосив на одночасному сповільненні (*ritardando*) (1 такт до *a tempo*).

Ф. Мендельсон Соната для скрипки і фортепіано f-moll Op. I частина (рис.3.2.4.)



Піддослідний У. наголосив про необхідність комунікації під час виступу, яка полягає у тому, щоб піаніст подав знак у такті С кивком голови та зорієнтував скрипалью на вступ третьої долі.

Ф. Мендельсон Соната для скрипки і фортепіано f-moll Op. I частина (рис. 3.2.5.)



Закінчення партнери домовились грати нешвидко та разом вступити на першу долю останнього такту, проте піаністу було запропоновано скоротити тривалість фермати, щоб партія скрипки залишилась сама.

Ф. Мендельсон Соната для скрипки і фортепіано f-moll Op. I частина (рис. 3.2.6.)



У другій частині сонати студент У. запропонував разом сповільнити тріолі, задля яскравого проведення a tempo. У такті Е скрипалеві та піаністу необхідно було зосередитись на комунікації між собою, щоб скрипаль вчасно зіграв пасаж.

Ф. Мендельсон Соната для скрипки і фортепіано f-moll Op. II частина (рис. 3.2.7.)



Через часові обмеження піддослідному У. та піаністу вдалося лише погодити темп пасажу на **pp** (не сповільнювати), тривалість фермати та такт Н Tempo I вступити в темпі, вдвічі швидшому за початковий.

Ф. Мендельсон Соната для скрипки і фортепіано f-moll Op. III частина (рис. 3.2.8.)



Отже, метод «Раптова зміна партнера» став випробуванням для піддослідних та перевіркою їх готовності до непередбачуваних ситуацій у інструментально-виконавській діяльності, здатності до різновекторної комунікації, дослідженням вміння опанувати власний психофізичний стан у стресовій ситуації.

Задля реалізації другого завдання – створення у студентів системи оцінки результатів власної виконавської діяльності та корекції її недоліків було застосовано метод рольової гри «Я – викладач». Студентам було запропоновано тимчасово змінити звичну роль виконавця та виступити у ролі викладача свого однокурсника. В межах даного методу студенту-«викладачу» необхідно було прослухати виконання музичного твору або його фрагменту, проаналізувати недоліки та накреслити способи їх подолання, спираючись на знання з дисциплін: «Виконавський аналіз педагогічного репертуару», «Методика навчання гри на скрипці», «Педагогіка та психологія».

Наприклад, піддослідний Л., прослухавши у виконанні піддослідного М. Першу фантазію Г. Телемана відмітив такі недоліки: відсутність динамічних контрастів та нерівномірний розподіл смичка; нестабільний ритм; інтонаційні неточності у подвійних нотах та акордах.

Він запропонував наступні методи подолання означених недоліків.

- 1) Для того, щоб динаміка була контрастною, студенту М. необхідно у нюансі *forte* контролювати швидкість ведення смичка, силу натискання смичка на струну, а також його розташування, яке повинно бути ближче до підставки. У нюансі *piano* наблизити смичок до грифа, щоб створити відчуття м'якості тембру та зменшити амплітуду використання смичка.
- 2) Щоб ритм став стабільним, студенту М. було запропоновано пограти під метроном у повільному темпі (орієнтовно четверть = 50) поступово збільшувати темп та обрати найбільш зручний для виконання, зняти ліги у шістнадцятих і пограти штрихом *detache*.
- 3) Для покращення інтонації студенту М. було запропоновано в окремих місцях змінити аплікатуру, пограти окремо акорди з верхнього голосу до нижнього та просольфеджувати дані місця, перевіряти ноти до відкритих струн.

Даний аналіз студента-«викладача» Л. включав екстраполяцію виявлених аспектів на власне виконання поліфонії Й. С. Баха Партити №1 сі-мінор (*Tempo di Borea, Double*). Використовуючи знання з дисциплін «Виконавський аналіз педагогічного репертуару» та «Методика навчання гри на скрипці» піддослідний Л. відмітив, що у його власному виконанні не вистачає більш детальної роботи над визначенням головного і супроводжуючого голосів та проведенням динамічного балансу. Піддослідний Л. використовував прийом окремого вивчення кожного з голосів, звертаючи увагу на їхню ритмічну та мелодичну самостійність; використовував артикуляційні прийоми, щоб підкреслити характер кожної методичної лінії. Для коригування власного звуковидобування студент Л. зазначив, що йому необхідно попрацювати над розподілом смичка та використовувати середню і нижню частини смичка в проведеннях з акордовою технікою, в результаті його звук покращився і став якіснішим та достатньо насиченим без надмірного скрипіння.

Звертаючись до знань з педагогіки і психології піддослідний Л. стверджує, що метод «Я – викладач» допоміг йому подивитись на процес навчання з іншого боку. У нього сформувалося позитивне ставлення до процесу навчання гри на скрипці, він стверджує, що критика у даному форматі допомогла йому об'єктивно оцінити власні виконавські можливості та розробити методи корекції їх недоліків. Дивлячись на те, як впевнено студент М. виконує поліфонічний твір, піддослідний Л. розробив і для себе методи самоналаштування, щоб краще триматися на сцені, а саме: систематичні заняття, щоб бути впевненим у тому, що всі складні місця відпрацьовані; хвилюватися лише до першої ноти, коли почав грати потрібно максимально концентрувати свою увагу на виконанні музичного твору; для кращого інтонування внутрішньо проспівувати нотний текст.

Пропонуємо ознайомитись з аналізом взаємодії другої пари піддослідних. Студент-«викладач» Я., аналізуючи виконання музичного твору В. Косенка «Мрії» у межах рольової гри «Я – викладач», здійснив комплексний аналіз виступу студента О. та визначив недоліки виконання в трьох позиціях: 1) з точки зору відповідності жанрово-стильовим особливостям було відзначено недостатня камерність звучання, перебільшена артикуляція, неправильне розуміння темпу, ігнорування фортепіанного першоджерела; 2) з точки зору повноти розкриття художнього образу недостатньо насичена емоційна палітра, відсутність «дихання» музичної фрази, недостатнє використання прийому вібрато; 3) з точки зору успішності технічного та художнього втілення задуму композитора неточність інтонації, недостатній контроль розподілу смичка, дисбаланс між партією скрипки та фортепіано, відсутність особистого емоційного залучення.

Щоб покращити виявлені недоліки виконання означеної п'єси, піддослідний-«викладач» Я. запропонував студенту О. такі методи роботи: більш детально ознайомитися з партією супроводу для кращого розуміння фактури даної п'єси, її мелодичної лінії та гармонічної основи; узгодити з концертмейстером стильові особливості, такі як темпові, динамічні та артикуляційні нюанси задля досягнення єдиного художньо-музичного бачення; усвідомлене застосування артикуляції з використанням плавних штрихів (*legato*, *portamento*, *tenuto*), уникаючи надмірної

різкості; за бажанням ознайомитися з іншими камерними творами В. Косенка для глибшого розуміння стилю композитора, його мелодичних та гармонічних характерних. На думку піддослідного-«викладача» Я., дані підходи допоможуть студенту О. досягти відповідності жанрово-стильових особливостей та краще усвідомити роль власної партії у взаємодії з фортепіано.

Для повноти розкриття художнього образу скрипалеві О. було запропоновано використовувати динаміку як засіб передачі емоційного змісту, ретельно пропрацювати динамічні відтінки від *pp* до *mf* з виразними контрастами та плавними переходами, погодити з концертмейстером кульмінації та цезури. Під час гри студенту було запропоновано застосовувати дихання як засіб логічних акцентів та агогічних відхилень, покращити якість та інтенсивність вібрації, довібровувати до кінця тривалості нот. Активувати образну уяву та емоційне занурення у виконуваний твір через роздуми над змістом назви «Мрії» та залученням особистих асоціацій та емоційних паралелей, спробувати наповнити виконання власними почуттями.

Для вдосконалення технічного та художнього втілення студенту О. було запропоновано вправи для покращення та зміцнення інтонації: транспонувати окремі мелодичні уривки зі збереженням аплікатури в різні тональності; слуховий контроль інтонації над опорними звуками в мелодії, що припадають на сильну долю в такті; контролювати звуки, які повторюються в одній октаві, але на різних струнах та позиціях, повільно та ретельно опрацювати пасажі в коді, вчасно зіграти останню четверть в такті.

Піддослідний Я. в межах методу «Я – викладач» здійснив комплексний аналіз виступу свого однокурсника О. Оцінював виконання з позицій відповідності жанрово-стильових особливостей, повноти розкриття художнього образу, міри успішності його технічного та художнього втілення. Процес аналізу включав екстраполяцію виявлених аспектів на власне виконання «Романсу» з балету «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського. Наприклад, для кращого розкриття художнього образу та лінії кохання головного героя О. Довбуша, студент Я. вважає, що йому необхідно яскравіше фразувати ліричні лінії та кульмінаційні епізоди

романсу. Слід допрацювати подачу емоційних відтінків через відчуття емоційних особливостей інтонаційних особливостей українського мелосу з використанням динамічних відтінків та агогіки, щоб гра не здавалась монотонною та нецікавою. В аспекті технічного виконання необхідно допрацювати плавне та зв'язне ведення мелодії. Відпрацювати інтонаційні ходи в октавами з опорою на перший палець. Попрацювати над злагодженістю ансамблевого відчуття та взаємодії з концертмейстером.

Отже, за допомогою методу «Я – викладач» вдалося створити у студентів систему оцінки результатів власної виконавської діяльності та корекції її недоліків з використанням знань з інших фахових дисциплін.

Четвертий етап – *самостійно-продуктивний* – тривав з вересня 2023 року по квітень 2024 року. Метою роботи на даному етапі було максимальне спонукання студентів до творчості в процесі пошукової та інтерпретаційної діяльності.

Завданням четвертого етапу є:

1. Закріплення набутих в процесі попередньої формувальної роботи способів музично-пошукової діяльності;
2. Активізація творчої самодіяльності студентів у створенні власних інтерпретаційних підходів.

Для вирішення першого завдання студентам запропоновано метод «Музичний редактор», згідно якого кожному з піддослідних пропонується нередаговані музичні твори (urtext), які вони раніше не виконували, та запропоновано зробити редакторську роботу, тобто на основі жанрово-стильової атрибуції творів надати визначення темпу, характеру виконання, динамічних відтінків, обґрунтування основних аплікатурних прийомів і штрихових позначень тощо. В процесі виконання цієї роботи студенти залучають весь спектр засвоєних музично-теоретичних та музично-історичних знань, а також знання виконавських прийомів, притаманних музиці різних стилів.

Студенту З. було запропоновано редагувати твір (urtext) українського композитора-романтика О. Іванька «Вокаліз». Перш ніж приступити до редагування п'єси, піддослідний З. ознайомився з творчою біографією

композитора, представленою у статтях дослідниці І. Цепух, яка стверджує, що «характерними ознаками його творчості є романтично стримана піднесеність й наспівність мелодій, імпровізаційність, українська національна тематика, прагнення до контрастності та витончених образів, емоційності, музичної сюжетності, принципу контрастності» [17, с. 271]. Студент З. прослухав інші твори, написані для скрипки і фортепіано О. Іваньком та відзначив, що його композиції вирізняються витонченою фактурою та глибоким розумінням діалогічної природи інструментальної музики. Митець уміло створює музичний наратив, де ніжна чуттєвість поєднується з енергійними поривами. Студенту З. вдалося встановити лінію створення та виконання різними інструментами даного твору, а саме, що запропонований йому для редагування твір «Вокаліз» це перша частина із сюїти «В старовинному стилі», який написаний для фортепіанного ансамблю в чотири руки, а згодом його виконували у супроводі фортепіано для голосу. Зараз його завдання адаптувати даний твір для скрипки.

Звертаючись до знань з дисципліни «Теорія музики» піддослідний З. визначив темп *Largo* для даного твору, щоб підкреслити характерну ліричність запропонував широкі плавні штрихи, такі як *detashe* та *legato*. Для оволодіння позиційною грою було запропоновано два варіанти апікатури з використанням півпозиції, першої, другої та третьої, а також позначено окремі місця квадратними дужками, що означають затримати палець на грифі, який повторюється для точності інтонації.

Отже, піддослідному З. в межах методу «Музичний редактор» вдалося закріпити набуті в процесі попередньої формувальної роботи способи музично-пошукової діяльності, редагуючи *urtext*, здійснити глибокий аналіз авторського тексту, врахувати стилістичні особливості епохи та внести редакторські корективи, спрямовані на оптимізацію виконавської зручності, спираючись на знання з фахових дисциплін та віднайдені матеріали. Студентом З. було враховано технічні особливості гри, які характерні для барокової музики, та за допомогою штрихів і апікатурних позначень створити виразну мелодичну лінію партії скрипки, збагачену різноманітними варіантами фігурацій.

Для реалізації другого завдання – активізація творчої самодіяльності студентів у створенні власних інтерпретаційних підходів – ми пропонували студентам метод «Музичний калейдоскоп». Піддослідні розбиваються на групи, в одній групі було по 6 учасників, а в інших трьох групах по 5 учасників. Для кожної групи учасників був проведений концерт під назвою «Музичний калейдоскоп». Кожен із студентів виходив на сцену тричі та виконував різні музичні твори зі своєї концертно-виконавської програми, виходив у сусідній клас та аналізував свій психологічний стан під час чергового виступу на сцені. Піддослідним були задані параметри характеристики власного виконання, які передбачають: аналіз психологічного і фізичного стану під час сценічного виконання; жанрово-стильовий аналіз виконання; відповідність усталеним інтерпретаційним підходам; відхилення від усталених інтерпретаційних підходів, якщо вони будуть, їх обґрунтованість або помилковість, пропозиція власних підходів до інтерпретації даного твору; аналіз технічних досягнень та недоліків.

Пропонуємо ознайомитись з психологічним аналізом студента Х., який надав піддослідний після свого першого виступу. Студент Х. розповідає, що перед першим виходом на сцену його переповнювали почуття неспокою та хвилювання, які пов'язані зі страхом допустити помилку, яку слухач може одразу почути, адже виступав він сольоно без супроводу фортепіано. Виникали думки про складність твору та його віртуозність, недостатню підготовку окремих технічних епізодів, було порівняння себе з іншими учасниками концерту «Музичний калейдоскоп». У процесі гри руки скрипаля були прохолодними, що вплинуло на свободу ігрового апарату, було відчуття сухості в роті. В окремих проведеннях були відхилення у темпі з прискоренням в основному в місцях, які легко вдавалося зіграти. Успішно подолані технічні труднощі, створили відчуття короточасного полегшення та впевненості, але необхідність здійснювати аналіз свого виконання в процесі виступу вплинула на нього, і ним було допущено помилки в тексті та інтонаційні неточності у високих позиціях. Після першого виступу студент проаналізував свій психологічний стан та виявив причини власних невдач, врахував їх перед другим

виходом на сцену. Активізувати творчу самодіяльність студенту у створенні власних інтерпретаційних підходів у процесі першого виступу не вдалося.

Виходячи на сцену з певним досвідом публічного виступу, студент Х. врахував свій фізичний і психологічний стани, виконавські недоліки, усвідомив свої сильні і слабкі сторони та потенційні виконавські «пастки», він був сповнений бажанням продемонструвати краще виконання. Проте, другий вихід на сцену став новим викликом для піддослідного Х. через його хвилювання про ансамблеву взаємодію з концертмейстером в плані агогічних відхилень, темпових, динамічних нюансів. Йому важливо було, щоб скрипкове соло не звучало тихіше за партію фортепіано. Виступ був значно успішніший за попередній, без виконавських зривів та надмірного хвилювання, але гра з музичним партнером створила для піддослідного новий виклик, який йому довелося поєднати вже з набутим досвідом, долаючи нові перешкоди. Піддослідний Х. стверджує, що аналіз попереднього виступу допоміг йому розробити стратегії самоконтролю, що значно зменшило фізичну і психологічну напругу, він допоміг йому краще концентруватися на своєму виконанні та спробувати активізувати творчу самодіяльність у створенні власних інтерпретаційних підходів.

Виходячи на сцену втретє, піддослідний Х. був більш впевнений у собі, що стало результатом двох попередніх виступів та їх аналізу. У нього було присутнє хвилювання, яке не сковувало його ігровий апарат, а навпаки, трансформувалося у здорове сценічне хвилювання, що підживило його виконавську енергію. Свої попередні помилки та невдачі сприймав як досвід, а не причину для страху. Фізичний стан був набагато кращий, його ігровий апарат був розслаблений, а руки теплими, що дало легкості та свободи рухів. Він зміг свідомо контролювати м'язову напругу, що позитивно вплинуло на якість звуковидобування, точність інтонації, та стало платформою для активізації творчої самодіяльності у створенні власних інтерпретаційних підходів у процесі виконання віртуозної п'єси «Циганські наспіви» П. Сарасате. Можливість зробити перерву між виступами та випити склянку води усунула сухість у роті, що дало йому свіжості. Фортепіанний супровід став для нього надійною підтримкою, що дало йому впевненості.

Отже, проведений формувальний етап дослідно-експериментальної роботи був зреалізований у чотири етапи: адаптаційно-спонукальний; когнітивно-тренінговий; практично-поглиблювальний; самостійно-продуктивний. На кожному етапі у відповідності до розробленого попередньо критеріального апарату було реалізовано мету та завдання, які співвідносилися з компонентною структурою досліджуваного феномену. На етапі формувальної роботи були використані як авторські методи, так і загальновідомі, апробовані науковою практикою (наприклад, рольові ігри «Я – викладач» та «Музичний редактор»). Студенти, які входили до експериментальної групи проявили активність, зацікавленість впродовж усіх етапів дослідної роботи, вони відзначали підвищення рівня власних виконавських успіхів, а також звертали увагу на покращення інструментальної підготовки своїх колег-студентів. Однак, для того, щоб мати підстави для твердження щодо ефективності проведеної формувальної роботи, необхідно здійснити контрольний експеримент для доведення дієвості розробленої експериментальної методики.

3.3. Аналіз результатів дослідно-експериментальної роботи

Після завершення формувального етапу дослідно-експериментальної роботи, для підтвердження ефективності запропонованої методики, було проведено контрольний експеримент. Цей етап, що здійснювався за методологією діагностичного етапу, охоплював як експериментальну, так і контрольну групи учасників.

Для детальнішого вивчення рівня підготовки за розробленими критеріями був реалізований другий етап констатувального експерименту — лабораторний, в якому взяли участь 42 особи. Учасників було поділено на експериментальну та контрольну групи. Навчальний процес у контрольній групі залишався без змін, тоді як експериментальна група навчалась за спеціально розробленою програмою, що дозволило здійснити порівняльний аналіз ефективності впровадженої методики.

Попередній експеримент у підрозділі 3.1. дозволив констатувати рівень інструментальної підготовки 63 бакалаврів-скрипалів за анкетуванням, а саме:

високому рівню інструментальної підготовки відповідають 8 респондентів, що у відсотковому співвідношенні 12%, до середнього рівня означеної підготовки належать 23 респонденти, а саме 36,3 %, низькому рівню даної підготовки відповідають 32 респонденти – це 51,7%.

Після завершення навчання за розробленою нами програмою ми провели повторне анкетування для контрольної перевірки міри умотивованості щодо оволодіння високим рівнем інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Дана анкета надає відомості щодо рівнів розвитку студентів за усіма показниками першого критерію та першим показником другого критерію.

Отже, ми визначили ступінь інтересу до інструментально-виконавської діяльності. До формування контрольної (КГ-1) та експериментальної груп (ЕГ-1) початкові показники такі: високий рівень – 2 особи (9,52%), середній рівень – 8 осіб (38,10%), низький рівень – 11 осіб (52,38%). Після формування в КГ-2 та ЕГ-2 змінились показники, а саме: КГ-2 високий рівень – 3 особи (14,29%), середній і низький рівні – по 9 осіб (42,86%); ЕГ-2 високий рівень – 6 осіб (28,57%), середній рівень – 13 осіб (61,90%), а низький рівень зменшився до 2 осіб (9,52%). Результати повторного анкетування висвітлено у таблиці 3.3.1.

Таблиця 3.3.1.

Порівняння результатів анкетування в експериментальній та контрольній групі

Рівні	До формування				Після формування			
	КГ-1		ЕГ-1		КГ-2		ЕГ-2	
	абс.	%	абс.	%	абс.	%	абс.	%
	21	100	21	100	21	100	21	100
Високий	2	9,52	2	9,52	3	14,29	6	28,57
Середній	8	38,10	8	38,10	9	42,86	13	61,90
Низький	11	52,38	11	52,38	9	42,86	2	9,52

За результатами анкетування з'ясувалося, що піддослідні, які працювали з розробленою нами програмою, але ми в їх навчання не втручалися їх показники покращилися. Піддослідні, які були в експериментальній групі (ЕГ-2) стали більш умотивованими їх інтерес до інструментально-виконавської діяльності та концертної практики збільшився, а саме: високий рівень – збільшився втричі, середній рівень – збільшився в півтора рази, а низький рівень – зменшився в п'ять з половиною рази. Вони оволоділи професійними знаннями, а саме музично-теоретичними та музично-історичними, які слугують платформою для їх виконавського зростання. Результати динаміки змін за анкетуванням висвітлено у таблиці 3.3.2.

Таблиця 3.3.2.

Динаміка змін за анкетуванням

Група	Час	Високий (%)	Середній (%)	Низький (%)
КГ	До (КГ-1)	9,52	38,10	52,38
КГ	Після (КГ-2)	14,29	42,86	42,86
Зміна в КГ		+4,77	+4,76	– 9,52
ЕГ	До (ЕГ-1)	9,52	38,10	52,38
ЕГ	Після (ЕГ-2)	28,57	61,90	9,52
Зміна в ЕГ		+19,05	+23,80	– 42,86

Динаміка: В експериментальній групі спостерігається значне зростання частки студентів на високому (+19.05%) та середньому (+23.80%) рівнях і суттєве зменшення на низькому (-42.86%). У контрольній групі зміни значно менш виражені. Це підтверджує позитивний вплив методики за даними анкетування (χ^2 був значущим).

Попередній експеримент у підрозділі 3.1. дозволив констатувати рівень інструментальної підготовки за першим показником другого критерію – глибина та системність музично-теоретичних і музично-історичних знань – до високого рівня інструментальної підготовки належали 2 респонденти (3,1%), до середнього рівня

вищевказаної підготовки 17 респондентів (26,9%), до низького рівня даної методики належать 44 респонденти (70%).

З метою перевірки рівня інструментальної підготовки піддослідних за першим показником другого критерію, а саме – глибина та системність музично-теоретичних і музично-історичних знань – нами було здійснено повторне тестування для експериментальної та контрольної груп, яке спрямоване на виявлення рівня опорних знань з музично-теоретичних дисциплін.

Отже, ми визначили за першим показником «міра прояву готовності до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь» та частково другим показником «глибина і системність музично-теоретичних та музично-історичних знань» бакалаврів-скрипалів. До формування КГ-1 та ЕГ-1 високий рівень – 1 особа (4,76%), середній рівень – 5 осіб (23,81%), низький рівень – 15 осіб (71,43%). Після формування КГ-2 високий рівень підвищився, а саме: високий рівень – 2 особи (9,52%), середній рівень – 6 осіб (28,57%), низький рівень – 13 осіб (61,90%); ЕГ-1 значно підвищився: високий рівень – 3 особи (14,29%), середній рівень – 14 осіб (66,67%), а низький зменшився – 4 особи (19,05%). Результати повторного тестування висвітлено у таблиці 3.3.3.

Таблиця 3.3.3.

Порівняння результатів тестування в експериментальній та контрольній групі

Рівні	До формування				Після формування			
	КГ-1		ЕГ-1		КГ-2		ЕГ-2	
	абс.	%	абс.	%	абс.	%	абс.	%
	21	100	21	100	21	100	21	100
Високий	1	4,76	1	4,76	2	9,52	3	14,29
Середній	5	23,81	5	23,81	6	28,57	14	66,67
Низький	15	71,43	15	71,43	13	61,90	4	19,05

За результатами тестування вдалося з'ясувалося, що студенти успішно впоратися з тестом та проявили засвоєні знання з вищевказаних фахових дисциплін, а високий рівень інструментальної підготовки зріс втричі, середній рівень означеної підготовки зріс вдвічі, а низький рівень вищевказаної підготовки зменшився в три з половиною рази. Результати динаміки змін за тестуванням висвітлено у таблиці 3.3.4.

Таблиця 3.3.4.

Динаміка змін за тестуванням

Група	Час	Високий (%)	Середній (%)	Низький (%)
КГ	До (КГ-1)	4,76	23,81	71,43
КГ	Після (КГ-2)	9,52	28,57	61,90
Зміна в КГ		+4,76	+4,76	– 9,53
ЕГ	До (ЕГ-1)	4,76	23,81	71,43
ЕГ	Після (ЕГ-2)	14,29	66,67	19,05
Зміна в ЕГ		+9,53	+42,86	– 52,38

Динаміка: В експериментальній групі спостерігається суттєве збільшення частки студентів на середньому рівні (+42.86%) та зменшення на низькому (-52.38%), а також помірне зростання на високому (+9.53%). Зміни в контрольній групі мінімальні. Це підтверджує позитивний вплив методики за даними тестування (χ^2 був значущим).

Для визначення рівня означеної підготовки за іншими показниками розроблених критеріїв у параграфі 3.1. було здійснено другий етап констатувального експерименту – лабораторний експеримент. В лабораторному експерименті взяли участь 42 особи. Попередній експеримент у підрозділі 3.1. дозволив констатувати рівень інструментальної підготовки студентів-скрипалів за показником «якість комплексного оперування спеціальними уміннями», а саме: до високого рівня інструментальної підготовки належали 4 піддослідні (9,5%); до

середнього рівня відносились 7 піддослідних (16,7%); до низького рівня належали 31 піддослідний (73,8%).

Першим показником у лабораторному експерименті виступала якість комплексного оперування спеціальними уміннями. Даний показник є складовою другого критерію інструментальної підготовки та висвітлює якість виконавського висловлювання піддослідних, який представлений в нашому дослідженні у вигляді трьох груп: чистота інтонації; основи звуковидобування; штрихова техніка.

З метою контрольного діагностування рівня інструментальної підготовки студентів-скрипалів за показником «якість комплексного оперування спеціальними уміннями» нами було повторно застосовано методику за умовною назвою «Аналіз змісту педагогічної документації».

Отже, нам вдалося визначити якість комплексного оперування спеціальними уміннями бакалаврів скрипалів, а саме: до формування КГ-1 та ЕГ-1 високий рівень – 2 особи (9,52%), середній рівень – 3 особи (14,29%), низький рівень – 16 осіб (76,19%); після формування КГ-2 високий рівень – 3 особи (14,29%), середній рівень – 4 особи (19,05%), низький рівень – 14 осіб (66,67%), ЕГ-2 високий рівень – 6 осіб (28,57%), середній рівень – 9 осіб (42,86%), низький рівень – 6 осіб (28,57%). Результати повторного застосування методики «Аналіз змісту педагогічної документації» висвітлено у таблиці 3.3.5.

Таблиця 3.3.5.

Порівняння результатів методики «Аналіз змісту педагогічної документації» в експериментальній та контрольній групі

Рівні	До формування				Після формування			
	КГ-1		ЕГ-1		КГ-2		ЕГ-2	
	абс.	%	абс.	%	абс.	%	абс.	%
	21	100	21	100	21	100	21	100
Високий	2	9,52	2	9,52	3	14,29	6	28,57
Середній	3	14,29	3	14,29	4	19,05	9	42,86
Низький	16	76,19	16	76,19	14	66,67	6	28,57

За результатами застосування методики «Аналіз педагогічної документації» вдалося з'ясувалося, що студенти Експериментальної групи (ЕГ-2) мають відчуття звуковисотності та демонструють точну інтонацію в повній мірі і їх кількість на високому та середньому рівнях зросла втричі, а на низькому рівні зменшилась в два з половиною рази. Дані скрипалі мають добрий стан музичного слуху, яскраві музично-художні уявлення про музику, яку вони виконують, свідоме розуміння закономірностей різних звукових математичних строїв. Результати динаміки змін за методикою «Аналіз змісту педагогічної документації» висвітлено у таблиці 3.3.6.

Таблиця 3.3.6.

Динаміка змін за методикою «Аналіз змісту педагогічної документації»

Група	Час	Високий (%)	Середній (%)	Низький (%)
КГ	До (КГ-1)	9,52	14,29	76,19
КГ	Після (КГ-2)	14,29	19,05	66,67
Зміна в КГ		+4,77	+4,76	– 9,52
ЕГ	До (ЕГ-1)	9,52	14,29	76,19
ЕГ	Після (ЕГ-2)	28,57	42,86	28,57
Зміна в ЕГ		+19,05	+28,57	– 47,62

Динаміка: експериментальна група демонструє помітне зростання на високому (+19.05%) та середньому (+28.57%) рівнях зі значним зменшенням на низькому (-47.62%). Зміни в контрольній групі незначні. Це підтверджує позитивний вплив методики за даними цього аналізу (χ^2 був значущим).

Для того, щоб перевірити у піддослідних стабільність даних комунікативних умінь та функціонування саморегуляції, створювалась штучна кризова ситуація. Попередній експеримент у підрозділі 3.1. дозволив констатувати, що за третім критерієм «спроможність до продуктивної взаємодії у виконавському процесі, здатність до оцінювання і корекції його результатів» із 42 піддослідних повноцінно змогли адаптуватись до кризових умов 2 студента (4,7%) вони відносяться до

високого рівня інструментальної підготовки. До середнього рівня інструментальної підготовки належали 5 студентів (12%) їхнє виконання було з найменшими втратами. Решта 34 студенти (83,3%) не змогли змінити свої підходи, не зреагували на ситуативні зміни і під час виконання дотримувались завченої моделі демонстрації музичного матеріалу не коригуючи своє виконання у відповідності до змінених умов. Значить їх комунікативні уміння та регулятивні спроможності знаходилися на низькому рівні.

Щоб перевірити міру оволодіння комунікативними уміннями та здатності до саморегуляції у виконавському процесі, ми повторно застосували методику «Ситуаційна криза».

Отже, нам вдалося визначити міру володіння комунікативними уміннями та здатність до саморегуляції у виконавському процесі бакалаврів-скрипалів. До формування КГ-1 та ЕГ-1 високий рівень – 1 особа (4,56%), середній рівень – 2 особи (9,52%), низький рівень – 18 осіб (85,71%); після формування КГ-2 високий рівень – 2 особи (9,52%), середній рівень – 3 особи (14,29%), низький рівень – 16 осіб (76,19%), ЕГ-2 високий рівень – 3 особи (14,29%), середній рівень – 6 осіб (28,57%), низький рівень – 12 осіб (57,14%). Результати повторного застосування методики «Ситуаційна криза» висвітлено у таблиці 3.3.7.

Таблиця 3.3.7.

Порівняння результатів методики «Ситуаційна криза» в експериментальній та контрольній групі

Рівні	До формування				Після формування			
	КГ-1		ЕГ-1		КГ-2		ЕГ-2	
	абс.	%	абс.	%	абс.	%	абс.	%
	21	100	21	100	21	100	21	100
Високий	1	4,56	1	4,56	2	9,52	3	14,29
Середній	2	9,52	2	9,52	3	14,29	6	28,57
Низький	18	85,71	18	85,71	16	76,19	12	57,14

За результатами повторного застосування методики «Ситуаційна криза» вдалося з'ясувалося, що студенти контрольної експериментальної групи спроможні швидко налагодити виконавську комунікацію з концертмейстером. Їх кількість на високому та середньому рівнях зросла в тричі, а на низькому рівні зменшилась в півтора рази. В даних студентів розвинулась регулятивна спроможність, вони здатні домовлятися з концертмейстером про формотворчі нюанси музичного твору. Вони здатні змінювати свої інтерпретаційні підходи з урахуванням слухацької аудиторії задля яскравої передачі образного характеру, жанрово-стильових особливостей та змістовного наповнення виконуваних творів. Результати динаміки змін за методикою «Ситуаційна криза» висвітлено у таблиці 3.3.8.

Таблиця 3.3.8.

Динаміка змін за методикою «Ситуаційна криза»

Група	Час	Високий (%)	Середній (%)	Низький (%)
КГ	До (КГ-1)	4,76	9,52	85,71
КГ	Після (КГ-2)	9,52	14,29	76,19
Зміна в КГ		+4,76	+4,77	– 9,52
ЕГ	До (ЕГ-1)	4,76	9,52	85,71
ЕГ	Після (ЕГ-2)	14,29	28,57	57,14
Зміна в ЕГ		+9,53	+19,05	– 28,57

Динаміка: В експериментальній групі спостерігається певне покращення (зростання на високому та середньому рівнях, зменшення на низькому), але воно не таке виражене, як за іншими методиками. Зміни в КГ також невеликі. Це узгоджується з відсутністю статистично значущої різниці за критерієм χ^2 .

За результатами попереднього діагностування у підрозділі 3.1. інструментальної підготовки за четвертим критерієм – міра творчої спрямованості особистості студента, здатність до художньо-творчої виконавської діяльності можна констатувати, що на високому рівні інструментальної підготовки – 4

піддослідних (9,5%), на середньому рівні означеної підготовки – 12 піддослідних (28,5%), на низькому рівні вищевказаної підготовки – 26 піддослідних (62%).

Задля перевірки рівня самостійної музично-пошукової діяльності студента-скрипаля ми повторно застосували методику, яка отримала назву «Мій виконавський ідеал».

Отже, нам вдалося визначити здатність до самостійної музично-пошукової діяльності бакалаврів-скрипалів, а саме: до формування КГ-1 та ЕГ-1 високий рівень – 2 особи (9,52%), середній рівень – 6 осіб (28,57%), низький рівень – 13 осіб (61,90%); після формування КГ-2 високий рівень – 3 особи (14,29%), середній рівень – 7 осіб (33,33%), низький рівень – 11 осіб (52,38%), ЕГ-2 високий рівень – 6 (28,57%), середній рівень – 12 осіб (57,14%), низький рівень – 4 особи (14,29%). Результати повторного застосування методики «Мій виконавський ідеал» висвітлено у таблиці 3.3.9.

Таблиця 3.3.9.

Порівняння результатів методики «Мій виконавський ідеал» в експериментальній та контрольній групі

Рівні	До формування				Після формування			
	КГ-1		ЕГ-1		КГ-2		ЕГ-2	
	абс.	%	абс.	%	абс.	%	абс.	%
	21	100	21	100	21	100	21	100
Високий	2	9,52	2	9,52	3	14,29	6	28,57
Середній	6	28,57	6	28,57	7	33,33	12	57,14
Низький	13	61,90	13	61,90	11	52,38	3	14,29

За результатами повторного застосування методики «Мій виконавський ідеал» вдалося з'ясувати, що кількість студентів, які знаходилися на високому рівні збільшилася втричі, на середньому рівні вдвічі, а на низькому рівні зменшилась в три з половиною рази. Дані піддослідні здатні до самостійної музично-пошукової

діяльності, у них спостерігається прагнення самостійно віднайти найкращі зразки виконання його улюбленого твору. Вони спроможні до здійснення порівняльної характеристики виконання різних музикантів, спираючись на знання жанрово-стильових особливостей виконуваного твору. Дані студенти спроможні на основі мистецтвознавчого та виконавського аналізу виступів різних музикантів виявити власні недоліки у виконанні того чи іншого твору та здійснити спробу віднайдення шляхів подолання означених недоліків. Ці здобувачі мають інтерес до пошукової діяльності та можуть віднайти чотири-п'ять інтерпретацій улюбленого твору, а також детально охарактеризувати виконання обраного виконавця, його позитивні та негативні сторони. Результати динаміки змін за методикою «Мій виконавський ідеал» висвітлено у таблиці 3.3.10.

Таблиця 3.3.10.

Динаміка змін за методикою «Мій виконавський ідеал»

Група	Час	Високий (%)	Середній (%)	Низький (%)
КГ	До (КГ-1)	9,52	28,57	61,90
КГ	Після (КГ-2)	14,29	33,33	52,38
Зміна в КГ		+4,77	+4,76	– 9,52
ЕГ	До (ЕГ-1)	9,52	28,57	61,90
ЕГ	Після (ЕГ-2)	28,57	57,14	14,29
Зміна в ЕГ		+19,05	+28,57	– 47,61

Динаміка: експериментальна група показує значне покращення: зростання на високому (+19.05%) та середньому (+28.57%) рівнях і суттєве зменшення на низькому (-47.61%). Зміни в КГ незначні. Це підтверджує позитивний вплив методики за даними цієї методики (χ^2 був значущим).

Попередня перевірка в підрозділі 3.1 останнього показника «прагнення до створення власної інтерпретації музичного твору», який спрямований на виявлення рівня творчих проявів піддослідних дозволила констатувати, що до високого рівня

інструментальної підготовки належали лише 2 піддослідних (4,7%), до середнього рівня інструментальної підготовки за означеним показником відносилися 7 піддослідних (16,7%), до низького рівня інструментальної підготовки за показником, який визначає прагнення піддослідних до створення власної інтерпретації музичного твору виявилось 33 піддослідних (78,6%).

В основі побудови виконавського образу твору лежить асоціативна діяльність, яка потребує опори на певні образні характеристики, які притаманні особистості студента, вони є різного рівня. Інтерпретаційне мислення в даному випадку оперує образними категоріями, тому ми повторно застосували методику, яка має назву «Виконавський образ».

Отже, нам вдалося визначити рівень прагнення до створення власної інтерпретації музичного твору бакалаврів-скрипалів, а саме: до формування КГ-1 та ЕГ-1 високий рівень – 1 особа (4,76%), середній рівень – 3 особи (14,29%), низький рівень – 17 осіб (80,95%); після формування КГ-2 високий рівень – 2 особи (9,52%), середній рівень – 4 особи (19,05%), низький рівень – 15 осіб (71,43%), ЕГ-2 високий рівень – 4 особи (19,05%), середній рівень – 9 осіб (42,86%), низький рівень – 8 осіб (38,10%). Результати повторного застосування методики «Виконавський образ» висвітлено у таблиці 3.3.11.

Таблиця 3.3.11.

Порівняння результатів методики «Виконавський образ» в експериментальній та контрольній групі

Рівні	До формування				Після формування			
	КГ-1		ЕГ-1		КГ-2		ЕГ-2	
	абс.	%	абс.	%	абс.	%	абс.	%
	21	100	21	100	21	100	21	100
Високий	1	4,76	1	4,67	2	9,52	4	19,05
Середній	3	14,29	3	14,29	4	19,05	9	42,86
Низький	17	80,95	17	80,95	15	71,43	8	38,10

За результатами повторного застосування методики «Виконавський образ» вдалося з'ясувати, що кількість студентів, які знаходяться на високому та середньому рівнях збільшилася втричі, а на низькому рівні зменшилась вдвічі. Дані піддослідні оволодівши технологією гри на музичному інструменті, вирішивши текстові та технічні проблеми, проявили ініціативу щодо власної інтерпретації музичного твору. У процесі розучування твору інтерпретація зріє поступово, піддослідні прагнули дослідити виконуваний твір на рівні емоційного ряду – це показники творчої суті. Вони готові дискутувати з викладачем, спираючись на свої знання, виконавський досвід, відстоювати та аргументувати власну інтерпретацію. Ці студенти не потребують залучення інших видів почуттів, їхні асоціації виникають на рівні емоційного ряду. Результати динаміки змін за методикою «Виконавський образ» висвітлено у таблиці 3.3.12.

Таблиця 3.3.12.

Динаміка змін за методикою «Виконавський образ»

Група	Час	Високий (%)	Середній (%)	Низький (%)
КГ	До (КГ-1)	4,76	14,29	80,95
КГ	Після (КГ-2)	9,52	19,05	71,43
Зміна в КГ		+4,76	+4,76	– 9,52
ЕГ	До (ЕГ-1)	4,76	14,29	80,95
ЕГ	Після (ЕГ-2)	19,05	42,86	38,10
Зміна в ЕГ		+14,29	+28,57	– 42,85

Динаміка: В експериментальній групі спостерігається помітне покращення (зростання на високому та середньому рівнях, суттєве зменшення на низькому), однак ця різниця не досягла рівня статистичної значущості порівняно з КГ за критерієм χ^2 . Зміни в КГ мінімальні.

Ми провели розрахунок критерію Хі-квадрат (χ^2) для кожної методики, щоб порівняти розподіл студентів за рівнями в Контрольній (КГ-2) та

Експериментальній (ЕГ-2) групах після застосування нашої формувальної методики. Це дозволило нам визначити, чи є статистично значуща різниця між групами, що свідчитиме про ефективність даної методики. Для порівняння розподілу студентів за рівнями сформованості між контрольною та експериментальною групами було використано критерій хі-квадрат К. Пірсона (χ^2) [18].

Основні формули:

1. Очікувана частота (E) для кожної комірки таблиці:

$$E_{ij} = \frac{(\text{Сума рядка } i) \times (\text{Сума стовпця } j)}{\text{Загальна сума } N}$$

де i номер рядка (рівень), j – номер стовпця (група).

2. Критерій Хі-квадрат (χ^2):

$$\chi^2 = \sum \frac{(O_{ij} - E_{ij})^2}{E_{ij}}$$

де O – спостережувана частота, E – очікувана частота, сума береться по всіх комірках таблиці.

3. Ступені свободи (df) для таблиці R рядків і C стовпців:

$$df = (R - 1) (C - 1)$$

У нашому випадку $R=3$ (рівні), $C=2$ (групи), тому $df = (3 - 1) (2 - 1) = 2$.

4. Критичне значення χ^2 для $\alpha = 0.05$ та $df = 2$ становить **5.991**.

Пропонуємо ознайомитися з детальним розрахунком методики:

Методика «Анкетування»

1. Спостережувані частоти (O): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | Сума рядка (R) | |
 :----- | :--- | :--- | :----- | | Високий | 3 | 6 | 9 | | Середній | 9 | 13 | 22 | | Низький |
 9 | 2 | 11 | | Сума (C) | 21 | 21 | 42 (N) |

2. Очікувані частоти (E): ($E = R / 2$, оскільки $C1=C2=N/2$) | Рівень | КГ-2
 | ЕГ-2 | | :----- | :--- | :--- | | Високий | 4.5 | 4.5 | | Середній | 11.0 | 11.0 | | Низький | 5.5
 | 5.5 |

3. Розрахунок
$$\chi^2 = \frac{(3-4.5)^2}{4.5} + \frac{(4-6.5)^2}{6.5} + \frac{(14-10)^2}{10} + \frac{(6-4.5)^2}{4.5} + \frac{(9-6.5)^2}{6.5} + \frac{(6-10)^2}{10}$$

$$\chi^2 \approx 0.500 + 0.962 + 1.600 + 0.500 + 0.962 + 1.600 \approx 6.124$$

Висновок: $6.182 > 5.991$. Різниця статистично значуща ($p < 0.05$).

Методика «Тестування»

4. Спостережувані частоти (О): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | Сума рядка (R) | |
 :----- | :--- | :--- | :----- | | Високий | 2 | 3 | 5 | | Середній | 6 | 14 | 20 | | Низький | 13 | 4 | 17 | | Сума (C) | 21 | 21 | 42 (N) |

5. Очікувані частоти (Е): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | | :----- | :--- | :--- | |
 Високий | 2.5 | 2.5 | | Середній | 10.0 | 10.0 | | Низький | 8.5 | 8.5 |

6. Розрахунок
$$\chi^2 = \frac{(2-2.5)^2}{2.5} + \frac{(6-10)^2}{10} + \frac{(13-8.5)^2}{8.5} + \frac{(3-2.5)^2}{2.5} + \frac{(14-10)^2}{10} + \frac{(4-8.5)^2}{8.5}$$

$$\chi^2 \approx 0.100 + 1.600 + 2.382 + 0.100 + 1.600 + 2.382 \approx 8.164$$

Висновок: $8.164 > 5.991$. Різниця статистично значуща ($p < 0.05$).

Методика «Аналіз змісту педагогічної документації»

7. Спостережувані частоти (О): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | Сума рядка (R) | |
 :----- | :--- | :--- | :----- | | Високий | 3 | 6 | 9 | | Середній | 4 | 9 | 13 | | Низький | 14 | 6 | 20 | | Сума (C) | 21 | 21 | 42 (N) |

8. Очікувані частоти (Е): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | | :----- | :--- | :--- | |
 Високий | 4.5 | 4.5 | | Середній | 6.5 | 6.5 | | Низький | 10.0 | 10.0 |

9. Розрахунок χ^2 :
$$\chi^2 = 4.5(3-4.5)^2 + 6.5(4-6.5)^2 + 10(14-10)^2 + 4.5(6-4.5)^2 + 6.5(9-6.5)^2 + 10(6-10)^2$$

$$\chi^2 \approx 0.500 + 0.962 + 1.600 + 0.500 + 0.962 + 1.600 \approx 6.124$$

Висновок: $6.124 > 5.991$. Різниця статистично значуща ($p < 0.05$).

Методика «Ситуаційна криза»

10. Спостережувані частоти (О): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | Сума рядка (R) | |
 :----- | :--- | :--- | :----- | | Високий | 2 | 3 | 5 | | Середній | 3 | 6 | 9 | | Низький | 16 | 12 | 28 | | Сума (C) | 21 | 21 | 42 (N) |

11. Очікувані частоти (E): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | | :----- | :--- | :--- | |
Високий | 2.5 | 2.5 | | Середній | 4.5 | 4.5 | | Низький | 14.0 | 14.0 |

12. Розрахунок χ^2 : $\chi^2 = \frac{(2-2.5)^2}{2.5} + \frac{(3-4.5)^2}{4.5} + \frac{(16-14)^2}{14} + \frac{(3-2.5)^2}{2.5} + \frac{(6-4.5)^2}{4.5} + \frac{(12-14)^2}{14}$
 $\chi^2 \approx 0.100 + 0.500 + 0.286 + 0.100 + 0.500 + 0.286 \approx 1.772$

Висновок: $1.772 < 5.991$. Статистично значуща різниця відсутня ($p > 0.05$).

Методика «Мій виконавський ідеал»

Спостережувані частоти (O): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | Сума рядка (R) | | :-----
- | :--- | :--- | :----- | | Високий | 3 | 6 | 9 | | Середній | 7 | 12 | 19 | | Низький | 11 | 3
| 14 | | Сума (C) | 21 | 21 | 42 (N) |

Очікувані частоти (E): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | | :----- | :--- | :--- | | Високий |
4.5 | 4.5 | | Середній | 9.5 | 9.5 | | Низький | 7.0 | 7.0 |

Розрахунок χ^2 : $\chi^2 = \frac{(3-4.5)^2}{4.5} + \frac{(7-9.5)^2}{9.5} + \frac{(11-7)^2}{7} + \frac{(6-4.5)^2}{4.5} + \frac{(12-9.5)^2}{9.5} + \frac{(3-7)^2}{7}$
 $\chi^2 \approx 0.500 + 0.658 + 2.286 + 0.500 + 0.658 + 2.286 \approx 6.888$

Висновок: $6.888 > 5.991$. Різниця статистично значуща ($p < 0.05$).

Методика «Виконавський образ»

Спостережувані частоти (O): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | Сума рядка (R) | | :-----
- | :--- | :--- | :----- | | Високий | 2 | 4 | 6 | | Середній | 4 | 9 | 13 | | Низький | 15 | 8 |
23 | | Сума (C) | 21 | 21 | 42 (N) |

Очікувані частоти (E): | Рівень | КГ-2 | ЕГ-2 | | :----- | :--- | :--- | | Високий |
3.0 | 3.0 | | Середній | 6.5 | 6.5 | | Низький | 11.5 | 11.5 |

Розрахунок χ^2 : $\chi^2 = \frac{(2-3)^2}{3} + \frac{(4-6.5)^2}{6.5} + \frac{(15-11.5)^2}{11.5} + \frac{(4-3)^2}{3} + \frac{(9-6.5)^2}{6.5} + \frac{(8-11.5)^2}{11.5}$
 $\chi^2 \approx 0.333 + 0.962 + 1.065 + 0.333 + 0.962 + 1.065 \approx 4.720$

Висновок: $4.720 < 5.991$. Статистично значуща різниця відсутня ($p > 0.05$).

Після перерахунку виявлено статистично значущу різницю ($p < 0.05$) між експериментальною та контрольною групами за результатами чотирьох методик:

«Анкетування», «Тестування», «Аналіз змісту педагогічної документації» та «Мій виконавський ідеал». Це дає більше підстав стверджувати про ефективність формувальної методики. Пропонуємо ознайомитися з остаточними розрахунками χ^2 (порівняння КГ-2 та ЕГ-2) у таблиці 3.3.13.

Таблиця 3.3.13.

Остаточний підсумок розрахунків χ^2 (порівняння КГ-2 та ЕГ-2)

Методика	Значення χ^2	df	Критичне χ^2 ($\alpha=0.05$)	Значущість ($p < 0.05$)
Анкетування	~ 6.182	2	5.991	Так
Тестування	~ 8.164	2	5.991	Так
Аналіз змісту педагогічної документації	~ 6.124	2	5.991	Так
Ситуаційна криза	~ 1.772	2	5.991	Ні
Мій виконавський ідеал	~ 6.888	2	5.991	Так
Виконавський образ	~ 4.720	2	5.991	Ні

Загальний висновок щодо динаміки:

Аналіз змін у розподілі студентів за рівнями інструментальної підготовки чітко показує позитивну динаміку в експериментальній групі порівняно з контрольною групою за більшістю застосованих методик. Особливо виражені позитивні зміни спостерігаються за результатами анкетування, тестування, аналізу змісту педагогічної документації та методики «Мій виконавський ідеал», де значно зросла частка студентів на високому та середньому рівнях і суттєво зменшилася частка на низькому рівні, що підтверджено статистично значущими результатами критерію Хі-квадрат. Це свідчить про ефективність формувальної методики. Загальну динаміку змін інструментальної підготовки відображено у гістограмі (рис.3.3.1.).

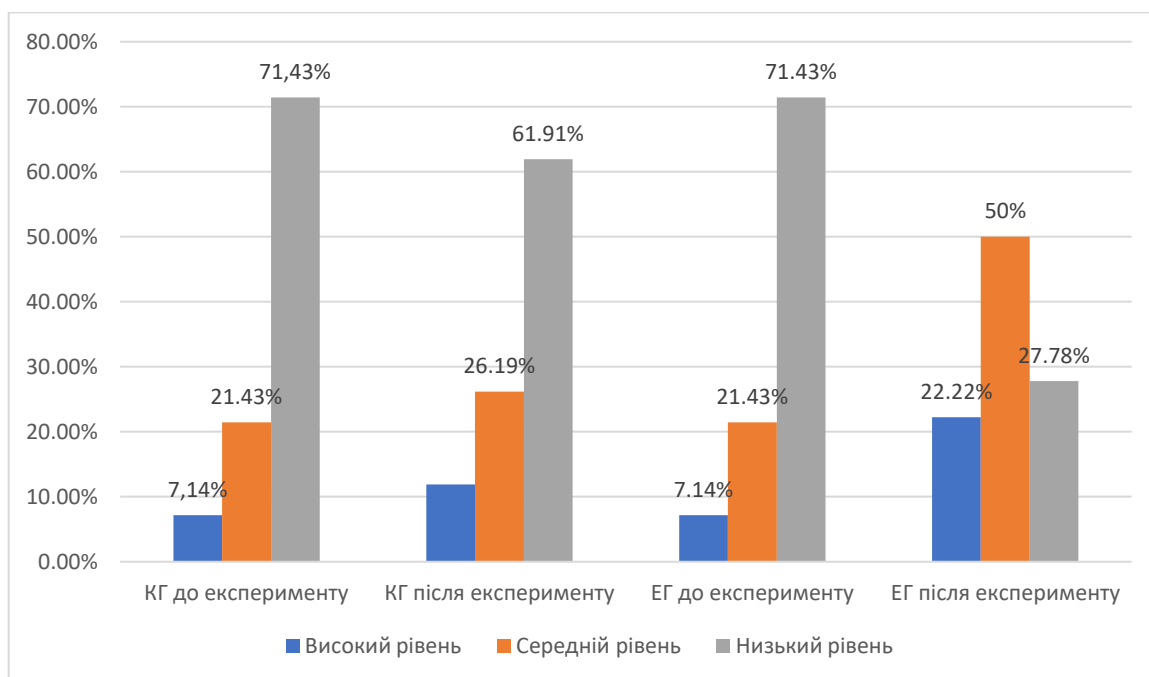
Гістограма (стовпчикова)

Рис. 3.3.1. Динаміка змін рівнів інструментальної підготовки

Отже, узагальнені дані показують загальну тенденцію: невелике покращення в контрольній групі та значно виразніше покращення (збільшення високого/середнього рівнів та зменшення низького) в експериментальній групі.

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

У третьому розділі висвітлено проведену дослідно-експериментальну роботу з апробації авторської методики інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах. Здійснено діагностичне обстеження з метою виявлення наявного рівня їх інструментальної підготовки задля реалізації запропонованої методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах. Вивчено вихідний рівень означеної підготовки та виведено наукове обґрунтування критеріального апарату для проведення констатувального експерименту.

У відповідності до розробленої у попередніх підрозділах структури інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів запропоновано такі критерії щодо надання їй рівневої характеристики:

Першим критерієм виступає *міра умотивованості щодо оволодіння високим рівнем інструментальної підготовки*. Його показниками є:

- ступінь інтересу до інструментально-виконавської діяльності;
- міра прояву готовності до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь.

Другим критерієм виступає *ступінь опанування теоретичними компетентностями та якість виконавського висловлювання*. Його показниками є:

- міра музично-теоретичних та музично-історичних знань;
- якість комплексного оперування спеціальними уміннями.

Третім критерієм виступає *спроможність до продуктивної взаємодії у виконавському процесі, здатність до оцінювання і корекції його результатів*. Його показниками є:

- міра володіння комунікативними уміннями;
- здатність до саморегуляції у виконавському процесі.

Четвертим критерієм виступає *міра творчої спрямованості особистості студента, здатність до художньо-творчої виконавської діяльності*. Його показниками є:

- здатність до самостійної музично-пошукової діяльності;
- прагнення до створення власної інтерпретації музичного твору.

Аналіз результатів діагностувального етапу дослідно-експериментальної роботи в підрозділі 3.1. засвідчив, що більшість піддослідних знаходяться на низькому рівні інструментальної підготовки, що зумовило необхідність розробки та експериментальної апробації авторської методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах.

У підрозділі 3.2. змістовно-структурна характеристика означеної підготовки, визначені педагогічні умови підвищення ефективності інструментальної підготовки студентів, розроблений критеріальний апарат дослідження, обґрунтовані методологічні підходи формування роботи та її етапів, стали підставою для розробки організаційно-методичної моделі інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах, в якій за допомогою візуалізації та абстракції представлено взаємодію між усіма елементами навчального процесу означеної підготовки. Реалізація даної організаційно-методичної моделі, в якій графічно відображено усі складові процесу оволодіння студентами мистецтвом скрипкового виконавства, дозволила здійснити експериментальну перевірку методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів на інтегративних засадах. Як було зазначено в підрозділі 2.3., методика включає в себе чотири етапи: *адаптаційно-спонукальний; когнітивно-тренінговий; практично-поглиблювальний; самостійно-продуктивний*, кожний етап мав свою мету та завдання. Перед проведенням формування експерименту зі студентами експериментальної та контрольної груп було здійснено додатковий діагностичний експеримент з виявлення рівневої характеристики їх інструментальної підготовки за визначеним критеріальним апаратом. Результати даного експерименту засвідчили, що рівні інструментальної підготовки студентів відповідають показникам загального констатувального експерименту.

Після завершення формування етапу дослідно-експериментальної роботи у підрозділі 3.3. було здійснено контрольний експеримент з метою доведення

ефективності запропонованої методики. Контрольний експеримент був проведений за методикою діагностичного етапу дослідно-експериментальної роботи, він здійснювався в межах експериментальної та контрольної груп учасників.

Проведено розрахунок критерію Хі-квадрат (χ^2) для кожної методики, щоб порівняти розподіл студентів за рівнями в контрольній (КГ-2) та експериментальній (ЕГ-2) групах після застосування формувальної методики. Це дозволило визначити, чи є статистично значуща різниця між групами, що свідчатиме про ефективність даної методики. Для порівняння розподілу студентів за рівнями сформованості між контрольною та експериментальною групами було використано критерій хі-квадрат К. Пірсона (χ^2), а саме: критерій Хі-квадрат (χ^2):

$$\chi^2 = \sum \frac{(O_{ij} - E_{ij})^2}{E_{ij}}$$

Аналіз змін у розподілі студентів за рівнями інструментальної підготовки чітко показав позитивну динаміку в експериментальній групі порівняно з контрольною групою за більшістю застосованих методик. Особливо виражені позитивні зміни спостерігаються за результатами анкетування, тестування, аналізу змісту педагогічної документації та методики «Мій виконавський ідеал», де значно зросла частка студентів на високому та середньому рівнях і суттєво зменшилася частка на низькому рівні, що підтверджено статистично значущими результатами критерію Хі-квадрат. Це свідчить про ефективність формувальної методики.

Зміст третього розділу дисертаційного дослідження висвітлено в таких публікаціях автора:

1. Pylyp Olesia. Methodological principles of diagnostic level testing for the instrumental preparation of students-violinists. Intellectual Archive. Toronto: Shiny Word.Corp. (Canada). 2024. Vol. 13. No. 4. (October/December). С. 129–138. DOI: 10.32370/IA_2024_04_8 URL: <https://www.intellectualarchive.com/?link=journal>

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

1. Волкова Н. П., Тарнопольський, О. Б. *Моделювання професійної діяльності у викладанні навчальних дисциплін у вишах*: монографія / ред. О. Б. Тарнопольський. Дніпропетровськ : Дніпропетровський університет імені Альфреда Нобеля, 2013. 228 с.

2. Гончаренко С. У. *Український педагогічний енциклопедичний словник*. Вид. 2-ге, доп. і виправл. Рівне : Волинські обереги, 2011. 552 с.

3. Губа А. В. Теоретико-методичні засади формування управлінської культури вчителя – майбутнього менеджера освіти: дис. ... д-ра пед. наук : 13.00.04. Харків, 2010. 511 с.

4. Дудіна О. В., Габорець, О. А., Лунгол, О. М. Критерії та показники готовності майбутніх висококваліфікованих фахівців до самовдосконалення засобами інформаційних технологій. *Наука і техніка сьогодні. Серія «Педагогіка»*. 2023. № 1 (15). С. 314. DOI: [https://doi.org/10.52058/2786-6025-2023-1\(15\)-141-150](https://doi.org/10.52058/2786-6025-2023-1(15)-141-150)

5. *Енциклопедія освіти* / голов. ред. В. Г. Кремень. Київ : Юрінком Інтер, 2008. 1037 с.

6. Козін В. В. *Гами і арпеджіо як універсальні вправи в навчальному процесі скрипаля*: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ : КІМ, 2013. 172 с.

7. Кульчицький І. М. Концептуалізація понять “модель” та “моделювання” у наукових дослідженнях. *Вісник Національного університету «Львівська політехніка». Інформаційні системи та мережі*. 2015. № 829. С. 273–284.

8. Моделювання професійної підготовки фахівців в умовах євроінтеграційних процесів: монографія / за ред. С. С. Вітвицької. Житомир : Вид. О.О. Євенок, 2019. 304 с.

9. Пилип, О. І. (2023). Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих закладах освіти. *Наукові записки Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія : Педагогічні науки*, (156), С. 92-99. <https://doi.org/10.31392/NZ-udu-156.2023.11>

10. Савченко О. Я. *Дидактика початкової школи*: навчальний підручник. Київ : Генеза, 1999. 368 с.

11. Словник української мови: в 11 т. / АН УРСР ; Інститут мовознавства ; за ред. І. Білодіда. Київ : Наукова думка, 1970–1980. Т. 8. 343 с.

12. Стеценко, В. К. Методика навчання гри на скрипці. Частина перша. Київ : Музична Україна, 1974. 169 с.

13. Ушков, В. А. *Нариси з історії та методики українського виконавського мистецтва*. Київ : КІМ, 2009. 44 с.

14. Філософія: словник термінів та персоналій / В. С. Бліхар, М. А. Козловець, Л. В. Горохова, В. В. Федоренко, В. О. Федоренко. Київ : КВІЦ, 2020. 274 с.

15. Фотинюк, В. Критерії, показники та рівні сформованості професійно-прикладної фізичної підготовленості інженерів-механіків авіаційної галузі. Теорія і практика управління соціальними системами. 2012. № 2. С. 40–48.

16. Широков, В. А. *Інформаційна теорія лексикографічних систем*. Київ : Довіра, 1998. 331 с.

17. Цепух, І. О. Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience: Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. 324 p.

18. Pearson, K. On the criterion that a given system of deviations from the probable in the case of a correlated system of variables is such that it can be reasonably supposed to have arisen from random sampling. *Philosophical Magazine. Series 5*. 1900. Vol. 50, no. 302. P. 157–175. DOI: <https://doi.org/10.1080/14786440009463897>

19. Pylyp Olesia. Methodological principles of diagnostic level testing for the instrumental preparation of students-violinists. Intellectual Archive. *Toronto: Shiny Word.Corp. (Canada)*. 2024. Vol. 13. No. 4. (October/December). C. 129–138. DOI: 10.32370/IA_2024_04_8 URL: <https://www.intellectualarchive.com/?link=journal>

ВИСНОВКИ

Проведене дисертаційне дослідження узагальнює підсумки теоретичного обґрунтування та практичної реалізації педагогічних умов та методики інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах. Результати даного дослідження продемонстрували успішне досягнення мети та вирішення поставлених завдань, засвідчили ефективність запропонованого підходу, що слугує основою для формулювання таких висновків.

1. На основі наукового аналізу було визначено сутність понять «художня інтеграція» та «інструментальна підготовка сучасних бакалаврів музичного мистецтва». У дослідженні «художня інтеграція» представлена як процес і результат становлення, ускладнення і зміцнення істотних зв'язків між різними видами художньої діяльності, що забезпечує цілісність інтегрованого об'єкту з якісно новими властивостями.

Досліджено історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці на основі інтегративного підходу, розглянуто основні методичні позиції навчання гри на скрипці, викладені у роботах найбільш відомих європейських скрипкових педагогів. Докладно проаналізовано положення сучасної вітчизняної скрипкової школи, яка зросла та утвердилась на міцному історичному підґрунті, базується на досягненнях світового досвіду навчання гри на скрипці та втілюється у методичних надбаннях провідних її представників.

Вивчення історичних передумов становлення і розвитку методики навчання гри на скрипці, а також простеження її трансформації на сучасному етапі дозволили зробити висновки, що інтегративний підхід застосовувався протягом тривалого часу, починаючи від запровадження окремих елементів до системного використання на сучасному етапі. Здійснений історико-педагогічний аналіз дозволив обґрунтувати визначення інструментальної підготовки сучасних бакалаврів музичного мистецтва як *процес і результат оволодіння системою музично-теоретичних знань, практично-виконавських умінь, що виражається у*

здатності до художньо-обґрунтованої інтерпретації змісту музичного твору та уможливорює особистісне і професійне зростання виконавця.

2. Уточнено зміст і структуру інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у закладах вищої музичної освіти. Змістовно-структурна характеристика означеної підготовки представлена у єдності чотирьох компонентів: мотиваційно-вольового; інформаційно-технологічного; комунікативно-регулюючого; творчо-реалізуючого. Мотиваційно-вольовий компонент включає такі елементи: інтерес до інструментально-виконавської діяльності; готовність до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь. Інформаційно-технологічний компонент містить елементи: знання музично-теоретичні та музично-історичні; комплекс виконавських умінь. Комунікативно-регулюючий компонент включає такі елементи: комунікативні уміння; здатність до саморегуляції у виконавському процесі. Творчо-реалізуючий компонент складається з таких елементів: здатність до музично пошукової діяльності; здатність до самотійної власної інтерпретації.

3. Розкрито навчально-методичний потенціал інтеграції як засобу підвищення рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Аналіз освітньо-професійних програм підготовки бакалаврів музичного мистецтва навчальних закладів, де здійснювалась дослідно-експериментальна робота, показав, що вони надають здобувачу освіти відповідну систему знань та забезпечують комплексом загальних, спеціальних (фахових) компетентностей, що уможливорює підготовку високопрофесійних фахівців. Навчальні плани означених закладів передбачають підготовку широкопрофільного фахівця, який вивчає різні види музичної діяльності (вокал, диригування) з акцентом на фахове спрямування з інструментального виконавства (гра на скрипці), спроможного розв'язувати складні виконавські та практичні завдання, які передбачають застосування теорій та методів педагогічної, дослідницької та концертно-виконавської діяльності у сфері музичного мистецтва, що є актуальним для професійної творчої діяльності скрипаля та цілком відповідає вимогам сучасного ринку праці.

Визначено, що взаємозв'язок змістовно-структурної характеристики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, заявлених в освітньо-професійних програмах загальних та спеціальних компетентностей, а також змістового наповнення дисциплін навчальних планів підготовки бакалаврів створюють надійне підґрунтя для реалізації інтегративного підходу на засадах міжпредметних зав'язків у розробці сучасної методики інструментальної підготовки студентів бакалаврату, які обрали своєю кваліфікацією скрипкове виконавство.

4. Визначено педагогічні умови підвищення ефективності використання інтеграції в процесі інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, а саме:

- формування у студентів адекватної самооцінки рівня власної інструментальної підготовки, спонукання до послідовного мотиваційного вдосконалення своєї навчальної діяльності;
- зміна смислових акцентів пізнавальної діяльності студентів від одержання інформації у готовому вигляді до активного самостійного пошуку знань;
- варіативність форм організації навчальної діяльності студентів;
- активне включення студентів до різних видів концертної діяльності задля розвитку їх виконавської надійності.

5. В межах дисертаційного дослідження визначено критерії та показники рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів:

міра умотивованості щодо оволодіння високим рівнем інструментальної підготовки (ступінь інтересу до інструментально-виконавської діяльності; міра прояву готовності до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь);

ступінь опанування теоретичними компетентностями та якість виконавського висловлювання (міра музично-теоретичних та музично-історичних знань; якість комплексного оперування спеціальними уміннями);

спроможність до продуктивної взаємодії у виконавському процесі, здатність до оцінювання і корекції його результатів (міра володіння комунікативними уміннями; здатність до саморегуляції у виконавському процесі);

міра творчої спрямованості особистості студента, здатність до художньо-творчої виконавської діяльності (здатність до самостійної музично-пошукової діяльності; прагнення до створення власної інтерпретації музичного твору).

На основі розроблених критеріїв було здійснено констатувальний експеримент, методика якого включала анкетування, тестування, бесіди, аналіз змісту педагогічної документації, експертна оцінка контрольних завдань. У перебігу діагностичного експерименту було встановлено три рівні інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва: високий, середній та низький, було виявлено, що в більшості респондентів інструментальна підготовка знаходиться на низькому рівні 69,9%; середній рівень зафіксовано у 22,9% студентів; високий рівень встановлено у 7,2% майбутніх фахівців, що зумовило необхідність розробки та впровадження поетапної методики інструментальної підготовки бакалаврів скрипалів на інтегративних засадах.

6. У дисертації розроблено, теоретично обґрунтовано та експериментально перевірено поетапну методику інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах шляхом впровадження організаційно-методичної моделі. Науково-методологічною основою означеної методики слугували підходи, які визначили шляхи підвищення наявного рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Актуальними виявилися три підходи: акмеологічний, компетентнісний, інтегративний.

Визначено чотири етапи формуального експерименту з впровадження авторської методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів: *адаптаційно-спонукальний; когнітивно-тренінговий; практично-поглиблювальний; самостійно-продуктивний.*

Метою першого – *адаптаційно-спонукального* – етапу є забезпечення усвідомленої мотивації щодо набуття високого рівня інструментальної підготовки.

Завданням першого етапу виступають: підвищення інтересу до виконавської діяльності; актуалізація самовиховної діяльності студентів, яка спрямована на коригування їх власних уявлень щодо професійного зростання; активізація вольових зусиль задля досягнення успішності в інструментальній підготовці.

Метою другого – *когнітивно-тренінгового* – етапу є активізація у студентів розуміння значущості оволодіння музично-теоретичними та музично-історичними знаннями, а також усвідомлене відтворення у практичних діях комплексу технологічних прийомів.

Завдання другого етапу є: розширення професійного мистецького тезаурусу студентів для удосконалення навичок жанрово-стильової атрибуції виконуваних творів; активізація рефлексивної діяльності студентів, залучення їх знань з дисциплін «Сольфеджіо», «Теорія музики» в процесі оволодіння базовими технічними прийомами: основи звуковидобування; штрихова техніка.

Метою третього – *практично-поглиблювального* – етапу є переведення емпіричного виконавського досвіду студентів у чіткі структури продуктивної взаємодії.

Завданням третього етапу виступають: оволодіння способами різновекторної комунікації у навчальному та виконавському процесі; створення у студентів системи оцінки результатів власної виконавської діяльності та корекції її недоліків.

Метою четвертого етапу – *самостійно-продуктивного* – максимальне спонукання студентів до творчості в процесі пошукової та інтерпретаційної діяльності.

Завданням четвертого етапу є: закріплення набутих процесів попередньої формувальної роботи способів музично-пошукової діяльності; активізація творчої самодіяльності студентів у створенні власних інтерпретаційних підходів.

На формувальному етапі дослідно-експериментальної роботи застосовувались такі методи: педагогічне спостереження, проєктивні методи (вивчення результатів діяльності), рольові ігри, створення проблемних ситуацій, педагогічний експеримент.

Результативність запропонованої методики знайшла своє підтвердження у позитивній динаміці змiну у рівнях інструментальної підготовки учасників експериментальної групи порівняно з студентами контрольної групи, що виявилось у підвищенні інтересу до виконавської діяльності, активізації вольових зусиль для досягнення її успішності, суттєвому розширенні професійно-мистецького тезаурусу студентів, підвищенні якості їх спеціальних умінь, оволодіння способами різновекторної комунікації у виконавському процесі, активізації творчої самодіяльності у створенні власних інтерпретаційних підходів.

Здійснений контрольний зріз дозволив виявити значні позитивні зміни в рівневий характеристиці інструментальної підготовки студентів експериментальної групи: кількість студентів, що належать до її високого рівня, збільшилась на 15,08%, до середнього рівня, – збільшилась на 28,57%, до низького – зменшилась на 43,65%, що є безперечним свідченням ефективності розробленої експериментальної методики.

Результати статистичних підрахунків підтвердили, що застосування інтегративного підходу в процесі навчання гри на скрипці бакалаврів сприяє суттєвому зростанню рівня їх інструментальної підготовки.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів порушеної проблеми. Подальшого наукового пошуку потребують такі питання: застосування інтегративного підходу до підвищення рівня інструментальної підготовки магістрів музичного мистецтва з урахуванням специфіки їх кваліфікаційних характеристик; розробка науково-теоретичних засад використання означеного підходу в процесі оволодіння іншими складовими фахової підготовки бакалаврів мистецтва.

ДОДАТОК А

Методи діагностичного експерименту

<u>Структурні компоненти</u>	<u>Критерії</u>	<u>Показники</u>	<u>Методики</u>
Мотиваційно-вольовий	Міра умотивованості щодо оволодіння високим рівнем інструментальної підготовки	I – ступінь інтересу до інструментально-виконавської діяльності; II – міра прояву готовності до подолання труднощів у процесі набуття професійних знань і вмінь.	Анкетування Тестування
Інформаційно-технологічний	Ступінь опанування теоретичними компетентностями та якість виконавського висловлювання	I – глибина та системність музично-теоретичних та музично-історичних знань; II – якість комплексного оперування спеціальними вміннями.	Тестування Методика «Аналіз змісту педагогічної документації»
Комунікативно-регулюючий	Спроможність до продуктивної взаємодії у виконавському процесі, здатність до оцінювання і корекції його результатів	I – міра володіння комунікативними вміннями; II – здатність до саморегуляції у виконавському процесі.	Методика «Ситуаційна криза»
Творчо-реалізуючий	Міра творчої спрямованості особистості студента, здатність до художньо-творчої виконавської діяльності	I – здатність до самостійної музично-пошукової діяльності; II – прагнення до створення власної інтерпретації музичного твору.	Методика «Мій виконавський ідеал» Методика «Виконавський образ»

ДОДАТОК Б**Анкета****для студентів-скрипалів коледжу та бакалаврату**

Шановні студенти, просимо Вас відверто відповісти на запитання анкети. Аналіз ваших відповідей дозволить покращити якість вашої інструментальної підготовки.

3. Що спонукало Вас обрати дану спеціальність (необхідне підкреслити)?

- а) бажання займатись музикою на професійному рівні;
- б) зацікавлення педагогічною діяльністю;
- в) прагнення реалізувати себе в сфері інструментального виконавства (сольного, камерного, оркестрового і т. д.);
- г) виконавець-скрипаль гарно виглядає.

4. Як ви реагуєте на критичні зауваження викладачів щодо Вашого виконання?

- а) погоджуюсь із зауваженнями та намагаюсь виправити в репетиційний час;
- б) беру до уваги тільки найбільш основні недоліки, не звертаючи увагу на деталі;
- в) сподіваюсь, що недоліки зникнуть самі по собі в процесі занять.

5. Які ресурси Ви використовуєте, щоб знайти необхідну інформацію про життя та творчість композиторів?

- а) шукаю необхідні джерела в бібліотеці;
- б) використовую месенджери (Moodle, Google, Facebook, Instagram, YouTube);
- в) мені достатньо інформації, яку отримав (-ла) від викладача на занятті;
- г) не шукаю інформацію про композиторів та їх творчість.

6. Скільки концертів (академічних, філармонічних, естрадних) з інструментальної музики Ви відвідали протягом останнього року?

- а) 7-8;
- б) 3-5;
- в) 1-2;
- г) не відвідав (-ла) жодного.

7. Яких сучасних виконавців-скрипалів Ви знаєте?

8. Які основні скрипкові штрихи Вам відомі?

9. Що для Вас найважливіше у процесі навчання гри на скрипці (варіантів відповіді може бути декілька)?

- а) реалізація свого творчого потенціалу;
- б) можливість виступити перед аудиторією;
- в) здатність випередити своїх однокурсників та отримати найвищу оцінку;
- г) можливість оволодіти добре своєю професією задля високого заробітку;
- г) зіграти, щоб отримати залік.

10. У яких інструментальних колективах Вам найбільше подобається грати?

- а) Симфонічний оркестр;
- б) Оркестр народних інструментів;
- в) Камерний оркестр;
- г) Малий симфонічний оркестр;
- г) Квартет;
- д) Камерний ансамбль (дует, тріо);
- е) надаю перевагу сольному виконанню;
- є) не подобається виступати у складі колективу.

11. З яких позицій Ви підходите до вибору музичного матеріалу?

- а) я не хочу вибирати твори значної складності, бо це потребує багато часу для самопідготовки, серйозних зусиль;

- б) я волію грати нескладні популярні твори;
- в) я мрію обирати складні твори світового репертуару;
- г) я обираю доступні за складністю твори.

Надайте, будь ласка, такі відомості про себе:

На якому курсі Ви навчаєтесь_____;

Скільки років Ви граєте на музичному інструменті_____;

Чи плануєте вступ до магістратури за Вашою спеціальністю_____.

ДОДАТОК В

Тестові завдання для студентів-скрипалів

1. Яка тональність паралельна до фа-дієз мінору?

- А) До мажор
- Б) Мі мажор
- В) Ля мажор

2. Визначте, які з означених темпів відносяться до помірних (середніх) темпів? (варіантів відповіді може бути декілька)

- А) Largo
- Б) Andante
- В) Adagio
- Г) Moderato

3. Оберіть, який з ладів народної музики має підвищену IV ступінь?

- А) Іонійський
- Б) Лідійський
- В) Дорійський
- Г) Еолійський

4. Пронумеруйте (від 1 до 7) послідовність дієзних тональностей:

- А) E-dur –
- Б) H-dur –
- В) G-dur –
- Г) Fis-dur –
- Д) D-dur –
- Е) Cis-dur –
- Є) A-dur –

5. Вкажіть, які ступені є змінними у мелодичному виді мінору?

- А) підвищена IV та VI ступінь
- Б) підвищена VI та VII ступінь, вниз як натуральний
- В) понижені VI та VII ступінь

6. Якісна величина інтервалу – це ...

- А) кількість тонів та півтонів між крайніми звуками
- Б) кількість ступенів між крайніми звуками інтервалу

7. Позначте, в який акорд розв'язується D53?

- А) у T6
- Б) у T64
- В) у T53

8. Тетрахорд – це звукоряд, який складається з ...

- А) семи ступенів гами
- Б) трьох ступенів гами
- В) чотирьох ступенів гами

9. Позначте, сі-бемоль, мі-бемоль, ля-бемоль – це знаки тональностей ...

- А) Ля мажор і фа-дієз мінор
- Б) Сі-бемоль мажор і соль мінор
- В) Мі-бемоль мажор і до мінор

10. Розкрийте, які ступені належать до головних?

- А) II IV IV
- Б) VI VII
- В) I III V

11. Позначте, при розв'язанні яких з наступних акордів ... можливі стрибки:

- А) D7 неповний
- Б) D65
- В) D43
- Г) D2
- Д) всі відповіді правильні

12. Вкажіть, септімовий тон D7, узятий висхідним стрибком, має розв'язуватись?

- А) на секунду угору або вниз
- Б) тільки низхідним рухом на секунду

В) стрибком униз

Г) немає правильного варіанту, бо таке розв'язання не вживається

13. Визначте, як називається квартсекстакорд, побудований між тризвуком і його секстакордом, або навпаки?

А) прохідний

Б) побічний

В) домінантовий

Г) допоміжний

14. Вкажіть, який тон акорду може бути пропущений (відсутній) у неповному тризвуку або неповному септакорді?

А) прима

Б) секунда

В) терція

Г) кварта

Д) квінта

Е) секста

Є) септіма

15. Оберіть кадансову (кадансові) форми SII7 або обернень:

А) SII7

Б) SII65

В) SII43

Г) SII2

16. Вкажіть, хто з композиторів навчався у Болонській академії у класі Падре Мартіні?

А) К. Стеценко і Й. Гайдн

Б) М. Березовський і А. Моцарт

В) Б. Сметана і Ф. Ліст

17. Оберіть, хто з композиторів є представниками віденського класицизму?

А) Гайдн, Моцарт, Бетховен

Б) Бетховен, Шопен, Шуман

В) Бах, Вівальді, Ліст

18. Вкажіть, хто є автором першої української лірико-комічної опери «Запорожець за Дунаєм»?

А) К. Г. Стеценко

Б) М. В. Лисенко

В) С. С. Гулак-Артемівський

19. Позначте, хто є автором кантати-поєми «Хустина», двох симфоній, редактором опери М. В. Лисенка «Тарас Бульба»?

А) Л. М. Ревуцький

Б) С. П. Людкевич

В) М. М. Скорик

20. Оберіть, хто написав Сюїту для оркестру «В горах»?

А) С. П. Людкевич

Б) М. В. Лисенко

В) М. Ф. Колесса

21. Вкажіть, які композитори були представниками романтизму?

А) Й. Бах, Д. Бортнянський, М. Березовський

Б) Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен

В) Ф. Шуберт, Ф. Шопен, Е. Гріг

22. Позначте, хто є автором творів: «Реквієм», опер «Дон Жуан» та «Весілля Фігаро»?

А) В. Моцарт

Б) Й. Гайдн

В) Ф. Шуберт

23. Вкажіть, в творчості якого композитора було сформовано склад оркестру з 4 груп інструментів?

А) Й. Бах

Б) В. Моцарт

В) Й. Гайдн

Ключі до тестових завдань

1. B); 2. Б), Г); 3. Б); 4. А) – 4, Б) – 5, В) – 1, Г) – 6, Д) – 2, Е) – 7, Є) – 3; 5) Б);
6. А); 7. Б); 8. В); 9. В); 10. В); 11. Д); 12. Б); 13. А); 14. Д); 15. Б), В); 16. Б); 17. А);
18. В); 19. А); 20. В); 21. В); 22. А); 23. В).

ДОДАТОК Г

Приклад 2



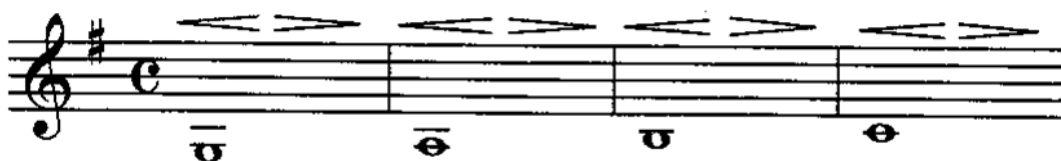
Приклад 3



Приклад 4



Приклад 5



Приклад 6



Рівні сформованості

Додаток І

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА

Наукові праці,

у яких опубліковані основні наукові результати дисертації

ОСНОВНІ ПОЛОЖЕННЯ ДИСЕРТАЦІЇ ВІДОБРАЖЕНО У ТАКИХ ПУБЛІКАЦІЯХ

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Пилип, О. І. (2023). Історичні передумови створення методичних засад навчання гри на скрипці з використанням інтегративного підходу. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти, 30, С. 141–149. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2023.30.18>

2. Пилип, О. І. (2023). Змістовно-структурна характеристика інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів у вищих закладах освіти. Наукові записки [Українського державного університету імені Михайла Драгоманова]. Серія : Педагогічні науки, (156), С. 92–99. <https://doi.org/10.31392/NZ-udu-156.2023.11>

3. Пилип, О. (2024). Педагогічні умови підвищення ефективності інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти, 32, С. 61–69. <https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2024.32.08>

Стаття в іноземному фаховому виданні

4. Pylyp Olesia. Methodological principles of diagnostic level testing for the instrumental preparation of students-violinists. Intellectual Archive. Toronto: Shiny Word.Corp. (Canada). 2024. Vol. 13. No. 4. (October/December). С. 129–138. DOI: 10.32370/IA_2024_04_8

URL: <https://www.intellectualarchive.com/?link=journal>

Апробація отриманих результатів дослідження здійснювалася на науково-практичних конференціях і семінарах різного рівня, Всеукраїнських та Міжнародних:

Праці апробаційного характеру

5. Пилип О. І. Змістова характеристика різних видів репетиційної роботи ансамблю скрипалів. Матеріали науково-практичної конференції «Професійна мистецька освіта: методичні аспекти» (лютий 2023 року). С. 31–35. URL: https://chubynsky.best/files/biblioteka/materiali_konferentsiyi_2023.pdf

6. Пилип О. І. Методичні засади організації роботи ансамблю скрипалів. Збірник матеріалів XX Міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті професора О. П. Рудницької. Випуск 6 (18). Київ. 2023. С. 128–131. URL: http://ipood.com.ua/data/NDR/nonNDR_publications/2023_Rudnytska_zbirnyk.pdf

7. Пилип О. І. Використання особливостей художньої інтеграції у створенні методичних засад навчання гри на скрипці. Професійна мистецька освіта. Методичні аспекти: матеріали IV Всеукр. наук.-прак. конф., 07.02.2024 МОН України; КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського». Київ. Академперіодика, 2024. С. 130–136. DOI: <https://doi.org/10.15407/akademperiodyka.501.306>

8. Пилип О. І. Потребово-вольовий аспект інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Синтез мистецької науки, освіти і творчості в Україні та глобальному культурному просторі: матеріали Першої Міжнародної науково-практичної конференції, м. Ужгород, 18–19 березня 2024. Ужгород: Академія культури і мистецтв, 2024. С. 39–41. URL: <https://chubynsky.best/ua/biblioteka/naukovi-pratsi.html>

ДОДАТОК Д

Довідки про впровадження



КИЇВСЬКА ОБЛАСНА РАДА
ДЕПАРТАМЕНТ КУЛЬТУРИ ТА ТУРИЗМУ
КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ ДЕРЖАВНОЇ АДМІНІСТРАЦІЇ
КОМУНАЛЬНИЙ ЗАКЛАД ВИЩОЇ ОСВІТИ
КИЇВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ
«АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ ІМЕНІ ПАВЛА ЧУБИНСЬКОГО»

вул. І. Мазепи, 15, м. Київ, 01601, тел. (044) 280-76-92, факс (044) 254-42-46

E-mail: academy@chubynsky.best, koukim@ukr.net Код ЄДРПОУ 02214938

Від 24.04.25 № 206

На № _____ від _____

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Пилип Олесь Ігорівни
на тему: **«Методика інструментальної підготовки бакалаврів
музичного мистецтва на інтегративних засадах»**
спеціальність 014 Середня освіта (музичне мистецтво)

Протягом 2021-2024 років на базі Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського» кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» здійснювалась апробація дисертаційного дослідження Пилип О. І. на тему: «Методика інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах».

Упродовж жовтня-листопада 2021 року Пилип О. І. було здійснено діагностичний експеримент з виявлення рівня інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів. Експериментальна методика діагностування рівня означеної підготовки за розробленими в рамках дослідження критеріями дозволила виявити існуючі недоліки у інструментальній підготовці піддослідних.

Протягом 2022-2024 років аспіранткою Пилип О. І. була реалізована методика інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах. Означена методика була здійснена у процесі застосування авторських методів за розробленою організаційно-методичною моделлю.

Перевірка ефективності впровадженої методики засвідчила позитивну динаміку у рівнях інструментальної підготовки піддослідних. Результати формуального етапу дослідно-експериментальної роботи переконливо доводять перевагу розробленої автором методики, яка заслуговує на широке впровадження у навчальний процес бакалаврів-скрипалів.

Результати впровадження означеної методики обговорювались на засіданні кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» 16 квітня 2025 року (протокол №7).

Проректор з навчальної роботи,
Кандидат педагогічних наук

Т.в.о. Завідувача кафедри

«Інструментальне виконавство за (за видами)»
доцент, кандидат мистецтвознавства

Ольга СЕРГЄЄНКО

Ігор РЯБОВ





МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ ТА НАУКИ
УКРАЇНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА ДРАГОМАНОВА
01601, м. Київ, вул.Пирогова, 9
тел. 239-39-33

19.04.2025 № 303

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
Пилип Олесь Ігорівни
на тему: «Методика інструментальної підготовки бакалаврів музичного
мистецтва на інтегративних засадах»
спеціальність 014 Середня освіта(Музичне мистецтво)

Упродовж 2021-2024 років на базі факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені Михайла Драгоманова здійснювалась апробація дисертаційного дослідження Пилип О.І. Авторкою розроблялась актуальні питання професійної підготовки майбутніх фахівців музичного мистецтва, досліджувались проблеми відповідності її завдань, форм і методів сучасним освітнім стандартам. Позитивним внеском у теорію та методику музичної освіти є здійснене авторкою обґрунтування інтегративного підходу до вдосконалення методики інструментальної підготовки бакалаврів-скрипалів, до ведення його ефективності та перспективності.

Запропонований О. І. Пилип комплекс діагностичних методів визначення рівня інструментальної підготовки студентів, а також розроблена оригінальна методика означеної підготовки впроваджувались під час індивідуальних занять, в процесі репетиційної роботи ансамблю, а також у спеціально створених лабораторних умовах. Результати формувальної роботи засвідчили суттєве підвищення рівня досліджуваного феномену завдяки використанню комплексу методів стимулювання умотивованості студентів, спонукання їх до продуктивної взаємодії у навчальному процесі, моделювання проблемних педагогічних ситуацій.

Апробація матеріалів дослідження показала, що запропонована авторкою експериментальна методика теоретично обґрунтована, має практичну значущість та позитивно вплинула на професійне становлення бакалаврів-скрипалів. Результати впровадження означеної методики обговорювались на засіданні кафедри фортепіанного виконавства та педагогіки мистецтва 16 квітня 2025 року (протокол №_10_).

Проректор з наукової роботи,
доктор фізико-математичних наук,
професор

Декан факультету мистецтв
імені Анатолія Авдієвського
доктор педагогічних наук, професор



Григорій ТОРБІН

Василь ФЕДОРИШИН



**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДРОГОБИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені ІВАНА ФРАНКА**

вул. Івана Франка, 24, м. Дрогобич, 82100; тел. (0324) 41-04-74, факс (03244) 3-38-77
e-mail: dspu@dspu.edu.ua, код ЄДРПОУ 02125438

Від 05.03.2025 № 596

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження
аспірантки УДУ імені М. Драгоманова

ПИЛИП ОЛЕСІ ІГОРІВНИ

«Методика інструментальної підготовки

бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах»

в освітній процес Дрогобицького державного
педагогічного університету імені Івана Франка

Аспіранткою факультету мистецтв імені Анатолія Авдієвського УДУ імені М. П. Драгоманова О. І. Пилип протягом 2022-2024 н. р. у зміст фахового навчання студентів першого бакалаврського рівня кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка були впроваджені результати дисертаційного дослідження на тему «Методика інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах». Активізація дослідження на прикладі авторської методичної платформи О. Пилип проводилась з навчальних дисциплін «Основний музичний інструмент» та «Інструментальна підготовка».

Авторська методика О. Пилип присвячена актуальній проблемі удосконалення фахової підготовки бакалаврів музичного мистецтва у відповідь на соціальне замовлення щодо фахівців нового покоління, спроможних здійснювати системну інструментально-виконавську діяльність у сучасному динамічному світі.

Упродовж жовтня-листопада 2022 року О. Пилип провела діагностичний експеримент з метою виявлення рівня інструментальної підготовки бакалаврів, зокрема у класі інструментальної підготовки (скрипка). Використання експериментальної методики діагностування, що базувалася на розроблених критеріях, дозволила виявити недоліки в інструментальній підготовці студента-музиканта.

У період 2022-2024 років аспіранткою О.І.Пилип було впроваджено методiku інструментальної підготовки бакалаврів музичного мистецтва на інтегративних засадах. Реалізація означеної методики відбувалася шляхом використання авторських методів у рамках розробленої організаційно-методичної моделі. Перевірка ефективності впровадженої методики продемонструвала позитивну динаміку в рівнях інструментальної підготовки студентів, які брали участь у експерименті. Дані, отримані на формувальному етапі дослідно-експериментальної роботи, переконливо свідчать про переваги запропонованої автором методики, що є підґрунтям для її ширшого використання в освітньому процесі студентів-бакалаврів музичного мистецтва.

Вважаємо, запропоновані матеріали дисертаційного дослідження О.І.Пилип є доцільними та перспективними для подальшого впровадження в теорію і практику закладів вищої освіти. Результати дослідження обговорені та затверджені на засіданні кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (протокол № 5, від 10 квітня 2025 року).

**Завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін
та інструментальної підготовки,
кандидат педагогічних наук, професор**

Андрій ДУШНИЙ

**Проректор з наукової роботи,
доктор педагогічних наук, професор**

Микола ПАНТЮК

