

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

Факультет культури і мистецтв

Кафедра музичного мистецтва

**ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ДИСЦИПЛІН У
РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ
МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА**

Кваліфікаційна робота (проект)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконав: здобувачка 4 курсу 13-441 гр.

Спеціальності 025 Музичне мистецтво

Освітньо-професійної (наукової)

програми Музичне мистецтво

Золоторьова Софія Олександрівна

Керівник кандидатка мистецтвознавства,
доцентка Чехуніна А.О.

Рецензент доцентка

Центральноукраїнського державного
університету ім. В. Винниченка

Шевцова О.Б.

Івано-Франківськ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Теоретичні аспекти формування виконавської майстерності майбутнього музиканта-педагога	6
1.1. Сутність поняття «виконавська майстерність».....	6
1.2. Структурні компоненти виконавської майстерності піаністів.....	10
РОЗДІЛ 2. Музично-теоретичні дисципліни як фундамент фортепіанної виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта	16
2.1. Історія становлення музично-теоретичних дисциплін.....	16
2.2. Актуалізація ролі музично-теоретичних дисциплін в сучасній музичній освіті.....	21
2.3. Музично-теоретичні дисципліни і фортепіанне виконавство.....	30
ВИСНОВКИ	38
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41

ВСТУП

Актуальність теми. В сучасних умовах, коли відбуваються бурхливі історичні події, одне з головних місць у культурно-соціальних процесах в Україні посідає мистецька освіта і, зокрема, виконавська майстерність майбутніх педагогів-музикантів. Адже виконавство не може залишатися поза загальнономистецькими проблемами і відграє важливу роль у патріотично-виховній та культурно-просвітницькій діяльності, що на сьогоднішній день має першорядне значення.

Одним з нагальних питань є актуалізація ролі музично-теоретичних дисциплін, які є однією з основ процесу формування й розвитку фортепіанної виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта.

Серед вітчизняних досліджень на сьогоднішній день є багато розвідок, що розглядають питання виконавської майстерності. Це роботи Н. Ашихміна [2], В. Білоус [3-4], М. Давидова [7-8], Н. Жайворонок [13], В. Корзун [16], О. Лисенко [24], В. Ходоровського [46]. Також висвітлювалися й окремі аспекти та потенціал музично-теоретичних дисциплін. Серед них роботи Ф. Арзаманова [1], М. Долгушиної [10], В. Ю. Дорофєєвої [11], К. Завалко [14], Ю. В. Локаревої [25], І. А. Малашевської [28], С. Новосадової [30-32], О. О. Скляр [36], О. Соломонової [38, 40, 41], Д. Шайхутдінової [53], О. М. Юрчук [55]. Проте, можливості і значення музично-теоретичних дисциплін в професійному становленні майбутніх педагогів-музикантів, в розвитку їх фортепіанної виконавської майстерності ще не були предметом спеціального дослідження. Тож, актуальність даної проблеми, її недостатня теоретична розробленість, а також потреба практики зумовили вибір теми даної роботи **«Вплив музично-**

теоретичних дисциплін на розвиток фортепіанної виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта».

Метою роботи є дослідження специфіки музично-теоретичних дисциплін в навчальному процесі і розкриття їх потенційних можливостей у розвитку фортепіанної виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта.

Завдання дослідження.

Відповідно до поставленої мети, окреслимо завдання даної роботи:

1. Визначити сутність поняття «виконавська майстерність»;
2. Виявити структурні компоненти виконавської майстерності піаністів;
3. Прослідкувати історію становлення музично-теоретичних дисциплін;
4. Обґрунтувати роль музично-теоретичних дисциплін у розвитку фортепіанної виконавської майстерності майбутніх педагогів-музикантів і намітити шляхи оптимізації їх викладання і актуалізації.

Об'єктом роботи є процес розвитку фортепіанної виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта.

Предметом роботи є музично-теоретичні дисципліни як основа процесу формування й розвитку фортепіанної виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта.

Методи дослідження. Для реалізації окреслених завдання та мети роботи застосовано наступні методи: *теоретичний та аналітичний* – при аналізі науково-педагогічних джерел, присвячених даній проблемі, *історичний* – при розгляді історичного становлення музично-теоретичних дисциплін.

Практичне значення дослідження.

Матеріали і висновки даної роботи можуть бути використані в лекційних курсах таких дисциплін як «Методика музичного виховання», «Історія виконавства», в практичній діяльності педагогів-музикантів та в подальших розробках даної проблематики.

Структура дослідження.

Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи складає 48 сторінок, з них 40 сторінок основного тексту. Список використаних джерел складає 57 позиції.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

1.1. Сутність поняття «виконавська майстерність»

В професійній підготовці сучасного педагога-музиканта практична виконавська діяльність посідає одне з центральних місць і є однією з головних складових професійної компетентності.

Та перш ніж виявити основні аспекти формування виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта і визначити роль музично-теоретичних дисциплін в цьому процесі, заглибимось у сутність самого поняття «виконавська майстерність». Тут ми бачимо дві складові «виконавство» і «майстерність».

Аналізуючи наукову літературу, присвячену цій темі, ми зауважимо, що «виконавство» переконливо виділяється в окрему сферу діяльності. На цьому наголошують В.Ю. Бондарчук [5], М. Давидов [7-8], І. Єргієв [12], Н. Жайворонок [13], В. Корзун [16] О. Лисенко [24], В. І. Ходоровський [49], та ін.. Виконавство має свої завдання у розвитку музичної культури, її функціонуванні у суспільстві. Але при цьому треба відмітити, що певної однозначності у підході до поняття виконавства ми не спостерігаємо. При наявності достатньої кількості досліджень помічаємо певну розмитість визначення. І це пов'язано, з багатовекторністю значення самого поняття «виконавство». Адже його одні науковці розглядають з технічного боку, інші – з художнього. Наприклад, О. Лисенко розглядає виконавство як художнє явище. За її словами «система професійного музичного виконавства, це історично конкретне явище музичної практики, яке зумовлене суспільною свідомістю як цілісна сукупність уявлень про умови і закономірності

функціонування музичного виконавства в музично-історичному процесі». Дослідниця підкреслює: «... поняття, що відтворюють реальні процеси в царині музичної виконавської культури, є елементами, які активно формують структуру і рівні системи професійного музичного виконавства. До таких понять належать: виконавська практика, виконавська школа, виконавські принципи, виконавський репертуар, виконавське текстовідтворення, виконавське відношення, музично-виконавська рефлексія та ін.» [24, с.151]. А Г.Ципін наголошує на тому, що «жоден, навіть самий яскравий, самий сильний талант у музичному виконавстві не зможе розкритися не маючи у своєму арсеналі необхідних для цього віртуознотехнічних засобів» [50, с.3]. Обидві позиції мають рацію, але не можуть виключати одна одну. Технічна вправність виконавця є засобом відтворення музичного образу твору.

Дуже влучно відмічає Н.Жайворонок у своєму дисертаційному дослідженні, що музичне виконавство – це «...унікальний процес художньо-творчої діяльності...» і тут же продовжує – «музичне виконавство є практичною (художньою, художньо-творчою) діяльністю. Вона є вторинною щодо «створення» твору, оскільки він існує як продукт творчості композитора, і кожного разу первинною як художньо-творчий (виконавський) процес» [13, с.8].

Другою складовою виступає «майстерність». Слово «майстер» має давнє походження. Запозичене воно з грецької мови і в перекладі означає – *mastoras* – «ремісник, мастеровий» [21]. Однак деякі дослідники вбачають, що слово має латинське походження – від «*magister*» - «вчитель» [54]. В перекладі ж з англійської слово «*master*» означає «знавець своєї справи». Також тлумачення цього слова можна знайти у словниках. Так, в Словнику української мови «майстерність – це умілість, вправність... висока якість виконаної роботи...

досконалість» фахівець з будь-якого ремесла» [37, с.370], а «майстер» відповідно – це «фахівець з будь-якого ремесла» [37, с.370]. Ще одне цікаве визначення читаємо в словнику В. Даля, який «майстерність» тлумачить як «...вміння, мистецтво...» [9, с.304]. Подібно дефініцію «майстерність» розглядає й А. Кузьминський, наголошуючи, що це «високе мистецтво, довершене уміння у певній галузі» [23, с.22]. Всі визначення є близькими, та особливо цінним для нас є слово «мистецтво». Тобто виконавську майстерність треба розглядати через призму мистецтва.

Оскільки в полі нашої уваги в даній роботі буде саме фортепіанна виконавська майстерність, треба зазначити, що слово «майстер» лежить і в основі поняття «концертмейстер», етимологія якого йде від «концерт» і «майстер». Саме так зазначає у своєму етимологічному словнику Н. Шанський [54].

Визначившись з сутністю понять «виконавство» і «майстерність», спробуємо зрозуміти сутність загальної дефініції «виконавська майстерність». Звернувшись до визначень, які дані в науковій літературі, бачимо що різниця у них пов'язана з різними акцентами. Одні дослідники акцентують увагу на художньому аспекті, інші на взаємодії виконавця з інструментом, на інтерпретаційних моментах, на культурі інтонування тощо. Найбільш влучним, на наш погляд, є визначення М. Давидова, який відмічає, що «виконавська майстерність є вільним володінням інструментом і собою, емоційно яскраве, артистичне, співтворче, технічно досконале втілення музичного твору в реальному звучанні» [7, с.19]. Проводячи паралель між виконавством й інтерпретацією, подібну думку висловлює й Т. Л. Корнішева, яка відмічає, що «специфіка ... виконавського мистецтва полягає в тому, що воно є творчим процесом, у якому завжди присутні ініціатива виконавця, його індивідуальність. Однак кожен великий майстер,

переломлюючи зміст твору крізь призму своєї індивідуальності, завжди залишається вірним думці автора» [18, с.253].

Та особливо в межах даної роботи, де буде розглядатися зокрема роль музично-теоретичних дисциплін у розвитку фортепіанної виконавської майстерності, хочеться зупинитися на зауваженні В. І. Ходоровського, який не тільки дає визначення феномену виконавської майстерності, але й наголошує на процесі її розвитку, говорячи, що «...це складний процес, розвиток якого висуває необхідність постановки в центр дослідницької уваги поняття «майстерність», що складає ядро, систематизуючу основу виконавської діяльності та є вихідною передумовою формування педагога... Знання, уміння, навички... доповнюються волею, наполегливістю, на яких проростає працелюбність як найвище виявлення людського в людини» [49, с. 694]. Автор підкреслює, що саме у виконавській майстерності «...природно зливаються праця – як необхідність, і праця – як гра фізичних і інтелектуальних сил особистості» [49, с. 694]. Інтелектуалізацію процесу розвитку виконавської майстерності ми візьмемо особливо до уваги в подальших розділах дослідження.

Спираючись на ці визначення, спробуємо окреслити власне розуміння сутності даного поняття. Виконавська майстерність – це технічно досконала й художньо-інтелектуальна діяльність музиканта, яка передбачає володіння професійними компетенціями, знаннями, вміннями та навичками, реалізація яких спрямована на глибоке розуміння і реалізацію художньо-образного змісту, обумовлену історичними, жанрово-стильовими закономірностями в поєднанні з індивідуально-самобутньою інтерпретацією музичного твору.

1.2. Структурні компоненти виконавської майстерності піаністів

Розглянувши сутність поняття виконавської майстерності в цілому, звернемося тепер до визначення основних структурних компонентів цього феномену. В різні історичні періоди їх пріоритетність видозмінювалася, адже виконавство, як відомо, в самотійний вид виділилося лише в епоху романтизму.

Та про перші його паростки можна говорити починаючи з XVI століття, коли в Західній Європі стали популярними клавіри (клавесин та клавікорд), попередники фортепіано. Але в той час виконавство не виокремлювалось у самотійний вид діяльності. Музикант повинен був бути універсальним. «Поняття «музикант-універсал» мало на увазі: володіння музичним інструментом, наявність композиторського дару, володіння мистецтвом музичної імпровізації, грою по генерал-басу, вміння передати свою майстерність учням» [19, с.12-13].

В класичний період, у зв'язку з виникненням й поступовим удосконаленням фортепіано, виконавці набувають віртуозності у своїй грі, але все ж таки ще не відбувається розділення виконавської і композиторської діяльності. Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. Бетховен вважалися однаково блискучими піаністами і блискучими композиторами. Всі нам відомі розповіді про хлопчика-віртуоза В. Моцарта. Видатним віртуозом свого часу називали й Л. Бетховена: «...його виконання було пронизане мужньою енергією та стихійною силою, він створив піанізм нового, героїчного стилю...Фортепіано під пальцями Бетховена перетворювалося на оркестр... Він перший з композиторів показав оркестрову міць нового клавійного інструмента, відкривши дорогу Ф. Лісту, Ф. Шопену, А. Рубінштейну» [19, с. 54].

І вже тільки в епоху романтизму виконавство стає окремими, самотійним видом музичної діяльності. Правда на початковому етапі

виконавці захоплюються віртуозним, або, як його називали, «блискучим» стилем інколи, навіть, нехтуючи художніми якостями твору. Деякі дослідники припускають, що можливо це відбувалося через вплив італійського вокального віртуозного стилю. Вперше в епоху романтизму з'являється поняття сольного концерту. Серед виконавців ще залишалися композитори-віртуози (Ф. Шопен, Ф. Ліст), але й виникають окремо виконавці-інтерпретатори (М. Клементі, Й. Крамер, Й. Гуммель, А. Ербель, І. Гелінек та ін.). Таким чином відбувається розділення композиторів, виконавців і педагогів. О. В. Косилова це підкреслює дуже влучним висловлюванням – «Епоха романтизму стала епохою «народження» особистості окремої людини в музиці: композитора, виконавця, слухача» [19, с. 67].

Поступово романтичне захоплення віртуозним блиском у виконавстві затухає і в ХХ столітті виконавська манера змінює свої пріоритети. Художньо-стильові пошуки композиторів в галузі фортепіанної музики спонукають і виконавців до пошуку влучних інтерпретацій. В результаті оновлюється піаністична виконавська культура, з'являється поняття «авторської концепції» в інтерпретації фортепіанних творів, що передбачало художньо-осмислене виконавство. Серед виконавців ХХ століття виділяються такі постаті як Ф. Бузоні, Л. Годовський, Й. Гофман, А. Шнабель, Л. Оборін, М. Лонг, А. Корто, Г. Гульд, М. Аргеріх, Д. Баренбойм та ін..

Таким чином ми бачимо, що в певний історичний період той чи інший зі структурних компонентів фортепіанного виконавства панував в більшому чи меншому ступені, але наголосимо, що говорячи про феномен виконавської майстерності ми маємо на увазі на сьогоднішній день саме органічний синтез всіх структурних компонентів.

Визначаючи їх звернемось до вже існуючих досліджень даного питання. Так, Н. В. Ашихміна, досліджуючи компонентну структуру

виконавської майстерності виділяє три компоненти. Це «виконавсько-технічний, перцептивно-аналітичний і художньо-емоційний» [2, с. 117]. При цьому виконавсько-технічний компонент передбачає технічну вправність, скоординованість рухів, витривалість виконавця. Перцептивно-аналітичний – «сформованість слухового самоконтролю», вміння зберігати, переробляти і відтворювати музичну інформацію, що вимагає добре розвинутого музичного слуху, музичної пам'яті, уяви тощо. І художньо-емоційний компонент, який дослідниця ототожнює безпосередньо з виконавським процесом, наголошуючи, що це «вміння виконавця опосередковувати не лише чисто слухомоторні рухові дії, а й створювати так звані «образи рухів», демонструвати вміння «емоційного мислення» звуками» [2, с.118].

Дещо по-іншому представлено компонентну структуру виконавської майстерності в дослідженнях В. Білоус, яка виділяє теоретичний компонент, технічний, суспільно-психологічний і художній [3, с. 213]. Як бачимо, науковиця в окрему групу виділяє теоретичний компонент, наголошуючи на його важливості, що нам дуже імпонує, адже музично-теоретичні дисципліни є однією з головних складових інтерпретаційного процесу, який нерозривно пов'язаний з виконавською майстерністю і «...передбачає глибоке проникнення в зміст музичного твору, виявлення ціннісного ставлення до музики, відтворення набутого досвіду в усій його цілісності» [16, с. 76]. В. Корзун однією із стадій формування навичок художньої інтерпретації визначає уміння проникнути у глибинну сутність змісту музичного твору. Як зазначають науковці Н. Гунько та А. Чехуніна, «У такому контексті художньо-інтерпретаційна діяльність виступає спочатку як пізнавально-теоретична, а потім як виконавська, котра складається з декількох етапів, спрямованих на творчо-виконавський результат» [6, с. 193]. А це можливо тільки при наявності знань з історії розвитку музичного

мистецтва, стильових особливостей тієї чи іншої епохи, композитора, навичок аналізу музичного твору як з точки зору структури, так і з точки зору музично-виражальних засобів тощо. Все це є завданнями музично-теоретичних дисциплін, докладніше значення яких буде розглянуто нижче.

Отже, говорячи про структурні компоненти виконавської майстерності, спираючись на вже існуючі дослідження цього питання зупинимось на таких:

- Музично-теоретичний компонент – знання з циклу історичних, теоретичних дисциплін, культурології, аналізу музичних творів, історії стилів, історії виконавства тощо, мовно-інтонаційні аналітичні навички;
- Технічний компонент, спрямований на набуття необхідної технічної вправності для розв'язання певних виконавських труднощів. Мається на увазі весь технічний арсенал – прийоми звуковидобування, виразна артикуляція, метроритмічні відчуття, володіння різними видами техніки (дрібна, акордова, поліфонічна) тощо;
- Художній компонент, тобто художньо-емоційне відтворення музичного тексту, проникнення в глибинні його смисли, вміння «вживатися в образ», осмислювати драматургію цілісної форми музичного твору, передавати і викликати у слухачів певні емоції і почуття в процесі виконання, оскільки «Емоційність і настрої мають безперечне значення для мистецтва» [57, с. 306]. Інакше кажучи, «...це шлях до звукової матеріалізації... і до емоційного розкриття музикантом заданого (прогнозованого) художньо-образного змісту» музичного твору [2, с. 118]. Цей компонент, як бачимо, нерозривно пов'язаний з художньою інтерпретацією;

- Творчо-особистісний компонент – створення власної інтерпретації музичного твору, вміння об'єктивно оцінити свої можливості й адекватно передати композиторський задум через інтегрування із особистісним художнім баченням, де надзвичайно важливе значення з психологічної точки зору має навіть темперамент виконавця;
- Психо-фізіологічний компонент – основу якого складає мотиваційна сфера «... потреби, інтереси, цілі, стимули, мотиви, потяги, установки, що впливає на якість професійної діяльності ... відображає ... готовність до неї, усвідомленість, ... прояв в усвідомленні результатів естетичного досвіду ...» [56, с. 246].

Важливою складовою психо-фізіологічного компоненту є також вміння керувати власними емоціями, психологічним станом, мати певні волеві якості, наполегливість, що має важливе значення безпосередньо в концертно-виконавській діяльності, коли необхідно крім всього вміти стримувати сценічне хвилювання і при цьому не втрачати якість виконання і творче натхнення, адже головною метою виконавця є передача слухачам художньо-образного змісту музичного твору, певних емоцій і почуттів, а не хвилювання.

Перелічені структурні компоненти виконавської майстерності представимо у формі схеми:

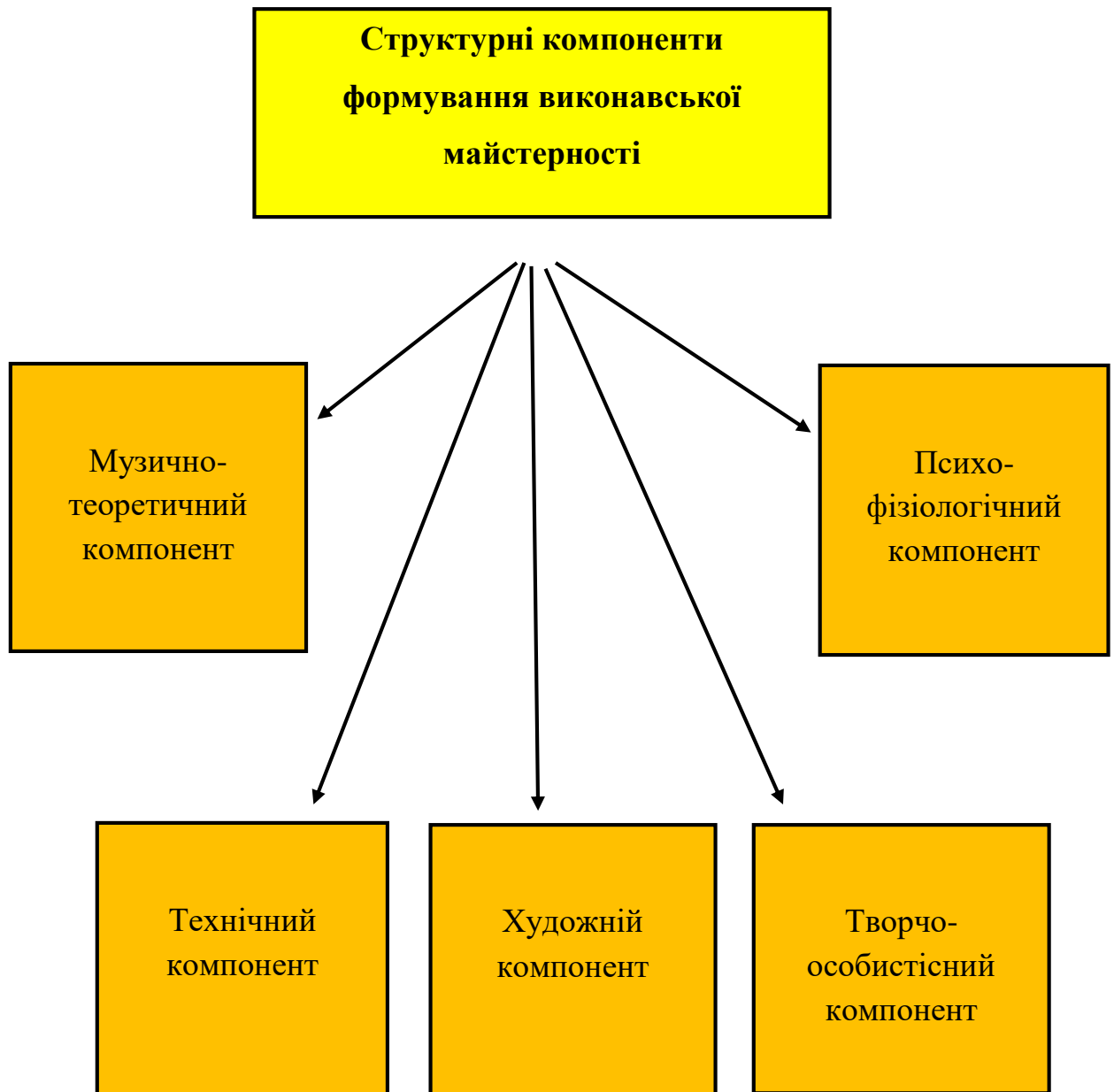


Рис. 1.2.1

Але на завершення відмітимо, що основою виконавської майстерності є не просто володіння переліченими структурними компонентами, а їх комплексне застосування, що буде запорукою досягнення бажаного творчого результату. Але знову зацентруємо увагу на тому, що музично-теоретичний компонент є одним з головних в даному переліку, про що буде мова йти нижче.

РОЗДІЛ 2

МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНІ ДИСЦИПЛІНИ ЯК ФУНДАМЕНТ ФОРТЕПІАННОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ МАЙБУТНЬОГО ПЕДАГОГА-МУЗИКАНТА

2.1. Історія становлення музично-теоретичних дисциплін

Музично-теоретичні науки мають давнє походження. Вперше термін «теоретичні науки» було застосовано ще в епоху античності. О. Лосєв у роботі «Музична естетика античного світу» розглядає поступове виникнення теоретичної думки у піфагорейців, Платона, Арістотеля, Теофраста. Та особливо автор наголошує на значенні Арістоксена: «В історії античної музичної теорії Арістоксен має велике значення...», він «...прагне встановити рівновагу між сприйманням і мисленням в музичній теорії» [26, с.35]. Тобто, як бачимо, Арістоксен прагне сполучити арістотелізм і піфагореїзм.

Подальшого розвитку теоретична думка набула в епоху еллінізму. Одним із ґрунтовних трактатів цього часу назвемо трактат Плутарха «Про музику», який базується на платоно-арістотелівській позиції. Робота поділяється на дві частини: історико-музичну та естетичну. Крім того Плутарх дає багато різноманітних педагогічних порад і наголошує, що «музика ... має сприйматися не так слухом, як розумом...» [26, с.45].

Фундаментальною працею епохи Середньовіччя стає трактат «De institutione musica» Боеція, який розглядає музику як гармонію, сутність світотворення з одного боку, і як вид діяльності з іншого. Та найбільш відомою стала робота теоретика-практика Гвідо із Ареццо, де відтворено відомості його реформи, а саме винайдення нотного стану, ключів. Також було обумовлено новий метод навчання співу – сольмізацію. Провідною ідеєю музично-теоретичної думки середньовіччя була думка

про те, що справжнім музикантом може називатися той, хто володіє теоретичними знаннями, а не тільки грає на музичних інструментах. Цю думку підкреслює й О. Ростовський у своїй роботі, говорячи про історію розвитку музично-теоретичної думки: «Той, хто не знає музичної теорії, не може називатися музикантом» [35, с. 52].

Ще більшого значення музично-теоретичні науки набувають в епоху Відродження. Теоретики прагнуть до поєднання теорії, практики і розвитку музичного слуху. Відповідно акцентується увага на сольфеджіо. Найбільш відомим теоретиком цього періоду є Джозеффо Царліно, автор таких трактатів як «Основи гармонії», «Обґрунтування гармонії». Центральною проблемою цих праць є вчення про лади у поєднанні з проблемами гармонії і у співвідношенні з системою естетичних поглядів епохи Відродження. Постійно теоретик наголошує на тому, що практика не може існувати поза теорією, адже покликання музики – це вплив на душу людини, пробудження певних емоцій.

Таку ж думку висловлював й відомий філософ, педагог епохи Просвітництва Ж-Ж. Руссо. У своїй роботі «Еміль, або про виховання» він наголошував на важливості засвоєння музичної грамоти в процесі музичного виховання.

Підвищення уваги до музичної освіти в цей період спостерігається і в Україні. Головним осередком стає Києво-Могилянська академія. «...Створена об'єднанням Києво-Подільської та Лаврської братських шкіл... Києво-Могилянська академія 1701 року стає вищим навчальним закладом в Україні. У різні роки академію очолювали відомі українські вчені – Л. Баранович, Й. Галятовський, В. Ясинський, Й. Кроковський. В академії написали свої перші хорові твори М. Березовський та А. Ведель, здобули музичну освіту відомі діячі українських культури Д. Борзнянський, С. Полоцький, Д. Ростовський. В ній навчалися майбутні гетьмани України Б. Хмельницький, І. Мазепа, П. Орлик,

І. Виговський, І. Самойлович, П. Полуботок. Випускники академії прославили навчальний заклад своїми досягненнями, ставали членами західноєвропейських академій» [51].

До викладацького складу академії входили досвідчені викладачі, які навчали студентів не тільки гри на інструментах та співу у хорі, але й обов'язково нотній грамоті, тобто вже тоді музично-теоретичним дисциплінам надавалося велике значення, адже студенти повинні були вміти не тільки грати й співати, а й робити інструментування, читати хорові партії й розучувати їх з молодшими товаришами, диригувати колективами, навіть, створювати власні музичні твори, що без теоретичних наук було неможливо. Невипадково деякі випускники ставали потім відомим композиторами, як, наприклад, А. Ведель, або педагогами, наприклад, С. Полоцький, який «...після закінчення навчання працював у дитячих освітніх закладах, намагався прищепити дітям любов до музичного мистецтва. Він підготував та запропонував для обговорення нову систему масового музичного виховання, спрямовану на виховання патріота й громадянина своєї держави» [51].

Велику роль в подальшому розвитку музично-теоретичних дисциплін в Україні відіграв М. Ділецький, який написав трактат «Мусікійська граматика» (1677 р.). Це було справжнім новаторським проривом в Україні. Була розроблена нова для того часу термінологія, нові методичні підходи. В роботі систематизовано й обґрунтовано роль музично-теоретичної підготовки в практичній музичній діяльності, причому розділено роботу умовно на дві частини. Перша – для тих, хто хоче навчитися співати – це основи елементарної теорії музики, а друга – з для тих, хто хоче створювати музику – основи контрапункту, та основи композиції.

Підвищений інтерес до музичної освіти, сприяв відкриттю в Україні перших музично-освітніх закладів, де крім оволодіння грою

на тому чи іншому інструменті, велика увага приділялася музично-естетичному вихованню через слухання, сприйняття музичних творів. Найвідомішими музично-освітніми закладами стали козацька Школа співу та інструментальної музики, Спеціальна школа півчих у Глухові, співацька школа при Києво-Печерській Лаврі, при Батуринському монастирі та ін. Тут музично-теоретичні дисципліни були обов'язковими для вивчення, цикл включав такі дисципліни як теорія музики, сольфеджіо, гармонія, контрапункт [30].

Наприкінці XIX століття однією з визначних віх стала поява методики музичного виховання Е. Жак-Далькроза, який наголошував на інтеграції музично-теоретичних і практичних дисциплін. З цього приводу він писав: «Курс навчання гри на фортепіано не має контакту з курсом навчання гармонії, який, у свою чергу, не пов'язаний з історією музики. Остання ж не звертається до загальної історії народів і окремої особистості... Не існує зв'язків у навчанні... Кожен учитель обмежується своєю вузькою сферою, дуже мало спілкуючись при цьому зі своїми колегами, що спеціалізуються в інших сферах музичної науки» [42]. Цю ідею підхоплюють українські педагоги – М. Лисенко, М. Леонтович, К. Стеценко, В. Верховинець, основою методики яких стала народна пісня як найправдивіше за своєю художньою сутністю життєве явище. Але при цьому обов'язковим моментом були й теоретичні знання, які були необхідною складовою для музичної діяльності. «Як педагог і вихователь молодих музикантів, М. Лисенко свідомо орієнтувався на високий рівень загально музичної підготовки, завжди звертав увагу на розвиток музичного світогляду своїх учнів і надійним засобом підвищення їх музичної ерудиції вважав вивчення історії і теорії музики, часто займався ними безкоштовно і в надурочний час» [29, с. 9].

Підвищення ролі музично-теоретичних дисциплін відбувається в XX столітті. Особливо важливе значення їх у музично-освітній

діяльності підкреслювали Б. Асаф'єв, Д. Кабалевський, Б. Яворський, які зазначали, що саме музично-теоретичні дисципліни дають ті знання, уміння й накопичені враження, які в подальшому дадуть можливість органічно поєднати всі складові музично-практичної діяльності [30]. Однак в їх концепціях відбувся, на наш погляд деякий перегин, тобто музично-теоретичні дисципліни відірвалися від практики, від творчо-практичного аспекту, що породило формалізоване ставлення до них, відношення до них як до чогось абстрактного

На сучасному етапі значення музично-теоретичних дисциплін значно зросло. Як відмічають педагоги-науковці, «дисципліни музично-теоретичного циклу перетворилися на важливий засіб становлення музичного сприймання та свідомості, є активно-творчим відображенням практики, формування світогляду, в рамках даних дисциплін відбувається синтез необхідних компонентів фахової підготовки майбутнього вчителя музики, формування його творчої самостійності» [31, с. 3].

Отже, як бачимо, музично-теоретичні дисципліни мають давню історію і протягом століть їх статус змінювався. Спочатку вони виконували допоміжну роль, поєднуючись з практичною діяльністю. В епоху Середньовіччя теоретичні науки сприймали як окрему наукову галузь, а не мистецтво, при цьому не зменшуючи їх значення в діяльності музиканта. В період Відродження, відповідно до оновлення принципів музичного навчання, акцент робиться на єдності теоретичного й практичного оволодіння музикою, що сприяло вихованню універсального музиканта-практика, тобто і виконавця, і теоретика, і композитора в одній особі. В XVII-XVIII століттях у зв'язку з розвитком гомофонно-гармонічного стилю, постає питання логіки гармонічного розвитку і виникає нова теоретична дисципліна – гармонія, що виховує вміння обґрунтувати особливості розгортання музичного

матеріалу. Переломним моментом стає кінець XIX – XX століття, коли активно в Україні відкриваються професійні музично-освітянські заклади і музично-теоретична підготовка набуває самостійного формату в деяких моментах, навіть, формалізованого. І вже на межі XX – XXI століть увага до музично-теоретичних дисциплін актуалізується, відбувається активний пошук інноваційних технологій у їх вивченні, інтеграція з іншими галузями, зокрема психологією, філософією, семіотикою тощо. Музично-теоретичні дисципліни стають невід’ємною частиною музичної освіти, одним з основних компонентів професійної компетентності сучасного музиканта-педагога.

2.2. Актуалізація ролі музично-теоретичних дисциплін в сучасній музичній освіті

Фахова підготовка майбутніх педагогів-музикантів умовно складається з двох загальних напрямків, які виокремлює в своїй статті Ю. Локарева [25]. Це соціально-педагогічний і спеціальний напрямки. Необхідним компонентом останнього з них є музично-теоретична підготовка, яка є фундаментом професійної музичної освіти.

Цикл музично-теоретичних дисциплін розподіляється на дві галузі:

- теоретичні дисципліни – сольфеджіо, гармонія, аналіз музичних творів, поліфонія, інструментування;
- історичні дисципліни – історія музики (української та світової), музичний фольклор, історія виконавства.

Науковці наголошують на тому, що музично-теоретична підготовка спрямовується на різні види музичної діяльності – виконавську, диригентську, композиторську, хорову, музикознавчу, лекторську,

інтерпретаційну тощо – і забезпечує формування музичного мислення майбутніх педагогів-музикантів.

На нашу думку специфіка вивчення музично-теоретичних дисциплін у виші полягає у спрямуванні їх на формування професійно-значимих знань та умінь, спрямованих на вдосконалення професійних компетенцій. Тому ракурс їх вивчення повинен бути ретельно продуманим.

Визначаючи актуальність музично-теоретичних дисциплін в навчальному процесі, наголосимо, що професія педагога-музиканта вимагає органічного поєднання професійних знань і умінь з творчим виконавським процесом. І в цьому важливе значення мають саме теоретичні дисциплін. Тож, визначимо їх функціональне значення:

- по-перше, музично-теоретичні дисципліни мають *когнітивно-пізнавальну функцію*, формуючи у майбутніх педагогів-музикантів історично-стильовий тезаурус, аналітичні навички, музичне мислення, що дасть можливість майбутньому педагогу-музиканту саморозвиватися, орієнтуватися в інформаційному просторі;
- друга функція – *практична*, яка передбачає застосування набутих теоретичних знань в практичній діяльності, зокрема, у виконавській. Це спонукає до саморозвитку, формує вміння слухати музику та відтворювати її у всіх компонентах;
- наступна функція *творча*, що передбачає застосування теоретичних знань у творчому виконавському процесі, мотивує до самовираження, надихає створювати власні інтерпретації, знаходити креативні підходи тощо.

Багатофункціональність музично-теоретичних дисциплін обумовлює «...розвиток художнього світобачення, цілісного музично-творчого мислення студентів і сприяє повноцінному осягненню і пізнанню ними різноманітних музичних явищ» [55, с. 184].

Протягом десятиліть склалися відомі на сьогоднішній день традиційні підходи до викладання музично-теоретичних дисциплін. Але сучасні реалії, реформування музичної освіти вимагають нових підходів до класичних методик викладання. Це дасть можливість по-новому осмислити значення музично-теоретичних дисциплін, усвідомити їх мету, завдання в загальному навчальному процесі і, особливо, у виконавській практиці. Але для актуалізації музично-теоретичних дисциплін замало лише усвідомлювати їх роль в сучасній музичній освіті, необхідно знайти шляхи оптимізації навчального процесу для підвищення результативності. І в цьому сенсі необхідною умовою є використання інноваційних прийомів в процесі вивчення дисциплін музично-теоретичного циклу, що зробить процес цікавим, захоплюючим і продуктивним.

Як вище вже відмічалось, до дисциплін теоретичного циклу відносяться сольфеджіо, теорія музики, гармонія, аналіз музичних творів, поліфонія.

Сольфеджіо є базовою дисципліною, яка поєднує в собі теорію і практику. На заняттях з сольфеджіо розвиваються такі здібності як музичний слух в усіх його різновидах, музична пам'ять, відчуття метру, ритму, формуються навички співу з листа, чистого інтонування тощо. Та часто педагоги на перший план ставлять саме теорію, практика залишається на другому місці. Це недопустимо. Адже сухе теоретичне засвоєння музичних елементів не дає необхідного результату тим більше в розвитку музичного слуху, формування якого відбувається у всіх формах роботи, наприклад, музичний диктант, інтонування конструктивних прикладів, різного роду мелодичних зворотів, акордових вертикалей, музичних номерів, спів багатоголосся, імпровізація-доспівування, підбір акомпанементу, транспонування, створювання другого голосу тощо. Але кінцевою метою виховання

музичного слуху є здатність сприймати і усвідомлювати гармонічну мову фрагментів музичних творів – художнього матеріалу. Саме ця форма слухового аналізу сприяє вихованню музичного смаку учнів і студентів; забезпечує усвідомлення учнями і студентами того факту, що весь теоретичний матеріал, який вивчається в курсі сольфеджіо, має безпосереднє відношення до музики, і свідоме сприйняття музики потребує цих знань; підвищує інтерес учнів до дисципліни сольфеджіо у зв'язку із використанням яскравого художнього матеріалу; надає можливість аналізувати форму музичних фрагментів в обсязі періоду, звертати увагу на жанрові, стильові особливості тощо; розширює музичний світогляд учнів. Крім того, саме під час слухового аналізу фрагментів музичних творів, найкраще формується відчуття функціональності (ладофункціональних зв'язків співзвуч).

Але, на жаль, як показує практика, викладачі сольфеджіо зупиняються на інструктивних вправах і практично навіть не намагаються вийти на рівень слухового сприйняття художнього матеріалу. Хочеться акцентувати увагу на важливості і необхідності цієї форми роботи, адже це актуалізує вивчення сольфеджіо для майбутньої роботи педагога-музиканта.

Не менш важливою дисципліною є теорія музики. За висловлюванням Ю. Холопова, це та дисципліна, яка «...є системою знань про сутність явищ та законів музики» [48, с. 21]. Вона вивчає питання музичної фонетики, музичної системи, музичної морфології, що потім знайде продовження в таких дисциплінах як гармонія й аналіз музичних творів. Практичні завдання з теорії музики, які виконуються як в аудиторії, так і самостійно, сприяють розвитку аналітичних навичок, музичного мислення, логіки. Головним завданням при викладанні теорії музики є поступове ускладнення матеріалу і його постійний взаємозв'язок, тобто кожна нова тема завжди пов'язана з

попередньою і спирається на вже отримані знання. О. М. Юрчук такий спосіб komponування матеріалу називає концентричним, «...сутність якого полягає у використанні раніше засвоєних тем та музичного матеріалу в наступних нових більш складних навчальних завданнях» [55, с. 186].

Логічним продовженням курсу теорії музики є гармонія, де у майбутніх педагогів-музикантів формуються навички гармонічного аналізу музичного твору, розуміння стильових особливостей і закономірностей, що буде дуже важливим для подальшої діяльності, адже розуміння стилю завжди пов'язано з виконавською діяльністю, з інтерпретацією музичних творів.

Аналіз музичних творів формує уявлення про логіку композиційної будови того чи іншого музичного твору, знайомить з музичною драматургією. Орієнтувати курс аналізу музичних творів необхідно на майбутню професійну діяльність педагога-музиканта, спираючись на ті твори, які зможуть бути використані на заняттях зі спеціального інструменту. Набуті знання і вміння в процесі опанування даною дисципліною дадуть змогу креативно обирати художні твори для виконавської або педагогічної діяльності.

Специфіка історичних дисциплін музично-теоретичного циклу (історія музики, музичний фольклор) полягає в їх інтегральному характері, адже історико-стильові особливості музичних творів розглядаються через призму ладогармонічних засобів, які опановуються на теорії музики, гармонії, АМТ. Як відмічає Ся Гаоян в своєму дисертаційному дослідженні, в історичних дисциплінах «...закладено поліхудожній потенціал, який збагачує, оптимізує фахову підготовку музиканта загалом» [47, с. 62]

Окресливши зміст музично-теоретичних дисциплін, відзначимо, що доцільним моментом під час його реалізації є інноваційність у

викладанні. Як зазначає Д. Шайхутдінова, «інноватика полягає в пошуку педагогічних технологій, адекватних вимогам того чи іншого часу, і реалізації їх на практиці» [53].

Сутність та генезу терміну «інновація» докладно розкрито в монографії К. Завалко «Педагогічна інноватика в теорії та практиці музичної освіти». Спираючись на різні наукові розвідки, дослідниця розглядає «інновацію» як багатоаспектне поняття, в основі якого обов'язково є нововведення будь-якої ідеї, що є відмінною від вже існуючих ідей. За її визначенням інновація – це «процес реалізації нової ідеї в будь-якій сфері життя і діяльності людини, що сприяє задоволенню існуючої потреби... і приносить... ефект» [14, с.41]. Проектуючи безпосередньо на галузь освіти, К. Завалко, відзначає, що «інновації – це ідеї, процеси, засоби, результати, взяті в єдності якісного вдосконалення педагогічної системи» [14, с. 42]. Цю думку впроваджують й такі педагоги-науковці як І.М. Дичківська, І. Підласний, визначаючи ключову ознаку інновацій – «істотну зміну результатів навчально-виховного процесу, якісне вдосконалення всієї педагогічної системи» [14, с. 42].

Існує багато варіантів типології і класифікації інновацій причому за різними ознаками. Та серед цієї багатоваріантності для напрямку нашого дослідження найбільш імпонуючим є варіант К.Завалко, яка виокремлює і вважає одним з найбільш вживаних поділ інновацій на інкрементальні і радикальні [14, с.48]. Радикальні це такі, що «...кардинально змінюють стан речей у будь-якій окремій галузі... При цьому найчастіше вони потребують ґрунтовної перебудови або змін ... стилю професійної діяльності людини» [14, с. 48]. Сфера музично-теоретичних дисциплін має роками опрацьовану систему викладання, яка виправдовує себе в навчальному процесі і, на наш погляд, на даному етапі не потребує таких радикальних перемін.

А другий вид – інкрементальні інновації – такі, що «доповнюють або доробляють вже існуючі технології...» [14, с. 48] є доречними і необхідними, адже це обумовлено реаліями нашого часу. Саме такі інновації ми маємо на увазі, говорячи про актуалізацію музично-теоретичних дисциплін в сучасній мистецькій освіті.

З цієї точки зору сучасні дослідники в першу чергу акцентують увагу на застосування інформаційно-комп'ютерних технологій в процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін, що сприятиме осучасненню навчального процесу і актуалізації цих предметів для студентів. Як відмічає М. Долгушина: «Використання комп'ютерних технологій при вивченні музично-історичних дисциплін має різноманітні перспективи, але, в цілому, зводиться до трьох основних напрямків: 1) розширення різноманітності, всебічності та глибини уявлення викладачем і студентами досліджуваного матеріалу; 2) технічне забезпечення контролю успішності; 3) організація творчих форм роботи» [10, с. 56]. Це стосується і самого процесу викладання, і процесу контролю.

Завдяки використанню комп'ютерних технологій зручніше оновлювати практичний демонстраційний матеріал (диктанти, слуховий аналіз, матеріал для структурного аналізу та аналізу музично-виразних засобів тощо), доповнювати його, враховуючи інтереси сучасної молоді (в тих випадках коли це доречно і можливо). Це звичайно підвищує мотивацію студентів, викликає більшу зацікавленість, розширює світогляд.

Та не тільки комп'ютерні технології, які широко розглядаються на сьогоднішній день дослідниками можна вважати інноваціями. На нашу думку до інноваційних прийомів необхідно віднести принцип системності викладання. Адже всі дисципліни, які входять у комплекс музично-теоретичних вивчаються ізольовано і часто, виходячи з практики, ми бачимо, що студенти не пов'язують знання однієї

дисципліни зі змістом іншої, втрачається зв'язок і, відповідно, базові знання не набувають ґрунтовності, а «обрастають» додатковою інформацією, яка має властивість з часом забуватися. Звідси низький рівень теоретичної підготовки особливо у виконавців, зокрема піаністів.

Системність в перекладі з грецької «з'єднання, утворення» - «...основоположний принцип наукового пізнання і соціальної практики, сутність якого виявляється у застосуванні системного (комплексного) підходу в дослідженні складних об'єктів (систем) і орієнтує дослідження на розкриття їх цілісності та виявлення всіх типів зв'язків у ньому, зведення їх у єдину систему знань» [20]. Тобто, системність в загальному сенсі це взаємопов'язаність елементів, підпорядкованість загальному принципу, впорядкованість, протилежність хаосу. Системність – це особливий тип методології, цілісне утворення, що представляє собою організований, упорядкований комплекс елементів, які змістовно і структурно пов'язані між собою.

В традиційному плані принцип системності містить дуже важливу вимогу логічності і послідовності, коли кожне наступне знання чи вміння базується на попередньому і продовжує його. Таке розуміння цього принципу є актуальним. Але системність – не тільки послідовність, а й відображення в свідомості цілісної системи знань, усвідомлення як поєднуються елемент і система, частина і ціле, окреме і загальне.

Природньо, що ціле складається із частин, із окремих елементів, теорій, фактів, але в результаті вивчення окремих частин необхідно поєднати їх в систему, а це не просто при вивченні матеріалу дрібними порціями розтягнутому на тривалий час.

Визначимо в загальному плані методичні прийоми, що дозволяють підвищити рівень системності знань. Це:

- виділення головного, суттєвих зав'язків в матеріалі, що вивчається;
- структуризація знань, що часто виражається у вигляді схем, таблиць, класифікацій;
- цілісна подача теми чи великого блоку навчального матеріалу, що передуює розгляду окремих його частин.

Дуже важливо щоб кожен новий елемент, що вивчається, кожна нова інформація вписувались в уже сформовану систему знань. І якщо є можливість будь-який матеріал пояснити за аналогією з матеріалом, що вже засвоєний, необхідно цим користуватись. Знання, які ми намагаємося вкласти у свідомість студентів, повинні бути систематизовані. Це можуть і повинні бути як внутрішні підсистеми при вивченні окремих музичних елементів, так і зв'язки між ними, і формування систем більш складних, вищого рівня.

На підтвердження такої установки наведемо думку докторки мистецтвознавства, професорки О. Соломонової. Одним із базових принципів засвоєння будь-яких знань, включаючи музично-інтонаційну інформацію, вчена вважає «асоціативне мислення», «...яке налагоджує зв'язок між різними феноменами, один з яких викликає у свідомості інший...» [38, с. 172]. Як доводить дослідниця, соціокультурний і психофізіологічний аспекти такого мислення ґрунтується на феномені синтезії – «принципі сумісності, який позиціонується на рівні свідомості як певна полівалентна і міжчуттєва аура сприйняття», що сприяє «можливості підключати міжсенсорну та міжчуттєву асоціацію» [42, с. 111]. Професорка влучно зазначає, що «...синестетичні асоціації, будучи запрограмованими ментально-генетичною пам'яттю культури, що пам'ятає про своє синкретичне минуле і відтворює себе в різних мовних формах (в тому числі, інтонаційній), можуть організовувати іманентні

ознаки композиційно-сислової структури музичного тексту через так звані «асоціації за подібністю» [42, с. 112].

Як зазначає О. Соломонова, у випадку асоціативної організації мислення «діє «принцип матрьошки»: за будь-яким елементом постає ціле, а ціле, своєї черги, передбачає знання того, що є/було «всередині»» [41, с. 120]. Пам'ять у цьому випадку «актуалізує те, що не завжди піддаючись осмисленню і вербальній констатації, продовжує існувати як «підводний» семантичний шар» [42, с. 120].

Отже, знання – це система. Саме система дозволяє впорядкувати різні складові елементи, поняття, закономірності, теорії. Саме система забезпечує формування у свідомості студентів цілісної картини уявлень про музику, вміння аналізувати і поєднувати, і, врешті, вміння розуміти музику. Чим міцніша система знань, тим глибше розуміння, сприйняття, а значить, й виконання музики. Адже, як вважає О. Соломонова, «проблема виконавської інтерпретації – це насамперед проблема особистого світосприйняття, яке породжує своєрідну систему художнього відображення дійсності» [41, с. 95] Саме це один з варіантів актуалізації музично-теоретичних дисциплін у сучасній мистецькій освіті і, зокрема, в процесі розвитку фортепіанної виконавської майстерності, про що буде йти мова в наступному підрозділі.

2.3. Музично-теоретичні дисципліни і фортепіанне виконавство

На думку дослідників, які є учасниками музично-освітнього процесу, як зазначає О. Соломонова, «Художній зміст сучасного творчого процесу актуалізує багато проблем» [40, с.178], вирішення яких спрямовується на те, щоб «освіжити сприйняття студентів, ...наблизити його до реальності, звільнити від стереотипів...» [40, с. 172]. Одним із дієвих механізмів результативного навчання піаніста у

ВНЗ є збалансоване співвідношення музично-теоретичних і виконавсько-фахових дисциплін.

Для визначення ролі музично-теоретичних дисциплін у фортепіанному виконавстві знайдемо точки перетину цих двох галузей. Такою точкою перетину, в першу чергу, є адекватна інтерпретація фортепіанного твору виконавцем.

Будь-який музичний твір, і фортепіанний зокрема, є цілісним і множинним феноменом, сутність якого, за словами Ф. Арзаманова, необхідно шукати «...на перетині звукових (виконавець – слухач) і «символічних» (композитор – редактор) галузей діяльності. Адекватність розуміння твору композитором, виконавцем і слухачем доволі обмежена, оскільки тут діють часовий і просторовий фактори, помножені на кількісні індивідуальні показники» [1, с. 5]. Тобто там, де види діяльності співпадають в своїх площинах, виникає максимально можлива адекватність. Відповідно, текстовий і «граматичний елемент» виявляється найбільше пов'язаним з інтерпретаційним. Іншими словами, його можна назвати асоціативним музичним текстом, який О. Соломонова визначає як «...один з важливих семантично-активних феноменів... свого роду меседж композитора, його «риторична фігура», яка посилює комунікацію всередині тріади «композитор – інтерпретатор – слухач» і водночас налагоджує діалог з культурними текстами минулого» [39, с. 243]. Звідси й випливає необхідність якнайповнішого вивчення виконавцями теоретичних дисциплін.

Розглянемо більш конкретно роль музично-теоретичних дисциплін у навчанні піаніста-виконавця. Теорія музики, сольфеджіо, поліфонія, аналіз музичних творів – так званий теоретичний цикл – є необхідними вже з моменту розбору піаністом нотного тексту. Не випадково, як зазначає О. Соломонова, оптимальний розвиток музиканта-виконавця можливий лише за умови «оптимізації навчального процесу у сфері

історико-теоретичних дисциплін» [40, с. 172]. Напрацювання аналітичних навичок посприє проникненню в художній задум твору і «допоможе студентам-виконавцям усвідомити специфіку виконання творів, ... оволодіти культурою виконання» будь-яких музичних текстів» [40, с. 174].

Такий прискіпливий і детальний аналіз нотного тексту наближає виконавця до інтерпретації, адекватної композиторському задуму. Знання й розуміння тексту значною мірою застерігає від виконавської сваволі і водночас не виключає досить високо рівня свободи його художнього тлумачення, художнього мислення. Більше того, розуміння текстових закономірностей саме спонукає до оригінального трактування твору. Як відмічає А. Чехуніна: «...в основі музичної діяльності будь-якого роду лежить художнє мислення, яке становить нерозривну єдність трьох векторів: сприйняття, творчості та рефлексії» [52, с. 90]. Ця робота більш корисна, ніж, наприклад, наслідування відомих виконавців або власного викладача з фаху. «Об'єктивний аналіз тексту «для себе» – перше завдання у вихованні самостійного музиканта» [1, с. 6]. Інтонаційний аналіз музичного тексту, артикуляційний, ритмічний, ладо-гармонічний, жанровий – все це є тими елементами, які є предметом вивчення дисциплін **теорія музики і гармонія**. І значення цих елементів в становленні й розвитку художнього змісту музичного твору важко переоцінити. Яскравим прикладом є музичні твори епохи бароко. Найбільш поширеною для виконавців-піаністів є клавірна творчість Й. С. Баха, в якій саме через інтонацію втілено приховано-символічний зміст і смисл. І цей смисл розкривається через знання музично-риторичних фігур за допомогою яких «...утворився музично-інтонаційний «лексикон» доби, який згодом став загальнозначимим для європейської музики будь-яких її жанрів...» [22, с. 67]. Наприклад, розглянемо інтонаційно-сміслове наповнення Прелюдії та фуги a-moll з

Пі тому ДТК Й.С. Баха. Починається прелюдія з типових для арій ламенто риторичних фігур – *pasus duriusculus* та *katabasis*, що є вираженням фізичних і душевних страждань Христа:



Рис. 2.3.1

За влучним зауваження В. Носіної, в подібних випадках у Й. С. Баха, який був глибоко віруючою людиною, афект страждання завжди був пов'язаний з афектом співчуття. Як виявлено це в інтонаціях? Співчуття передається через експресивно загострену синкопами та хроматизмами фігуру *exclamation* – мелодичний рух на висхідну сексту [33].

У фюзі інтонаційне наповнення ще виразніше. Тут використано фігуру *saltus duriusculus* у варіанті хреста, причому неодноразово, а з повтором, адже хрест Ісуса був не один в той судний день. І тут ми бачимо три подібні інтонації, хоча в другому варіанті без дисонуючого ходу на септіму. Таким чином досить лаконічна тема фуги набуває значення музично-інтонаційної лексеми:

Й.С. Бах Фуга a-moll (II том ДТК)



Рис.2.3.2

І таких прикладів можна навести багато, доводячи значення теоретичних знань в створенні власного розуміння художньо-образного змісту того чи іншого фортепіанного твору.

Те саме можна сказати й про гармонічні звороти, до фонізму яких більше спрямовується увага композиторів в епоху романтизму. Наприклад, зворот $\Pi_2 - D_5^6$ сам по собі є досить абстрагованим. Але якщо вказаний зворот береться на початку твору, то відразу захоплює увагу слухача, породжуючи відчуття душевного пориву, адже за своїм фонізмом ця гармонічна формула сповнена нестійкості. Таким чином, образне наповнення твору вже з самого початку є зрозумілим.

Не менш важливе значення має **аналіз музичних творів**. В процесі ознайомлення, розучування твору, намагаючись осмислити музичне ціле, піаніст зустрічається з різними формами, композиційними структурами: від періоду (як, наприклад, в прелюдіях Ф.Шопена), до складних вищих форм – сонатної, рондо-сонатної (наприклад, сонати М. Моцарта, В. Бетховена) тощо. І, наприклад, для конкретизації драматургічного плану I частини твору, написаного в сонатній формі, виконавцю необхідна достатня система знань, щоб визначити роль побічної партії, виявити чи є в ній зсув в нову образну сферу і, відповідно, поява нового тематичного матеріалу, чи немає. В розробці – які саме інтонації розробляються, як змінюються або трансформуються.

В епоху романтизму стає принциповою антириторичність, як естетична позиція, змінюється відповідно художній образ, семантика музичної форми. Тепер для неї стає притаманною незавершеність, відкритість, асиметричність. Виникає поняття монотематизму, а разом з ним тема-зерно і явище реприз, що трансформуються, плюс індивідуально-специфічні засоби техніки композитора тощо. Всі ці аспекти лежать а полі уваги аналізу музичних форм.

І необхідно ще оговорити той момент, що в різних творах одні й ті самі комплекси засобів виразності можуть відігравати різну роль. Цю думку неодноразово висловлював у своїх працях Л. Мазель [27]. І тому тут треба сказати, що дуже важливу роль відіграє ще й контекст, який дістає вираження тільки на певному рівні структурної ієрархії, де значну роль відіграє жанр чи скоріше жанрові зв'язки. Цілеспрямований аналіз саме цього рівня виразності має велике значення у фортепіанній виконавській культурі.

Як відомо, жанр є умовою і формою побутування музики. Ці умови несуть певне змістовне навантаження, яке закладено у сталій ритмоформулі, метричних, темпових особливостях того чи іншого жанру. Важливо в даному випадку те, що жанр володіє певною системою засобів музичної виразності, і тут виникає можливість конкретно-матеріального осягнення піаністом-виконавцем глибинних підвалин твору. І тут вже в поле нашої уваги потрапляють музично-теоретичні дисципліни історичного циклу – **музична література, історія музики, музичний фольклор**. Саме ці дисципліни вивчають особливості та історію жанрів, їх вплив на професійну музику, видозміни в творчості композиторів тощо. Адже треба пам'ятати, що справді реалістичний твір, навіть, найбільш філософсько-узагальненого плану ніколи повністю не абстрагується від жанру. Тут ми маємо на увазі не лише безпосередньо побутові, а також і жанри, що поширилися в музичній професійній практиці, як, наприклад, романс, арія, речитатив і т. п.. І знову звернемося до ДТК Й. С. Баха, де в ряді тем фуг можна побачити глибинну жанрову основу – Фуги C-dur, dis-moll – пісня, c-moll – танець, D-dur – марш, e-moll – токато, G-dur – жига і т.д.. Як бачимо жанрова система впливає на характер і трактовку твору в цілому. Однак не варто і перебільшувати роль жанрової основи, адже вона може ускладнюватись іншими виражальними засобами, що також буде

впливати на художньо-образний зміст твору. Наприклад, згадаємо Прелюдію А-dur Ф.Шопена. Тут постає проблема співвідношення прихованої в тематизмі твору мазурки і власне жанру прелюдії. Цей прихований аспект змісту відіграє певну роль і виражається через ряд конкретних особливостей – мелодичний розмах, синкопований пунктирний ритм тощо. Однак не менш важливо усвідомити, з яких причин ця п'єса все ж не є мазуркою. На наш погляд, в цій прелюдії найсуттєвішими є відсутність ударної долі в кінці кожного такту та незвичайна формула залігованих тривалостей в середніх голосах:

Ф.Шопен. Прелюдія А-dur

Рис. 2.3.3

Завдяки їм рух гальмується, малюнок розмивається і у тканині втору лишаються тільки танцювальні заклики, що не знаходять свого продовження. Певна неврівноваженість, прелюдійність музики зумовлюється тут постійною гармонічною нестійкістю початку кожного двотакту.

До арсеналу музично-теоретичних дисциплін треба додати й **сольфеджіо**, предмет, завданням якого є розвиток музичного слуху в широкому розумінні. Адже історичний досвід музичного мистецтва доводить, що чим активніше розвинений музичний слух піаніста, тим з більшою легкістю здійснюється інтерпретаційно-виконавський процес. Сольфеджіо – це комплексна практична дисципліна, саме тут набуваються навички чистого інтонування, відчуття ритму, слухового

аналізу елементів музичної мови, вільного читання з листа з урахуванням метроритмічної точності, що є важливим моментом і часто проблематичним для піаністів, накопичується інтонаційно-стилістичний багаж.

Таким чином, музично-теоретичні дисципліни відіграють велику роль в розвитку фортепіанної виконавської майстерності, впливаючи на різні сфери виконавського процесу піаністів. Хоча існує дві принципово різні позиції щодо теоретично-аналітичного підходу до виконавства музичних творів. З одного боку, багато викладачів-науковців позитивно ставляться до цього, з іншого – негативно, віддаючи перевагу художній інтуїції. На наш погляд, це дві крайності, які повинні об'єднатися під одним знаменником у грамотній, адекватній обґрунтованій на всіх рівнях інтерпретації того чи іншого фортепіанного твору.

Виходячи з вищесказаного, відмітимо, що музично-теоретичні дисципліни пройшли тривалий шлях історичного становлення й розвитку, протягом якого їх статус змінювався від допоміжної ролі до самостійної галузі освіти. Сучасні реалії вимагають нових підходів у викладанні музично-теоретичних дисциплін з метою їх актуалізації особливо в навчальному процесі студентів виконавців, зокрема піаністів. Кожна з дисциплін музично-теоретичного циклу має важливе значення у розвитку фортепіанної виконавської майстерності, як один із головних складових її компонентів.

ВИСНОВКИ

Дослідивши питання значення музично-теоретичних дисциплін у розвитку фортепіанної виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта, відповідно до мети і поставлених завдань, зробимо висновки:

1. Формування та розвиток виконавської майстерності є невід'ємною частиною фахової підготовки майбутнього педагога-музиканта. Сутність самого поняття «виконавська майстерність» виходить з його складових – «виконавство», яке є багатоаспектним художньо-творчим процесом і «майстерність» – як вищий ступінь володіння ремеслом, «високе мистецтво». Спираючись на вже існуючі визначення, ми спробували окреслити власне розуміння дефініції «виконавська майстерність» як технічно досконалої, художньо-інтелектуальної діяльності музиканта, спрямованої на реалізацію художньо-образного змісту музичного твору, обумовлену історичними, жанрово-стильовими закономірностями в поєднанні з індивідуально-самобутньої інтерпретацією музичного твору виконавцем.
2. Виконавська майстерність піаністів складається з наступних компонентів:
 - Музично-теоретичний компонент;
 - Технічний компонент;
 - Художній компонент;
 - Творчо-особистісний компонент;
 - Психо-фізіологічний компонент.

Їх пріоритетність в певні історичні періоди, протягом яких фортепіанне виконавство поступово виокремлювалося у самостійний вид діяльності, постійно змінювалась. Та на сьогоднішній день, говорячи про феномен фортепіанної виконавської майстерності, ми маємо на увазі органічний синтез всіх представлених структурних компонентів. А в даній роботі акцентуємо увагу на музично-теоретичному, як одному з провідних у процесі формування фортепіанної виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта.

3. Музично-теоретичні науки мають давнє походження і пройшли тривалий шлях розвитку ще з часів епохи античності. Протягом століть їх статус змінювався. Спочатку вони існували в нерозривній єдності з практичною діяльністю, виконуючи допоміжну роль. В епоху Середньовіччя теоретичні науки вже сприймали як окрему галузь, при цьому не зменшуючи їх значення в діяльності музиканта-виконавця. В епоху Відродження акцентується увага на єдності теоретичного і практичного оволодіння музикою, що сприяло вихованню універсального музиканта практика. З розвитком гомофонно-гармонічного стилю виникає нова теоретична дисципліна – гармонія. І переломним моментом стає ХІХ – ХХ ст., коли музично-теоретична підготовка набуває самостійного формату, ставши одним з основних компонентів професійної підготовки педагога-музиканта.
4. Зокрема музично-теоретичні дисципліни мають велике значення у розвитку фортепіанної виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта, маючи широкий спектр функцій, а саме – когнітивно-пізнавальну, практичну і творчу, що якраз передбачає застосування теоретичних знань у творчому виконавському процесі, мотивує до самовираження в інтерпретаціях тих чи інших

фортепіанних творів. В свою чергу інтерпретація є складним і неоднозначним процесом, який вимагає з одного боку свободи художнього тлумачення, незаангажованості стереотипами, а з іншого – адекватної відповідності композиторському задуму. І тільки при наявності ґрунтовних знань з музично-теоретичних дисциплін, як теоретичного так і історичного циклів, можливий об'єктивний аналіз музичного тексту того чи іншого музичного твору піаністом-виконавцем, що є основою виконавської майстерності майбутнього педагога-музиканта.

Для актуалізації музично-теоретичних дисциплін в сучасній мистецькій освіті і у процесі розвитку фортепіанної виконавської майстерності зокрема, на нашу думку, доречною буде оптимізація процесу їх викладання шляхом запровадження системності, що забезпечить формування у свідомості студентів цілісної картини уявлень про складові елементи музичного твору, логіку функціонального розвитку гармонії, композиційну структуру та драматичні функції її частин тощо. Теоретичні знання, навички сприйняття музики, вміння слухати, розуміти її інтонаційно-змістовне наповнення формує у майбутніх піаністів-виконавців художнє мислення, уяву, які є важливими компонентами формування виконавської майстерності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арзаманов Ф. Теорія музики і виконавство. *Методика викладання музично-теоретичних дисциплін і музично-історичних предметів: (Музична школа – училище – консерваторія)*. Зб. статей. Київ : Музична Україна, 1983. 98 с.
2. Ашихміна Н.В. Сутність і компонентна структура виконавської майстерності майбутніх учителів музики в процесі музично-інструментальної підготовки. Педагогічні науки. Миколаїв, 2018. Т.1. С.115-119.
3. Білоус В.П. Мотиви музичної діяльності і їх значення у формуванні майстерності музиканта. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. Збірка наук. праць*. К., 2003. Вип. XI. Ч.2. С.210-219.
4. Білоус В.П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ : НМАУ ім. П.Чайковського, 2005. 20 с.
5. Бондарчук В.Ю. Мистецтво акомпанементу як об'єкт теоретико-методичних досліджень. URL: <https://naurok.com.ua/stattya-mistectvo-akompanementu-yak-ob-kt-teoretiko-metodichnih-doslidzh-en-201654.html> (дата звернення 21.02.2023).
6. Гунько Н., Чехуніна А. Творчий розвиток майбутнього педагогамузиканта у процесі художньої інтерпретації вокальних творів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Вип.70. 2020. С.191-195. URL: http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2020/70/part_1/38.pdf

7. Давыдов Н. А. Теоретические основы формирования исполнительского мастерства баяниста: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: спец. 17.00.02. Киев, 1990. 29 с.
8. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста): підручник. Київ: Музична Україна, 2004. 290 с.
9. Даниленко Л.І. Теоретико-методичні засади управління інноваційною діяльністю в загальноосвітніх навчальних закладах: автореф. дис... д-ра пед.наук: 13.00.01 Київ : Інститут педагогіки АПН України, 2005. 47 с.
10. Долгушина М.И. Информационно-компьютерные технологии в процессе преподавания музыкально-исторических дисциплин. *Музыкальная культура и образование: инновационные пути развития: материалы I международной научно-практической конференции, 21-22 апреля 2016 года.* Ярославль: РИО ЯГПУ, 2016. - С. 55-57.
11. Дорофеева В.Ю. Музично-теоретичні дисциплін у сучасній мистецькій парадигмі: традицій та новації. *Молодий вчений.* 2018. №2. С. 505-508.
12. Ергиев И. Артистизм музыканта-инструменталиста: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 284 с.
13. Жайворонок Н.Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф... дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 теорія та історія культури. Київ, 2006. 19 с. URL : <http://elib.nakkim.edu.ua/handle/123456789/2559> (дата звернення : 21.02.2023).
14. Завалко К. Педагогічна інноватика в теорії та практиці музичної освіти: монографія. Черкаси : Черкаський ЦНП, 2013. 520 с.

- 15.Ковальчук В. Тенденції інноваційного розвитку вітчизняної системи мистецької освіти. *Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент. Серія педагогічні науки*. Київ : ТОВ «ТОНАР», 2015. Вип.10. С.17-34.
- 16.Корзун В.В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Педагогічні науки. Зб. наукових праць*. 2014. С.74-79. URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8722/KORZUN.pdf?sequence=1> (дата звернення 22.02.2023).
- 17.Корыхалова Н.П. Интерпретация музыки. Москва: Музыка, 1979. 192 с.
- 18.Корнішева Т. Л. Творчий компонент як складова професійної діяльності диригента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2013. Вип. 19 (1). С. 250-253. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19\(1\)_54](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uk_msshr_2013_19(1)_54) (дата звернення 02.02.2023).
- 19.Косилова О.В., Путря Н.І., Буравльова Т.І., Лобаченко Т.М. Конспекти лекцій з навчальної дисципліни «Історія виконавства» для студентів мистецьких закладів освіти. Київ, 2019. 257 с.
- 20.Краснодельська І. Системність. URL : <http://ndiu.org.ua/index.php/component/content/article/102-2009-08-31-13-55-49/1720-2012-05-14-10-13-07> (дата звернення : 23.02.2023).
- 21.Крылов Г.А. Этимологический онлайн-словарь русского языка. URL: <https://lexicography.online/etymology/krylov/%D0%BC/%D0%BC%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80> (дата звернення 30.01.2023).
- 22.Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв.: Учебное пособие. СПб. : Планета музыки, 2010. 432 с.

23. Кузьминський А.І. Педагогіка: підручник. Київ: Знання, 2007. 447 с.
24. Лисенко О. Формування системи професійного музичного виконавства в Україні у першій третині ХХ століття (на прикладі фортепіанного виконавства). *Наук. вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського*, Вип.67. 2008. С. 150–161.
25. Локарева Ю.В. Музично-теоретичні дисципліни у процесі професійної підготовки майбутніх вчителів музичного мистецтва. Wloclawek, Repablik of Poland, 2021. С.195-199.
26. Лосєв О.Ф. Музична естетика античного світу. Київ : Музична Україна, 1974. 219 с.
27. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
28. Малашевська І.А. Методика музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музики на історико-стильовій основі: автореф. дис...канд.пед.наук: 13.00.02. Київ : НПУ ім. М.Драгоманова, 2005. 21 с.
29. Мистецька освіта в Україні: теорія і практика / ред. О. Рудницька, О. Михайличенко, Г. Ніколаї. Суми : СумДПУ ім. А.Макаренка, 2010. 255 с.
30. Новосадова С. Музично-теоретичні дисципліни як передумова формування творчої самостійності майбутнього вчителя музики. URL: http://www.apfn-journal.in.ua/archive/25_2019/45.pdf (дата звернення, 05.02.2023).
31. Новосадова С. Музично-теоретична підготовка у формуванні творчої самостійності майбутнього вчителя музики. URL: <https://core.ac.uk/reader/42976895> (дата звернення 05.02.2023).
32. Новосадова С. Становлення та розвиток музично-теоретичних дисциплін в системі музичної освіти. URL:

http://eprints.zu.edu.ua/30049/1/%D0%A1%D1%82%D0%B0%D0%B%D0%BE%D0%B2%D0%BB%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F_%D1%82%D0%B0_%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B2%D0%B8%D1%82%D0%BE%D0%BA_%D0%BC%D1%83%D0%B7-%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80_%D0%B4%D0%B8%D1%81%D1%86%D0%B8%D0%BF%D0%BBi%D0%BD_%D1%83_%D1%81%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BCi_%D0%BC%D1%83%D0%B7.%D0%BE%D1%81%D0%B2i%D1%82%D0%B8.pdf

(дата звернення 05.02.2023).

33. Носина В.Б. Символика в музиці Й.С.Баха. СПб., 1997. 48 с.
34. Олексюк О.М. Музична педагогіка. Навчальний посібник. Київ : КНУКіМ, 2006. 188 с.
35. Ростовський О.Я. Теорія і методика музичної освіти: навчально-методичний посібник. Тернопіль : Навчальна книга-Богдан, 2011. 112 с.
36. Скляр О.О. Музично-теоретичні дисципліни у розвитку професійного інтересу майбутнього вчителя музики. *Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Б. Хмельницького. Серія: Педагогіка*. 2012. №9. С.157-162.
37. Словник української мови в 11 т. К.: Наукова думка, 1970-1980. Т. 4. 600 с.
38. Соломонова О. Асоціативне мислення як базовий принцип навчання в музичному виші. Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. *Матеріали Міжнародної науково-творчої конференції (3-5 травня, 2021 р., м. Одеса)*. Одеса : Астроприн, 2021. С.172-176.
39. Соломонова О. Віртуальний вимір асоціативного музичного тексту : жанрово-семантичний аспект. Захід-Схід : Культура і мистецтво.

- Тези Міжнародної науково-творчої конференції (25-26 квітня, 2021 р. м. Одеса). Одеса : Астропринт, 2022. С. 243-246.*
- 40.Соломонова О.Б. Музична освіта: теоретичні та історичні дисципліни крізь призму «сміхового аспекту». Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського Музична освіта в Україні: теорія і практика. Вип.29. Київ, 2003. С. 172-180.
- 41.Соломонова О.Б. Про особливості виконавської манери М.П.Мусоргського (до проблеми сміхового аспекту творчості). Науковий вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Вип.8. Кн.5. Київ, 2000. С. 94-103.
- 42.Соломонова О.Б. Смысловой потенциал синтезийных процессов в танцевальной музыке (на примере витально-смеховых текстов). Аспекти історичного музикознавства. 2012. №5 С. 108-124. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2012_5_10 (дата звернення 05.03.2023).
- 43.Стегній Т.А. Музичне виховання з методикою викладання. URL: <https://wikipage.com.ua/1x1d69.html> (дата звернення 05.02.2023).
- 44.Стельмащук З.М. Інструментальна підготовка як складова формування педагогічної культури майбутнього вчителя музичного мистецтва в процесі кредитно-трансферної системи навчання. *Формування професійної культури вчителя в контексті інтеграції України в європейський освітній простір. Матеріали регіон. наук.-практ. семінару* / за ред. Г.В.Терещука. Тернопіль: ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2007. С. 75-77.
- 45.Стратегія розвитку вищої освіти в Ураїні на 2022 – 2032 роки. URL: <https://mon.gov.ua/ua/news/opublikovano-strategiyu-rozvitku-vishoyi-osviti-v-ukrayini-na-2022-2032-roki> (дата звернення 10.02.2023).

46. Стукаленко З.М. Художньо-педагогічна проблема музично-виконавської майстерності. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер. : Педагогічні науки.* 2012. Вип. 103. С. 290-295. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2012_103_41 (дата звернення 5.02.2023).
47. Ся Гаоян Методика поліхудожньої підготовки майбутніх учителів музики у процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін. дис... канд.пед.наук: 13.00.02. Київ : НПУ ім. М. Драгоманова, 2019. 254 с.
48. Холопов Ю. Музыкально-теоретические системы: учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. Москва : Композитор, 2006. 632 с.
49. Ходоровський В.І. Теоретичні основи формування виконавської майстерності майбутнього вчителя музики в процесі фахової підготовки. *Збірка матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції.* С.691-697. URL : https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/5299/1/V_Hodorovskiy_16_10_14_konf_IM.pdf (дата звернення 21.02.2023).
50. Цыпин Г.М. Психология музыкальной деятельности: проблемы, суждения, мнения. М.: Интерпракс, 1999. 384 с.
51. Черкасов В. Розвиток музичної освіти у період Просвітництва. Кіровоград, 2014. URL: https://www.cuspu.edu.ua/ua/2-mizhnarodna-internet-konferentsiya-2014/section-4-5-6/1277-rozvitok_muzichno (дата звернення : 05.02.2023).
52. Чехуніна А.О. Специфіка формування художнього мислення здобувачів музичної освіти. *Інноваційна педагогіка.* 2021. Вип. 36. С. 89-93 URL: <http://innovpedagogy.od.ua/archives/2021/36/20.pdf> (дата звернення 24.02.2023).

53. Шайхутдинова Д.И. Инновационный подход в преподавании музыкально-теоретических дисциплин (на материале музыкальной гимназии): дис. ... канд. пед. наук : 13.00.08. Уфа, 2004. 219 с.
54. Шанский Н.Г. Этимологический онлайн-словарь URL: <https://lexicography.online/etymology/shansky/%D0%BC/%D0%BC%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80> (дата звернення : 30.01.2023).
55. Юрчук О.М. Фахова специфіка викладання музично-теоретичних дисциплін у педагогічному коледжі. *Теорія і методика професійної освіти*. Київ. 2018. С. 183-187.
56. Student's Multilevel Artistic and Pedagogical Communication Mastering / Lymarenko, L, Hunko, N, Kornisheva, T, Pichkur, M, Shevtsova, O, Chekhunina, A // REVISTA ROMANEASCA PENTRU EDUCATIE MULTIDIMENSIONALA. – 2021, Volume 13, Issue 1, Page 235-260. DOI: <https://doi.org/10.18662/rrem/13.1Sup1/394>.
57. "The Arts as a Means of Developing Emotional Intelligence in the Context of Neuropedagogy". BRAIN. Broad Research in Artificial Intelligence and Neuroscience, 13 №4(2022), 306-320. <https://lumenpublishing.com/journals/index.php/brain/article/view/4645> DOI: <https://doi.org/10.18662/brain/13.4/390> (Zhanna Syrotkina, Larysa Bankul, Olena Bukhniieva, Ivan Boychev, Nataliia Gunko, Alina Chekhunina).