



## АНОТАЦІЯ

*Фан Фей «Формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом»*

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 0.14 Середня освіта. Музичне мистецтво. – Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2023.

### **Зміст анотації**

У дисертації представлено теоретичне узагальнення та обґрунтування нового вирішення проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом. Дослідження зазначеної проблеми відбувалося в загальному контексті національно-культурної парадигми, яка набуває методологічного значення в сучасній педагогіці мистецтва в Україні та в Китайській Народній Республіці.

Актуальність проблеми дослідження зумовлена декількома чинниками: посиленням сучасних тенденцій у країнах світу до відродження етнокультурних традицій, цінностей; прагненням суспільства до виховання національно усвідомленої молоді; зростанням соціальної ролі освітян і діячів культури у формуванні національного світогляду особистості та в цілому – суспільства.

У визначені дидактичної стратегії дослідження виходимо з розуміння, що одним з головних осередків культивування національного світогляду молодій генерації є галузь освіти, що закріплено нормативними й декларативними документами світового рівня (декларація ЮНЕСКО від 1982 р.), державними нормативно-правовими документами освітньої галузі різних країн, і зокрема в Україні («Закон України про вищу освіту», «Стратегія розвитку вищої освіти України на 2022-2032 роки» та ін.) і в Китайській народній республіці

(«Модернізація освіти до 2035 року», План розвитку вищої освіти до 2050 року – «Double First Class University Plan» та ін.).

Обґрунтовано значущість професійної мистецької освіти, в якій панує концепція культуротворчої та людинотворчої місії мистецтва. Висвітлено роль мистецтва у вихованні молодшої генерації в руслі етнонаціональної самоідентифікації, акцентовано на важливості формування толерантного ставлення до етнонаціональних культур світу та здатності до емпатії в мистецьких видах діяльності.

Визначено сутність педагогічно-дидактичної діяльності майбутніх магістрів музичного мистецтва, висвітлено роль просвітницької функції останніх. Розкрито особистісний і фаховий контексти етнонаціональної культури майбутніх магістрів музичного мистецтва в їх взаємозв'язку. Результати теоретичного студювання проблеми дослідження екстрапольовано у вектор музично-педагогічної практики. Прогнозовано, спрямовано й проаналізовано процес і результат засвоєння майбутніми магістрами музичного мистецтва етнонаціональних культурних здобутків у галузі музичного мистецтва, знань, умінь і навичок етностилістично обумовленого інструментального виконавства.

Визначено, що процес формування етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва має багатовекторну спрямованість і вимагає теоретико-методичного обґрунтування. Його відсутність або наукова невідрефлексованість викликає певні суперечності:

- між актуальністю освітніх завдань щодо формування етнонаціональної культури майбутніх магістрів музичного мистецтва та відсутністю практико-орієнтованої дидактичної стратегії її формування;
- між переконливим декларуванням науковцями та педагогами-дослідниками необхідності екстраполяції положень герменевтики у

сферу мистецької педагогіки та потребою в більш чіткому теоретичному розумінні сутності художньо-герменевтичного підходу в освітньому процесі мистецько-педагогічних вищих;

- між необхідністю підвищення якості виконавської підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва в її спрямуванні на освітньо-просвітницьку діяльність для популяризації й культивування національних цінностей і традицій та відсутністю спеціальної методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

З'ясовано перспективи професійної реалізації майбутніх магістрів музичного мистецтва в освітній сфері як викладачів мистецьких дисциплін у закладах вищої освіти, учителів музичного мистецтва в закладах загальноосвітньої середньої освіти, викладачів фортепіано в закладах початкової музичної освіти з погляду посилення ролі виховного потенціалу музики та музично-виконавської діяльності.

Засвідчено, що успішність формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва залежить від рівня сформованості в них герменевтичних умінь. Доведено дієвість художньо-герменевтичного підходу у формуванні етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва та їхній теоретико-методичній підготовці до етномузично просвітницької та етновиховної діяльності. Доведено, що компетентні вчителі/викладачі музичного мистецтва мають і можуть оволодіти навиками розуміння й інтерпретації різноманітних смислових аспектів, рівнів і нюансів змісту етностильових смислоутворюючих елементів і етномузичних артефактів на емоційному, експресивному, інтелектуальному, етичному та духовному рівнях, здатністю їх втілювати у власному варіанті етностильової виконавської інтерпретації загальнолюдські цінності.



**Мета дослідження** – полягає в теоретичній розробці та експериментальній перевірці методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.

Для досягнення мети дослідження сплановано низку завдань, для розв'язання яких проведено теоретичне студіювання відповідної філософської, психолого-педагогічної, музично-педагогічної та культурологічної літератури. Виявлено, що педагогічні та герменевтичні погляди на розуміння сутності освітніх процесів зазнали суттєвої трансформації та, не дивлячись на їх розбіжності в минулому, сформували спільні положення, поняття та явища.

Перше завдання полягало в уточненні функцій національного мистецтва в освітньому процесі, їх значення як орієнтирів освітніх стратегій України і Китаю. Схарактеризовано роль художніх етностильових цінностей і традицій у процесах відродження етнокультурних коренів та піднесення етнонаціональної свідомості та художнього менталітету. Обґрунтовано значущість освітньої галузі в культивуванні національної свідомості та світогляду молодшої генерації в межах концепції культуротворчої та людинотворчої місії мистецтва.

Доведено, що ознайомлення здобувачів вищої музичної освіти з етностильовими особливостями різних етнічних груп світу та оволодіння етностильовими виконавськими вміннями посилює формування їх загальнокультурної та міжкультурної свідомості та компетентностей. В обґрунтуванні необхідності ознайомлення магістрантів музичної освіти із зразками етностильової музики, підкреслено освітній потенціал функцій мистецтва, які сприяють оптимізації освітньої та виконавської культури магістрантів, стимулюють і спрямовують до активного сприйняття етномузичних текстів та розумінню змісту, смислів і семантики музичних значень, художньо-виразних засобів і мови музичного мистецтва.

Розв'язання другого завдання дало змогу розкрити сутність феномену етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва, який у дослідженні визначається як *усвідомлене володіння майбутніми магістрами музичного мистецтва особливими етностильовими виконавськими прийомами та техніками гри, характерними для певної етнокультурної музично-виконавської традиції; спроможність до емоційно-експресивної інтерпретації етностильових елементів музичного твору, здатність до екстраполяції в педагогічно-виконавську практику наявних знань про відмінності різнорідних етностилістичних елементів у музичному творі на тлі розуміння смислоутворювальної та художньо-виражальної функцій етностильових елементів.*

У дослідженні також уточнено сутність понять: стиль, етностиль, виконавські уміння, архетип, етностильові виконавські уміння, художньо-герменевтичний підхід, перформативні методи та ін. З'ясовано, що феномен стилю в науковій літературі визначається як зумовлена єдністю ідейного змісту спільність образної системи та засобів художньої виразності, як закон взаємовідповідності елементів стильової системи, за яким структуруються зв'язки між компонентами тієї чи іншої художньої системи та забезпечується когерентна єдність художнього цілого та його елементів. Поняття «етностиль» визначається як система унікальних технік створення етнонаціональної художньої форми, особливої манери виконання етностильової музики задля втілення художнього задуму. З'ясовано, що все це забезпечує наявність в художньому творі специфічних смисло- та формоутворюючих елементів, що є характерними для певного етносу, і які одночасно запобігають появі чужорідних елементів, не притаманних для останнього.

У ході розв'язання другого завдання визначено компонентну структуру феномену «формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва», яка вбирає:

- Аксіологічно-мотиваційний компонент, котрий відповідає за формування в студентів ціннісних орієнтацій у світі музичного мистецтва, стійкого інтересу до музичної культури різних народів світу. В аксіологічно-мотиваційному компоненті умовно виокремлено установчо-мотиваційний і ціннісно-рефлексивний елементи.
- Гностично-герменевтичний компонент, який охоплює інтегровані знання, музично-викладацький та виконавський досвід, здатність до адекватного декодування та розуміння звукового матеріалу, створення оригінальних концептів. У складі гностично-герменевтичного компоненту виділено знаннево-досвідний і герменевтично-концептуальний елементи.
- Етно-експлікаційний компонент, який відповідає за опанування технікою автентичного виконавства на інструменті та вміння етностилістичної інтерпретації музичних архетипів. Елементами етно-експлікаційного компоненту виокремлено автентично-інструментальний та імплікаційно-імітативний.

Третє завдання присвячене методологічним засадам процесу формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва. Представлено обґрунтування наступних методологічних підходів, а саме: художньо-герменевтичний, стильовий, культурологічний, творчо-діяльнісний. Згідно з концепцією дослідження генералізованим методологічним підходом визначено художньо-герменевтичний підхід, який орієнтує на тлумачення конкретно-історичного змісту твору, як продукту певної культури, спрямовує на цілісний, концептуально-філософський, неемпіричний підхід до твору, дає потужний методологічний інструмент – інтерпретацію, яка є дієвим засобом

розуміння та відтворення незрозумілих або прихованих смислів твору, забезпечує процеси усвідомленого сприйняття, розуміння та адекватної інтерпретації змістового наповнення та смислового контенту музичного твору. Доведено доцільність впровадження стильового підходу, за яким має значно посилитися усвідомлене ставлення майбутніх вчителів музичного мистецтва до найважливіших ознак етнонаціональних стилів і володіння техніками їх виконання, вміння розпізнавати етностильові ознаки та адекватно їх інтерпретувати. Обґрунтовано доцільність обрання культурологічного та творчо-діяльнісного підходів крізь призму розуміння специфіки вибудовування основних стратегем освітнього процесу з формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва на тлі урахування особливостей онтогенезу тих чи інших етнонаціональних культур.

Відповідно до визначених наукових підходів було обрано педагогічні принципи методичного спрямування, а саме: принцип педагогічної стимуляції мотивно-інтенціональної бази здобувачів освіти до опанування етностильовими вміннями; принцип мультикультуралізму та етнокультурної толерантності до різних музичних етностилів; принцип семіотично-контекстуального декодування музичних архетипів, що забезпечує адекватність інтерпретації інтелектуальних смислів музичного твору; принцип інтеріоризації набутих знань і творчо-виконавського досвіду в художню свідомість особистості; принцип екстеріоризації внутрішнього світу особистості через творчість.

Розв'язання четвертого завдання передбачало розробку методичного забезпечення процесу формування етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва, з огляду на те, що зазначений процес є складним й довготривалим, його ефективність має забезпечуватися не тільки дієвими дидактичними методами, а й спеціально розробленими педагогічними умовами. Під час обрання педагогічних умов, увага приділялася таким

факторам, які забезпечують цілісність освітнього процесу, сприяють розвитку необхідних якостей і вмінь особистості, уможливають досягнення очікуваних результатів навчання. Виокремлено наступні педагогічні умови і методи формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом. Перша педагогічна умова – це створення освітніх обставин задля стимулювання магістрантів до ознайомлення з особливостями етнічних музичних стилів, з народними традиціями музикотворення та музичного виконавства. Для забезпечення обраної умови використовувалися індивідуальні науково-дослідні завдання та методи: складання каталогу етномузичних творів; споглядання та обговорення музичних творів у виконанні учасників етно-фестивалів і конкурсів; підготовка доповіді з аналізом прослуханих музичних творів в етностилі або з етностильовими елементами; ділові ігри («Круглий стіл», навчальна конференція). Друга педагогічна умова – це застосування комплексу освітніх вимог до магістрантів задля їхнього особистісного становлення та фахового розвитку через оволодіння етномузикологічними знаннями, розширення слухового тезаурусу та умінь художньо-герменевтичної інтерпретації етностильових елементів твору. Ця умова забезпечує поступове прилучення студентів до традицій інших культур за рахунок творчого осягнення художніх домінант тієї чи іншої культури через активне слухання, герменевтичний аналіз та обґрунтування виконавських інтерпретацій музичних творів. Зазначена педагогічна умова забезпечувалася методами, педагогічними прийомами та навчальними завданнями, спрямованими на пізнання й розуміння особливостей того чи іншого музичного етностилу та розширення звуко-тембрових уявлень магістрантів; через індивідуальні науково-дослідницькі завдання, такі як – підготовка доповідей і презентацій про музичні інструменти та етностильову специфіку музичної культури різних регіонів світу; активне сприйняття й

виконання етномузики або музичних творів з етностильовими елементами; герменевтичне тлумачення змістових смислів твору з елементами виконавської інтерпретації етностильових архетипів. Третя педагогічна умова – «створення полікультурного середовища засобами інноваційних технологій та організаційних форм», Для забезпечення реалізації зазначеної умови обрано комплексні методи, що спрямовані на розвинення етнонаціональної свідомості та поліхудожнього світосприйняття через інструментально-виконавську підготовку, розвинення почуттів художньої емпатії та інноваційних технологій. Впровадження зазначених методів відбувалося під час моделювання та модифікації організаційних заходів підготовки та проведення перформативних форм і арт-івентів, колективної роботи здобувачів освіти над етнокультурними мистецькими проектами.

П'яте завдання передбачало розробку методично-діагностувального забезпечення оцінювання рівнів сформованості етностильових виконавських умінь магістрантів. Розроблений критеріальний апарат забезпечив вимірювання: рівня сформованості *аксіологічно-мотиваційного компоненту*, який оцінювався за установчо-орієнтаційним критерієм (за показниками – рівень усталеності мотивації до сприймання, осягнення й виконання зразків етнічної музики; ступінь розвиненості ціннісних орієнтацій; розвиненість етномузичного тезаурусу). Рівень сформованості гностично-герменевтичного компоненту оцінювався за знаннево-концептуальним критерієм з показниками (розвиненість етномузичного тезаурусу; ступінь розуміння семантики музичних архетипів і художньо-знакових засобів етнічної музики; ступінь оригінальності художніх концептів та їх відповідність поставленим виконавським завданням). Рівень сформованості *етно-експлікаційного компоненту* оцінювався за виконавсько-інтерпретаційним критерієм з показниками (рівень розвиненості етностильової виконавської техніки; рівень володіння музично-риторичними засобами та

автентично-інструментальними прийомами; міра оригінальності етностильової інтерпретації музичних архетипів). Розроблено та використано методи діагностики рівнів сформованості в магістрантів етностильових виконавських умінь: анкетування; тест самооцінювання; цілеспрямоване опитування; педагогічне спостереження, сфокусованої бесіди, музичне аудіювання.

Шосте завдання полягало в обґрунтовані й експериментальній перевірці поетапної методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом. Основним навчальним ресурсом обрано обов'язкову дисципліну «Курс виконавської майстерності», вибіркочу дисципліну «Основи дослідження та викладання художньої культури», спец-курс «Герменевтичний практикум».

Формувальний експеримент проводився в три етапи:

- Аксіологічно-настановчий етап, спрямований на формування ціннісних орієнтацій магістрантів, стимулювання в них пізнавального інтересу та внутрішньої установки на пізнання стилістичної специфіки етнічної музики, на формування ціннісно-мотиваційної бази студентів;
- Пізнавально-інкультуральний, мета якого полягала в стимулюванні магістрантів до естетичної інкультурації через оволодіння етнокультурним музично-виконавським досвідом, пізнання специфіки музичного мислення того чи іншого етносу й усвідомлення стилістичних особливостей традиційної музично-виконавської культури різних етносів, формування музично-слухових уявлень;
- Виконавсько-інтерпретаційний – спрямований на підвищення рівня технічного володіння стильовими виконавськими прийомами та удосконалення здатності до емоційно-сислового вираження власних інтенцій у процесі інтерпретації етномузичних творів. Виконавська інтерпретація визнана важливою складовою педагогічної діяльності

вчителя музичного мистецтва, яка посилює ілюстративно-демонстративну складову уроків музичного мистецтва й сприяє реалізації провідних завдань учителя музичного мистецтва. Застосування інноваційно-інтерактивних технологій забезпечувало вдосконалення умінь з організації та проведення перформансів та арт-івентів.

Розроблено методичне забезпечення формуального експерименту, яке складалося з інноваційних форм і методів, таких як: проблемна лекція, фасилітативна бесіда, просвітницькі лекції-концерти, семінар-конференція, спеціальні завдання на заняттях з курсу виконавської майстерності (фортепіано), організація/участь в інноваційних перформативних формах, арт-практиках, підготовка до участі та організації в етномузичних фестивалях і конкурсах.

Подані в роботі дані прикінцевого діагностичного зрізу довели, що результати, отримані в ЕГ, істотно підвищилися порівняно з результатами, які продемонстрували респонденти КГ: за високим – усвідомлено-творчим рівнем відбулося зростання результатів у респондентів з ЕГ на 13,2 %, а в КГ – на 3,3 %; за середнім – самостійно-репрезентативним рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 26,4 %, у КГ – лише на 2,3 %. На низькому – пасивно-репродуктивному рівні в ЕГ залишилося на 20,9 % студентів менше, а в КГ – лише на 3,1 %; що склало різницю на 17,8 %; за індіферентним рівнем в ЕГ залишилося тільки 10,4%, а в КГ їх кількість знизилася на 2,6 %, отже різниця склала 13,9 % на користь здобувачів ЕГ.

За даними остаточного діагностування рівня сформованості етностильових виконавських умінь у респондентів експериментальних та контрольних груп на остаточному етапі формуального експерименту виявлено позитивну динаміку в експериментальній групі в порівнянні з контрольною.



Застосування математико-статистичних методів, зокрема критерію кутового перетворення Фішера, підтвердили ефективність запропонованої поетапної методики.

Ключові слова: *стиль, уміння, виконавська культура, етностильові виконавські уміння, дидактичні стратегії, майбутні магістри музичного мистецтва, майбутні вчителі музичного мистецтва, музичне мистецтво, музично-слухові уявлення, герменевтика, художньо-герменевтичний підхід, музичні архетипи, педагогічні умови, метод, перформативні методи.*

### **Статті у фахових виданнях України**

1. Фан, Фей. Степанова, Людмила. (2022). Методологічні підходи до формування етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, № 3 (117). С. 252-262.
2. Фан, Фей, (2023). Педагогічні умови формування етностильових виконавських умінь вчителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка : науковий журнал. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», № 59. С. 68–73.*
3. Фан, Фей. (2023). Основні етапи експериментального впровадження методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка : науковий журнал. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», № 62. Том 2. С. 33–39.*

### **Статті у зарубіжних виданнях**

4. Фан, Фей (2021). До визначення сутності феномену етно-стильові вміння майбутніх учителів музичного мистецтва. *Theoretical and empirical*

scientific research: concept and trends: Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ» with Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference (Vol. 2), Oxford, May 28, 2021. Oxford-Vinnytsia: P.C. Publishing House & European Scientific Platform, С. 50-52.

5. 方飞 (2020). 浅析传统音乐在高校钢琴教学中的应用 Фан, Фей. (2020). Короткий аналіз застосування традиційної музики у викладанні фортепіано в коледжах та університетах. Publisher: "Off-campus Education" City: Beijing

6. 方飞 (2020). 中俄音乐教育与钢琴教育对比研究 Фан, Фей. (2020). Порівняльне дослідження музичної та фортепіанної освіти в Китаї та Україні. Publisher: "Yanbian University" City: Jilin

7. 方飞 (2021). 钢琴基础 Фан, Фей. (2021). Основи гри на фортепіано. Посібник. Publisher: "Hubei Science and Technology". City: Wuhan

8. 方飞 (2021). 基于新课改背景下地方高校钢琴教学改革路径 Фан, Фей. (2021). Реновація викладання фортепіано в коледжах в контексті реформ нової навчальної програм). 《时代教育》杂志 征稿函. Publisher: "Times Education" City: Chengdu, (11). P. 190

9. 方飞 (2021). 地方民族音乐在音乐学中结合的实践探究 Фан, Фей. (2021). Практичне дослідження прояву народної музики в музикознавстві) 《时代教育》杂志 征稿函. Times education. City: Chengdu, (12). P.189.

10. 方飞 (2021). 高校钢琴教学中培养学生音乐素质的策略研究 Фан, Фей. (2021). Дослідження стратегій підвищення виконавських умінь студентів коледжу в процесі навчання гри на фортепіано Innovation and practice of science and education № 29. Publisher: "Science and Education Innovation and Practice". City: Jiamusi. P. 228.

11. 方飞 (2022). 左江流域民间音乐在高校音乐教育中的传承与创新  
Успадкування та інновації народної музики в басейні річки Цзоцзян у музичній  
освіті в коледжах та університетах. 出版商：中国电影报 城市：北京  
Видавництво: China Film News Місто: Пекін.

*Статті апробаційного характеру*

12. Fan, Fei. (2019). 中國和烏克蘭民族文化傳統在鋼琴作品中的體.  
Традиції національної культури Китаю та України, їх втілення у фортепіанних  
творах». *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку  
суспільства. Матеріали і тези V Міжнародної конференції молодих учених та  
студентів (м. Одеса, 17-18 жовтня 2019 р.). Т. 2. Одеса: ПНПУ імені  
К. Д. Ушинського. С. 113.*

13. Fan, Fei. (2020). Роль етно-стильових музично-виконавських  
традицій у підготовці вчителів музичного мистецтва. *Музична та  
хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства.  
Матеріали і тези VI Міжнародної конференції молодих учених та студентів  
(м. Одеса 15-16 жовтня 2020 р.). Т.3. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського,  
2020. С.110-116.*

14. Fan, Fei, (2021). Художньо-герменевтичний підхід як  
методологічна основа підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва  
*Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку  
суспільства. Матеріали і тези VII Міжнародної конференції молодих учених та  
студентів (м. Одеса, 04-05 листопада 2021 р.). Т.1. Одеса: ПНПУ імені  
К. Д. Ушинського, С. 64-67.*

15. Fan, Fei. (2022). До визначення педагогічних принципів  
формування етно-стильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного

мистецтва. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (м. Одеса 14-15 жовтня 2022 р.). Т.2.* Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського. С.41-45

16. Фан, Фей. (2023). До визначення структурних компонентів феномену «етностильова виконавська майстерність майбутніх учителів музичного мистецтва». (Fang Fei. (2023). To the definition of structural components of the phenomenon «ethno-style performing skills of future teachers of musical art»). *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції, (м. Переяслав, 26-27 квітня 2023 року).* Переяслав: Університет Григорія Сковороди в Переяславі. С. 144-147.

## **ABSTRACT**

Fang Fei. "Formation of ethnostyle performing skills of future masters of musical art according to the artistic and hermeneutical approach"

Thesis for the Doctor of Philosophy degree in the specialty 0.14 Secondary education. Musical art. – State institution “South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky”. Odesa, 2023.

### **The contents of the abstract**

The dissertation presents a theoretical generalization and justification of a new solution to the problem of forming ethnostyle performing skills of future masters of

musical art according to an artistic and hermeneutical approach. The study of this problem took place in the general context of the national-cultural paradigm, which acquires methodological significance in the modern pedagogy of art in Ukraine and in the People's Republic of China.

The relevance of the research problem is due to several factors: the strengthening of modern trends in the countries of the world to the revival of ethnocultural traditions and values; the desire of society to educate nationally conscious youth; the growth of the social role of educators and cultural figures in the formation of a national worldview of personality and society, in general.

In the defined didactic research strategy, we proceed from the understanding that one of the main centers of cultivating the national worldview of the young generation is the field of education, which is enshrined in world-class normative and declarative documents (UNESCO declaration of 1982), state regulatory legal documents of the educational sector (laws, state programs, state projects) of different countries, and in particular in Ukraine ("Law of Ukraine on Higher Education," Strategy for the development of higher education in Ukraine for 2022-2032 (2022) and others) in the People's Republic of China ("Modernization of education by 2035," Plan for the development of higher education by 2050 - "Double First Class University Plan," etc.).

The importance of professional art education, which is dominated by the concept of cultural and man-made mission of art, and the role of the latter in the upbringing of the young generation, on the one hand, in the direction of ethnonational self-identification, on the other hand, with a powerful sense of empathy and tolerant attitude towards ethnonational cultures of the world, have been substantiated.

The essence of pedagogical and didactic activity of future masters of musical art is substantiated, the role of the educational function of the latter is highlighted. Personal and professional contexts of ethnonational culture of future masters of

musical art in their relationship are disclosed. The results of theoretical study of the research problem are extrapolated into the vector of musical and pedagogical activity. The process and result of assimilation by future masters of musical art of ethnonational cultural achievements in the field of musical art, knowledge and skills of ethnostilistic instrumental performance are predicted, directed and analyzed.

It is determined that the process of formation of ethnostyle performing skills in future masters of musical art has a multi-vector orientation and requires theoretical and methodological justification. Its absence or scientific non-reflexivity causes certain contradictions: between the relevance of educational tasks for the formation of the ethnonational culture of future masters of musical art and the lack of a practical-oriented didactic strategy for its formation; convincing declaration by specialists of art education of the need to extrapolate the provisions of hermeneutics to the artistic and pedagogical field and the need for a clearer theoretical understanding of the essence of the artistic and hermeneutical approach in the educational process in the artistic and pedagogical higher; the need to ensure the quality of education and performance training of future masters of musical art to popularize and cultivate national values and traditions and the lack of a special methodology for the formation of ethnostille performing skills of future masters of musical art.

The prospects for the professional realization of future masters of musical art in the educational sphere as teachers of artistic disciplines in institutions of higher education, teachers of musical art in institutions of general secondary education, piano teachers in institutions of primary musical education have been clarified.

It is confirmed that the success of the formation of ethnostyle performing skills of future masters of musical art depends on the development of their hermeneutical skills. The effectiveness of the artistic-hermeneutical approach in the formation of ethnostyle performing skills in future masters of musical art and their theoretical and methodological preparation for pedagogical and educational activities has been

proved. It is proved that competent teachers/teachers of musical art have and can master the skills of understanding and interpretation of various semantic aspects, levels and nuances of the content of ethnostyle meaning-forming elements that are present in ethnomusical artifacts at the emotional, expressive, intellectual, ethical and spiritual levels, embodying universal values in their own version of the ethnostyle performing interpretation.

The purpose of the study is to theoretically substantiate, develop and experimentally test the methodology for the formation of ethnostyle performing skills of future masters of musical art according to the artistic and hermeneutical approach.

The results of solving the research tasks that ensured the achievement of the goal are presented. It is established that the solution of the above-mentioned tasks requires the study of appropriate philosophical, psychological and pedagogical, musical and pedagogical and cultural literature. It is revealed that pedagogical and hermeneutical views on understanding the essence of educational processes have undergone a significant transformation, and, despite their differences in the past, have formed common positions, concepts and phenomena.

The first task was to highlight the ethnocultural guidelines of educational strategies of Ukraine and China in the context of the national-cultural paradigm of these countries. The importance of this paradigm in the fields of education, culture and art is highlighted. The role of the national-cultural paradigm in the processes of revival of ethnocultural roots and the rise of ethno-national consciousness and artistic mentality is determined. The importance of the educational field in the cultivation of national consciousness and the worldview of the young generation within the concept of the cultural and man-made mission of art has been substantiated.

It is proved that familiarization of applicants for higher music education with the ethnostyle features of different ethnic groups of the world and mastery of ethnostyle performing skills will strengthen the formation of their general cultural and

intercultural consciousness and competencies, which meets the requirements of the Strategy for the Development of Higher Education of Ukraine for 2022-2032 (2022) and the Plan for the Development of Higher Education until 2050 in the People's Republic of China.

In justifying the need to familiarize undergraduates of music education with samples of ethnostyle music, the educational potential of the functions of art is emphasized, which contribute to the optimization of the educational and performing culture of undergraduates, stimulate and direct to the active perception of ethnomusical texts and understanding of the content, meanings and semantics of musical meanings, artistic and expressive means and the language of musical art.

The solution of the second problem made it possible to reveal the essence of the phenomenon of ethnostyle performing skills of future masters of musical art, which in the study is defined as the conscious possession by future masters of musical art of special ethnostyle performing techniques and playing techniques characteristic of a certain ethnocultural musical and performing tradition; the ability to emotionally expressive interpretation of ethnostilistic elements of a musical work, the ability to extrapolate existing knowledge about the differences of heterogeneous ethnostilistic elements in a musical work into pedagogical and performing practice against the background of understanding the meaning-forming and artistic-expression functions of ethnostilistic elements.

The study also clarified the essence of the concepts: style, ethnostyle, performing skills, archetype, ethnostyle performing skills, artistic-hermeneutical approach, performative methods, etc.

It has been found that the phenomenon of style in scientific literature is defined as the community of the figurative system and the means of artistic expression, as a law, due to the unity of the elements of the style system, according to which the



connections between the components of a particular artistic system are structured and the coherent unity of the artistic whole and its elements is ensured.

The concept of "ethnostyle" is defined as a system of unique techniques for creating an ethnonational artistic form, a special manner of performing ethnostyle music to embody an artistic plan. It is found out that all this ensures the presence in the work of art of specific meaning and shaping elements that are characteristic of a particular ethnic group, and which simultaneously prevent the appearance of foreign elements that are not inherent in the latter.

To solve the second problem, the component structure of the phenomenon of "formation of ethnostyle performing skills of future masters of musical art" is determined, which absorbs:

- Axiological and motivational component, which is responsible for the formation of students' value orientations in the world of musical art, a steady interest in the musical culture of different peoples of the world. In the axiological-motivational component, the establishment-motivational and value-reflective elements are conditionally distinguished.

- Gnostic-hermeneutical component, which covers integrated knowledge, music teaching and performing experience, the ability to adequately decode and understand sound material, the creation of original concepts. As part of the gnostic-hermeneutic component, knowledgeable-experimental and hermeneutic-conceptual elements are distinguished.

- Ethno-explication component, which is responsible for mastering the technique of authentic performance on the instrument and the ability to ethnostilistic interpretation of musical archetypes. Elements of ethno-explication component distinguish authentic-instrumental and implication-imitative.

The third pedagogical condition is "the creation of a multicultural environment by means of innovative technologies and organizational forms." To ensure the

implementation of this condition, groups of methods aimed at developing ethnonational consciousness, a multi-artistic worldview, instrumental performance training, developing feelings of artistic empathy and innovative technologies were selected. The implementation of these groups of methods took place during the organization of students' collective work on ethnocultural art projects: the preparation and conduct of performative forms and art events.

The fifth task involved the development of methodological and diagnostic support for assessing the level of formation of components of the ethnostyle performing skills of undergraduates. The criteria apparatus presented in the list of such criteria and indicators that determined: the level of formation of the axiological-motivational component was evaluated according to the establishment-orientation criterion (according to the indicators - the level of stability of motivation to perceive, comprehend and perform samples of ethnic music; degree of development of value orientations; development of ethnomusical thesaurus). The level of formation of the gnostic-hermeneutic component was assessed by a knowledge-conceptual criterion with indicators (development of the ethnomusic thesaurus; a degree of understanding of the semantics of musical archetypes and artistic-symbolic means of ethnic music; degree of originality of artistic concepts and their compliance with the set performing tasks). The level of formation of the ethno-explication component was assessed according to the performance-interpretation criterion with indicators (the level of development of ethnostyle performing equipment; level of mastery of musical and rhetorical means and authentic-instrumental techniques; a measure of the originality of the ethnostyle interpretation of musical archetypes). Methods for diagnosing the levels of formation in master's students of ethnostyle performing skills were developed and used, according to the components, namely: questioning; a self-assessment test; targeted survey; pedagogical observation, focused conversation, musical listening.

The sixth task was to substantiate and experimental verification of the phased methodology for the formation of ethnostyle performing skills of future masters of musical art according to the artistic and hermeneutical approach. The main educational resource was the obligatory discipline "Course of performing skills," the selective discipline "Fundamentals of research and teaching of artistic culture," the special course "Hermeneutic practicum."

The forming experiment took place in three stages:

- Axiological-setting stage, aimed at the formation of value orientations of undergraduates, stimulating their cognitive interest and internal attitude to the knowledge of the stylistic specifics of ethnic music, the formation of the value-motivational base of students;

- Cognitive-incultural, the purpose of which is to stimulate undergraduates to aesthetic inculturation through mastering the ethnocultural musical and performing experience, knowledge of the specifics of the musical thinking of a particular ethnic group and awareness of the stylistic features of the traditional musical and performing culture of different ethnic groups, the formation of musical and auditory representations;

- Performance-interpretation - is aimed at increasing the level of technical knowledge of style performing techniques and improving the ability to emotionally-semantic expression of one's own intentions in the process of interpreting ethnomusical works. Performance interpretation is an important component of the pedagogical activity of the teacher of musical art, which strengthens the illustrative and demonstrative component of the lessons of musical art and contributes to the implementation of the leading tasks of the teacher of musical art. Event-performance tasks are aimed at improving skills in organizing and conducting performances and art events.

The methodological support of the formative experiment has been developed, which consisted of innovative forms and methods, such as: problem lecture, facilitative conversation, educational lectures-concerts, seminar-conference, special tasks in classes on the course of performing skills (piano), organization/participation in innovative performative forms, art practices, preparation for participation and organization in ethnomusical festivals and competitions.

The data of the final diagnostic section presented in the work proved that the results obtained in the EG significantly increased compared to the results demonstrated by the CG respondents: for a high - conscious-creative level, the results of the EG respondents increased by 13.2%, and in the CG - by 3.3 %; according to a sufficient - independently representative level, the number of respondents in the EG increased by 26.4%, in the CG - only by 2.3%. At a sufficient - passive-reproductive level, 20.9% fewer students remained in the EG, and only 3.1% in the CG; which was a difference of 17.8%; at a low - indifferent level, only 10.4% remained in EG, and in CG their number decreased by 2.6%, so the difference was 13,9% in favor of EG applicants.

According to the data of the final diagnosis of the level of formation of ethnostyle performing skills, respondents of experimental and control groups at the final stage of the formative experiment revealed positive dynamics in the experimental group in comparison with the control one. The use of mathematical and statistical methods, in particular the Fisher angular transformation criterion, confirmed the effectiveness of the proposed step-by-step technique.

Key words: 1 style, 2 skills, 3 performing culture, 4 ethnostyle performing skills, 5 didactic strategies, 6 future masters of musical art, 7 future teachers of musical art, 8 musical art, 9 musical and auditory representations, 10 hermeneutics, 11 artistic-hermeneutic approach, 12 musical archetypes, 13 pedagogical conditions, 14 method, 15 performative methods.

### **Articles in professional journals of Ukraine**

1. Fang, Fei. Stepanova, Lyudmila (2022). Methodological approaches to the formation of ethnostyle performance skills of future music teachers. *Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, No. 3 (117). P. 252-262.

2. Fang, Fei (2023). PEDAGOGICAL CONDITIONS OF FORMATION OF ETHNOSTYLE PERFORMING SKILLS OF TEACHERS OF MUSICAL ART. 2. Fan Fei, (2023). *Innovative pedagogy: scientific journal*. Odesa: Helvetica Publishing House, No. 59, pp. 68–73

3. Fang, Fei (2023). THE MAIN STAGES OF THE EXPERIMENTAL INTRODUCTION OF THE METHODOLOGY FOR THE FORMATION OF ETHNOSTYLE PERFORMING SKILLS OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART *Innovative pedagogy: scientific journal*. Odesa: "Helvetika" Publishing House, No. 62. Volume 2. P. 33–39.

### **Articles in foreign journals**

4. Fang Fei (2021). To determine the essence of the phenomenon of ethno-stylistic skills of future music teachers. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends: Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ» with Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference (Vol. 2)*, Oxford, May 28, 2021. Oxford-Vinnytsia: P.C. Publishing House & European Scientific Platform, C. 50-52.

5. 方飞 (2020). 浅析传统音乐在高校钢琴教学中的应用 Fan, Fei. (2020). *A Brief Analysis of the Use of Traditional Music in College and University Piano Teaching*. Publisher: "Off-campus Education" City: Beijing

6. 方飞 (2020). 中俄音乐教育与钢琴教育对比研究 Fan, Fei, (2020). A comparative study of music and piano education in China and Ukraine. Publisher: "Yanbian University" City: Jilin
7. 方飞 (2021). 钢琴基础 Fan, Fei, (2021). Basics of playing the piano. Manual. Publisher: "Hubei Science and Technology". City: Wuhan
8. 方飞 (2021) 广州新课改地下下地门高校南京教事改政电影 Fan, Fei, (2021) Renovation of piano teaching in colleges in the context of new curriculum reforms). 《时件教育》 magazine 征程函. Publisher: "Times Education" City: Chengdu, (11). P. 190.
9. 方飞 (2021) 地方民族音乐在音乐学中设计的实方探究 Fan Fei, 2021. A practical study of the manifestation of folk music in musicology) 《时件教育》 美国 征稿函. Times education. City: Chengdu, (12). P.189.
10. 方飞 (2021). 高校电影正行中名线学生音乐设计的电视研究 Fan, Fei, (2021). Research on strategies for improving the performance skills of college students in the process of learning to play the piano Innovation and practice of science and education. (29). Publisher: "Science and Education Innovation and Practice". City: Jiamusi. P. 228.
11. 方飞 (2022) 左江流域民水音乐在高校音乐教育中传承与新新 Fan, Fei, (2022). Inheritance and Innovation of Folk Music in the Zujiang River Basin in Music Education in Colleges and Universities. Publish: China Film News 城市 : 北京 Publisher: China Film News City: Beijing.

*Articles of approbation character*

12. Fang, Fei. (2019). 中國和烏克蘭民族文化傳統在鋼琴作品中国體. Traditions of the national culture of China and Ukraine, their embodiment in piano works." *Musical and choreographic education in the context of cultural development*

of society. *Materials and theses of the V International Conference of Young Scientists and Students (Odesa, October 17-18, 2019)*. T.2. Odesa: PNPU named after K. D. Ushinsky. pp. 113.

13. Fang, Fei. (2020). The role of ethno-stylistic musical and performance traditions in the training of music teachers. *Musical and choreographic education in the context of cultural development of society. Materials and theses of the VI International Conference of Young Scientists and Students (Odesa, October 15-16, 2020)*. T.3. Odesa: PNPU named after K. D. Ushinsky, pp. 110-116.

14. Fang, Fei, (2021). ARTISTIC-HERMENEUTIC APPROACH AS A METHODOLOGY BASIS FOR THE TRAINING OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART *Music and choreographic education in the context of cultural development of society. Materials and abstracts of the VII International Conference of Young Scientists and Students (Odesa, November 4-5, 2021)*. T.1. Odesa: PNPU named after K. D. Ushinsky, pp. 64-67.

15. Fang Fei (2022). To determine the pedagogical principles of the formation of ethno-style performance skills of future music teachers. *Musical and choreographic education in the context of cultural development of society. Materials and abstracts of the VIII International Conference of Young Scientists and Students (Odesa, October 14-15, 2022)*. T.2. Odesa: PNPU named after K. D. Ushinsky, P.41-45.

16. Fang Fei. (2023). To the definition of structural components of the phenomenon «ethno-style performing skills of future teachers of musical art». *Regional cultural, artistic and educational practices: materials of the 10th International Scientific and Practical Conference, Pereyaslav, April 26-27, 2023*. Pereyaslav: Grigory Skovoroda University in Pereyaslav, pp. 144-147.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	30
<b>Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОСТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА</b> .....	40
1.1. Етнокультурні орієнтири освітніх стратегій України і Китаю в контексті національних парадигм.....	40
1.2. Сутність та компонентна структура етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.....	59
Висновки до розділу 1.....	95
<b>Розділ 2. МЕТОДОЛОГІЧНЕ ТА МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФОРМУВАННЯ ЕТНОСТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАГІСТРАНТІВ</b> .....	98
2.1. Методологія художньої герменевтики та наукові підходи й принципи формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.....	98
2.2. Педагогічні умови та методи формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.....	120
Висновки до розділу 2.....	132
<b>Розділ 3. ДОСЛІДНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ ЕТНОСТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗА ХУДОЖНЬО-ГЕРМЕНЕВТИЧНИМ ПІДХОДОМ</b> .....	135
3.1. Дослідження рівня сформованості етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.....	135



3.2 Експериментальна перевірка ефективності методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.....	162
Висновки до розділу 3.....	196
ВИСНОВКИ.....	200
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	208
ДОДАТКИ.....	243

## ВСТУП

**Актуальність і доцільність дослідження.** Для сьогодення є характерним стрімке зростання значущості національно-культурної парадигми, яка охоплює різні сфери сучасного світу, а саме: суспільно-соціальну, наукову, культурну, мистецьку, освітню, сферу політичних відносин тощо. Особливе значення у вихованні національно усвідомленої молоді має галузь мистецької освіти, в якій панує концепція культуротворчої та людинотворчої місії мистецтва. Зазначена концепція є суголосною з ідеєю пріоритету культури та мистецтва в процесах суспільного розвитку, задекларованою *Міжнародним товариством виховання через мистецтво* при ЮНЕСКО (декларація ЮНЕСКО від 1982 р.). Визнання ролі мистецтва у вихованні є цілком зрозумілим, адже, по-перше, для будь-якої людини є іманентною здатність сприймати й відображати навколишній світ крізь призму естетичних категорій. По-друге, сфера мистецтва є безмежною скарбницею, вмістищем артефактів, які є «відбитками» різноманітних художніх картин світу різних народів і життєдайним джерелом культурної самобутності націй. Саме тому сфера мистецтва володіє потужним потенціалом у вибудовуванні традицій художнього світосприйняття, декларуванні й становленні духовних, моральних і естетичних цінностей, і тим самим закладає основи для кристалізації етнокультурного коду, що закріплюється в суспільній та особистісній свідомості.

У визначені дидактичної стратегії дослідження виходимо з розуміння, що одним з головних осередків культивування національного світогляду молодій генерації є галузь освіти, що закріплено нормативними й декларативними документами світового рівня (декларація ЮНЕСКО від 1982 р. та ін.), державними нормативно-правовими документами освітньої галузі (закони, державні програми, державні проєкти) різних країн, і зокрема в Україні («Закон України про вищу освіту», «Стратегія розвитку вищої освіти України на 2022-

2032 роки» та ін.) і в Китайській народній республіці («Модернізація освіти до 2035 року», План розвитку вищої освіти до 2050 року – «Double First Class University Plan» та ін.).

У наукових дослідженнях, зокрема, у працях з етнопсихології (О. Губко, І. Данилюк, О. Савицька, Л. Співак, Т. Стефаненко, В. Янів) та етнопедagogіки (І. Бартошевський, О. Березюк, В. Євтух, А. Марушкевич, Н. Дем'яненко, М. Стельмахович, В. Сухомлинський, Є. Сявко, С. Русова) обґрунтовується провідна роль і можливості дидактичного потенціалу етнонаціонального мистецтва у вихованні молодшої генерації та етнонаціональній самоідентифікації особистості, наголошується на необхідності виховання в здобувачів освіти почуттів емпатії та толерантного ставлення до етнонаціональних культур світу. У відповідності до зазначеного викристалізуються нові завдання та вимоги до вищої мистецько-педагогічної освіти, що, у свою чергу, потребує реновації змісту виконавської підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва. Також посилюється необхідність розробки та впровадження в освітній процес нових прогресивних технологій і методик етнокультурної та етномузикологічної підготовки.

У дослідженні передбачається, що процес формування етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом має багатовекторну спрямованість і вимагає теоретико-методичного обґрунтування. Його відсутність або наукова невідрефлексованість викликає певні суперечності:

- між актуальністю освітніх завдань щодо формування етнонаціональної культури майбутніх магістрів музичного мистецтва та відсутністю практико-орієнтованої дидактичної стратегії її формування;

- між переконливим декларуванням науковцями та педагогами-дослідниками необхідності екстраполяції положень герменевтики у сферу мистецької педагогіки та потребою в більш чіткому теоретичному розумінні сутності художньо-герменевтичного підходу в освітньому процесі мистецько-педагогічних вищих;

- між необхідністю підвищення якості виконавської підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва в її спрямуванні на освітньо-просвітницьку діяльність для популяризації й культивування національних цінностей і традицій та відсутністю спеціальної методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

Отже, актуальність проблеми, недостатня розробленість її теоретико-методичного забезпечення, наявність визначених суперечностей зумовили вибір теми дисертаційного дослідження: «Формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом»

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертаційне дослідження входить до тематичного плану науково-дослідної роботи Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» та становить частину наукової теми «Теорія і методика підготовки майбутніх фахівців мистецького та мистецько-педагогічного профілю в контексті соціокультурної парадигми» (реєстраційний номер 0120U002017).

Тему дисертаційного дослідження затверджено вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Протоколом від 31.10.2019 р. №3.

**Мета дослідження** – полягає в теоретичній розробці й експериментальній перевірці методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.

Завдання дослідження:

1. Уточнити роль художніх етностильових цінностей і традицій та функцій національного мистецтва, як орієнтирів освітніх стратегій України і Китаю.
2. Визначити сутність та структуру феномену «етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва».
3. Обґрунтувати наукові підходи та педагогічні принципи формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.
4. Визначити педагогічні умови та методи формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.
5. Розробити критерії оцінювання та рівні сформованості етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.
6. Експериментально перевірити ефективність методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.

**Об'єкт дослідження** – процес виконавської підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва.

**Предмет дослідження** – методика формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

**Методологічну основу дослідження** становить національно-культурна парадигма – фундаментальна база етнокультурологічних та етномузикологічних знань, етнонаціональних цінностей і наукових переконань, провідна стратегема

етнокультурного виховання та професійного розвитку виконавської культури майбутніх магістрів музичного мистецтва. Методологічні засади дослідження ґрунтуються на основних положеннях герменевтики, як наукової та прикладної дисципліни (В. Дільтей, Г.-Г. Гадамер, П. Рікер, С. Шип, Ф. Шлеєрмахер) та на провідних положеннях сучасних теорій і концепцій: герменевтичного розуміння-інтерпретації твору мистецтва (М. Heidegger, 1962; Н.-Г. Gadamer, 1975; Р. Ricoeur, 1975 та ін), теорії розуміння самотності й рівноцінності усіх культур народів світу (Banks, 2004; Bennett, 2013; Lewis, 2006 та ін.), загальній теорії діяльності (Espinas, 2000), теорії виконавського стилю (Г. Коган, Б. Яворський), етнокультурологічної концепції виконавського стилю (Л. Кияновська, 2000; І. Ляшенко, 1991), теорії естетичного сприйняття (Т. Adorno, 1969).

Особистісне осмислення положень зазначених теорій і концепцій виражено в концептуальній ідеї дослідження – ідеї художньо-герменевтичного осягнення смислів етностильових музичних творів як засади формування в майбутніх магістрів музичного мистецтва більш усвідомленого ставлення до оволодіння етностильовими виконавськими вміннями.

**Теоретичні основи дослідження** становлять етнокультурологічні та ентомузикологічні концепції, що висвітлюють зв'язок між соціально-культурною та політичною моделлю організації держави та дидактичною стратегією регулювання етно-національних культуро-освітніх процесів (Ю. Волошина, Л. Горохова, М. Козловець, А. Колодій, О. Скакун); нормативні документи національної загальної середньої освіти України та Китаю, зокрема України («Закон України про вищу освіту», Стратегія розвитку вищої освіти України на 2022-2032 роки (2022) та ін.) і в Китайській народній республіці («Модернізація освіти до 2035 року», План розвитку вищої освіти до 2050 року – «Double First Class University Plan» та ін.); дослідження, присвячені проблемам

виховання культурної особистості (Т. Антоненко, Л. Бутенко, Я. Коменський, В. Сухомлинський, Г. Шевченко та ін.); психології творчості (В. Борисенко, В. Боряк, В. Гаснюк, В. Клименко, А. Колодій, І. Ляшенко, І. Маноха, Л. Матвєєва, В. Моляко, О. Самойленко, Г. Скипнік, В. Черкасов та ін.); педагогіки мистецтва (О. Олексюк, О. Отич, Г. Падалка, О. Реброва, О. Рудницька, Л. Шевченко); дослідження музичної педагогіки з проблем формування духовної культури особистості (О. Олексюк, О. Рудницька, О. Ростовський, О. Щолокова), етнопсихології (О. Губко, І. Данилюк, О. Савицька, Л. Співак, Т. Стефаненко, В. Янів та ін.); етнопедагогіки (І. Бартошевський, О. Березюк, В. Євтух, А. Марушкевич, Н. Дем'яненко, М. Стельмахович, В. Сухомлинський, Є. Сявко, С. Русова); етнопедагогіки музичного мистецтва (П. Барт, М. Вовк, В. Доронюк, Н. Голубицька); дослідження з фахової, методичної етнокультурної (полікультурної, міжкультурної) підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва (Г. Ніколаї, О. Отич, Є. Проворова, Л. Соляр, Сюй Цзяюй, О. Реброва, В. Федоришин); засвоєння національних мистецьких традицій, фольклору майбутніми учителями музичного мистецтва (Н. Батюк, Г. Ніколаї, Чен Хань та ін.); фортепіанної педагогіки і виконавства (Н. Гуральник, О. Касьяненко, Н. Кашкадамова та ін.); фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та викладачів фортепіано (А. Грінченко, О. Реброва, О. Щолокова, А. Михалюк); перформативної психології (L. Holzman, М. Карповець, Т. Morison, J. Nentwich) і перформативної дидактики (В. Alexander, G. Anderson, V. Gallegos, В. Головей, N. Denzin, Л. Кондрацька).

**Методи дослідження:** Для реалізації мети і вирішення поставлених завдань у дослідженні використано комплекс методів, а саме: *теоретичні* – аналіз, порівняння, узагальнення філософських, психологічних, педагогічних, мистецтвознавчих, музично-педагогічних джерел – для уточнення змісту та

розкриття сутності поняття «етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва» і визначення методологічного та методичного забезпечення етнокультурної та виконавської підготовки магістрантів музичного мистецтва; теоретичного моделювання – для визначення компонентної структури феномену «етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва», обґрунтування критеріїв та показників оцінювання рівнів сформованості етностильових виконавських умінь магістрантів музичного мистецтва, розробки процесуальної моделі формування зазначених умінь; наочне моделювання – для схематичного представлення компонентної структури та методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва; *емпіричні* – узагальнення педагогічного та методичного досвіду, інноваційних практик і технік; педагогічний експеримент, який організовувався за попереднім, констатувальним і формувальним етапами – з метою перевірки міри ефективності методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва; обґрунтованих педагогічних умов, організаційних форм, методів і технологій формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва; методи педагогічної діагностики (педагогічне спостереження, анкетування, метод експертних оцінок, методика діагностики теоретичної та виконавської підготовки) – для визначення стану сформованості етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва; формувальний експеримент – для практичного втілення та перевірки ефективності запропонованої методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за герменевтичним підходом; *статистичні* – методи математичної статистики – для опрацювання результатів педагогічного експерименту і підтвердження достовірності результатів дослідження за  $\phi^*$  критерієм Фішера.



**Наукова новизна** отриманих результатів дослідження полягає в тому, що *вперше* здійснено цілісний науковий аналіз проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва в освітньому процесі за художньо-герменевтичним підходом; розкрито сутність феномену етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва, визначено його компонентну структуру, що складається з аксіологічно-мотиваційного, гностично-герменевтичного, етно-експлікаційного компонентів; розроблено методику формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом, яка містить комплекс взаємопов'язаних методів, засобів та технологій, серед яких: проблемні лекції, фасилітативні бесіди, просвітницькі лекції-концерти, семінар-конференції, комплекс творчих завдань на заняттях з курсу виконавської майстерності (фортепіано), організація/участь в інноваційних перформативних формах, арт-практиках, підготовка до участі та організації в етномузичних фестивалях і конкурсах; визначено та обґрунтовано педагогічні умови формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва; обґрунтовано критерії та показники рівня сформованості етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

*Уточнено сутність понять:* стиль, етностиль, виконавські уміння, архетип, етностильові виконавські уміння, художньо-герменевтичний підхід, перформативні методи та ін.

*Удосконалено* науково-теоретичну базу для формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом, методику підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва в українських педагогічних університетах за спеціальностями 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво.

*Подальшого розвитку набули* концепція художньо-герменевтичного підходу до осягнення смислів етностильових музичних творів та усвідомленого опанування етностильових виконавських умінь; зміст та методичне забезпечення фахової підготовки магістрантів музичного мистецтва.

**Практичне значення отриманих результатів дослідження** полягає в застосуванні методики діагностики етностильових виконавських умінь, методів і педагогічних умов формування етностильових виконавських умінь в освітній процес підготовки магістрантів спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) і 025 Музичне мистецтво, зокрема в таких дисциплінах, як: Основи дослідження і викладання художньої культури. Теорія і методика викладання інтегрованого курсу «Мистецтво» у ЗЗСО, Художня культура в освітньому аспекті тощо. Запропоновані методи можуть бути застосовані в організації асистентської практики магістрантів і аспірантів, а також виробничої (педагогічної) практики магістрантів з інтегрованого курсу «Мистецтво» у ЗЗСО.

Використання запропонованої методики має високий потенціал та перспективність у процесі підготовки магістрантів мистецько-педагогічних ЗВО до етновиконавської, виконавсько-інтерпретаційної, педагогічної та просвітницької діяльності, формуванні вмій вдумливого та рефлексивно-оцінного опрацювання виконавського репертуару в етностилі із спрямуванням на поглиблене усвідомлення форми та змісту художнього твору. Перспективним є використання окремих елементів методики під час проведення тренінгів та практикумів з організації та проведення концертів-лекцій на уроках музичного мистецтва та арт-івентах.

Результати дослідження впроваджено в освітній процес ДЗ «Південноукраїнський державний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» (довідка № 1450/24/1 від 29.08.2023 р.).

### **Апробація отриманих результатів дослідження.**

Основні положення, результати та висновки дослідження було оприлюднено на 8 конференціях різних рівнів.

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено у 16 публікаціях, із яких 3 статті надруковано в наукових фахових виданнях України, із них 1 у співавторстві, та 13 – апробаційного характеру, із них – 5 видані українською мовою, 8 – у зарубіжних виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. (270 найменувань, із них 61 – іноземними мовами) та 14 додатків на 30-х сторінках. Робота містить 15 таблиць, 22 рисунки, що обіймають 9 сторінок основного тексту та додатків. Загальний обсяг роботи викладено на 275 сторінках, з яких основного тексту – 171 сторінок.

## **Розділ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОСТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

### **1.1. Етнокультурні орієнтири освітньої стратегії України і Китаю в контексті національно-культурної парадигми**

Обізнаність у специфіці, різноманітності й самобутності етнічної музичної культури свого народу та уявлення про культури інших етносів є важливою ознакою розвиненої національно-свідомої людини, показником її ерудиції, широкого кругозору, толерантності тощо. Іntenції до відродження етнокультурних коренів та піднесення етнонаціональної свідомості відповідає державній культурній політиці та національно-культурній парадигмі освітньо-наукової галузі багатьох країн, і зокрема, в Україні та Китайській народній республіці. Одним з головних осередків культивування національної свідомості молодій генерації є галузь освіти, що закріплено нормативними й декларативними документами світового рівня (декларація ЮНЕСКО від 1982 р.), державними нормативно-правовими документами освітньої галузі (закони, державні програми, державні проєкти) різних країн. Так і в Україні це забезпечене Законом України про вищу освіту, Стратегією розвитку вищої освіти України на 2022-2023 роки та іншими документами. У Китайській народній республіці це забезпечується документами – «Модернізація освіти до 2035 року», План розвитку вищої освіти до 2050 року – «Double First Class University Plan» та ін.).

У Законі України про освіту (№2145 від 05.09.2017) загальнокультурна компетентність є однією з десяти ключових компетентностей, що підтверджує важливу роль і значення культури в особистісному становленні. Згідно з цим, у концепції Нової української школи однією з ключових компетентностей є

«Обізнаність та самовираження у сфері культури». Означена компетентність відповідає за «здатність розуміти твори мистецтва, формувати власні мистецькі смаки, самостійно виражати ідеї, досвід та почуття за допомогою мистецтва» (НУШ, 2016, с. 16). Зазначене передбачає «...глибоке розуміння власної національної ідентичності як підґрунтя відкритого ставлення та поваги до розмаїття культурного вираження інших» (Там саме).

Концепція «Стратегії розвитку вищої освіти України на 2022-2032 роки» визначає напрями модернізації системи вищої освіти на сучасному етапі розвитку суспільства та економіки країни та встановлює її базові характеристики, що мають бути сформованими до 2032 року (МОН України, 2022). Для реалізації зазначеної мети «...передбачено стратегічні та операційні цілі та завдання на найближче десятиліття з відповідними показниками...» (Там саме) (індикаторами) досягнення (виконання), механізми, очікувані результати, інноваційні заходи щодо проведення моніторингу реалізації цієї Стратегії на кожному етапі, ресурсні потреби та інноваційні засоби реалізації. Згідно з документом «інноваційність повинна бути реалізована шляхом застосування нових та удосконалених методів і практик (включаючи цифрові технології)...» для викладання, навчання та оцінювання, що повинні здійснюватися у тісному зв'язку із дослідженнями (Там само). У стратегії зазначено, що заклади освіти повинні диверсифікувати освітні пропозиції та оновлювати зміст освітніх програм з метою задоволення зростаючих потреб у розвитку інноваційного та міжкультурного напрямків освіти, шляхом сприяння міжнародній співпраці та реформам, обміну знаннями, академічній мобільності студентів і персоналу, набуттю учасниками освітнього процесу міжнаціональних та міжкультурних компетентностей.

Вихідною точкою для визначення проблеми нашого дослідження є розуміння, що професії, пов'язані із збереженням здоров'я, освітою, творчістю,

наданням індивідуальних послуг, ще надовго залишаться актуальними, оскільки не зможуть бути заміщені автоматизованими системами навіть з використанням штучного інтелекту. У такому контексті стає зрозумілим зростання соціальної значущості педагогічної діяльності магістра музичного мистецтва, яка сьогодні виходить поза межі професійної сфери (К. Васильковська, О. Олексюк, О. Реброва та ін.). Сучасний вчитель музичного мистецтва, навчаючи й виховуючи нове покоління усвідомлених громадян, виконує не тільки освітні функції, а й просвітительські (В. Буцяк, Л. Кожевнікова, Лі Цзяці та ін.). Магістри музичного мистецтва можуть працювати вчителями в закладах загальної середньої освіти (ЗЗСО) і викладачами вищих закладів освіти (ЗВО), навчаючи майбутніх бакалаврів музичної освіти. У ході педагогічної діяльності магістри музичної освіти, як вчителі ЗЗСО й викладачі ЗВО, мають змогу популяризувати автентичний музичний фольклор і зразки інструментально-вокальної музики різних етносів світу, формувати в учнів знання про багатоманітність народно-музичних виконавських традицій, прищеплювати їм навички етно-стилістичного музикування, і тим самим можуть сприяти відродженню й розвію етно-музичних виконавських традицій. Така діяльність є вкрай важливою, оскільки національна свідомість учнів може успішно формуватися тільки за умови наявності в них зацікавленого ставлення до рідної культури, народних традицій, національних моральних устоїв, через відверте бажання пізнавати, усвідомлювати й плекати естетичні цінності, шанувати самобутність етностильових музично-виконавських традицій. Саме тому майбутній магістр музичного мистецтва повинен усвідомлювати роль та значення народної музики в освітньому процесі та можливості виховних функцій народнопісенної й інструментально-виконавської творчості й національного музичного мистецтва, у цілому.

Огляд наукової літератури засвідчує, що проблема збереження духовної спадщини свого народу, плекання етнічної культури та національної свідомості молодій генерації суспільства має старезні коріння. Позиції щодо означеної проблеми висвітлені в працях античних мислителів: Геродота, Гіппократа, Аристотеля, Цицерона, які убачали об'єктивний зв'язок між ментальною специфікою того чи іншого народу (етносу), умовами природного оточення та особливостями місцевих художніх традицій, у тому числі й у музично-виконавській сфері. Цікаво, що в працях, давньо-китайських мислителів, Кун Цзи, Лао Цзи, Сима Цянь, Чжон Лу, які є взірцем східної філософської думки, також висвітлена концепція про взаємозв'язок між природними умовами життя певних народів та особливостями їхнього етнічного менталітету, який складається з етичних та естетичних цінностей, художніх традицій, етностильових відзнак тощо.

Генеza означеної проблематики охоплює більше ніж два тисячоліття. Вагомий потенціал художніх традицій народного мистецтва в процесах становлення та еволюції національних культур визначено в працях: Бл. Августина, Дж. Віко, Ш. Монтеск'є, А. Тюрго, та ін.. Мислителі визначають взаємозв'язок еволюції етносу, його духовної сфери, ментальності та технологічного розвитку з певними умовами географічного середовища крізь призму впливу останнього на способи й види міжособистісних відношень – соціальних, виробничих, релігійно-обрядових тощо. У працях науковців визначення феномену ментальності не обмежується філософськими, політичними, релігійними та естетичними ідеями, а також включає особистісні розумово-почуттєві структури, які визначають думки, почуття, цінності та поведінку людей.

На взаємозв'язок етнічного менталітету (народного світогляду) з умовами навколишнього природного середовища вказується в працях українських

філософів: І. Мірчука, О. Кульчицького, Д. Чижевського та ін. Оточуюча реальність впливала й на художньо-культурну і творчо-діяльнісну сфери, які, у свою чергу, відбивалися й на формуванні національного менталітету. У такому контексті стає зрозумілим, що саме автентичний фольклор (і зокрема музичний фольклор), створюючи питомий ґрунт для кристалізації художньої та музичної ментальності певного етносу, закладав у свідомості людини та суспільства основи ментальних рис. Особливо важливі праці Д. Чижевського, який визначив менталітет як «народний світогляд» та виділив такі його основні риси, як емоційність, сентименталізм, чутливість, ліризм та індивідуалізм.

У сучасній науковій літературі феномен української ментальності розглядається в працях П. Гнатенка, І. Грабовської, П. Йолон, Х. Казимирів, Л. Кондрацької, С. Кримського, М. Лука, М. Поповича, Д. Чижевського, В. Яніва та інших. Українські дослідники зближуються на питанні про особливості української ментальності, зокрема – емоційність. Ця чуттєво-емоційна спрямованість об'єднує українців зі східною культурою та загалом характерна для слов'янського сприйняття. Українська емоційність, як вказує С. Кримський, має внутрішню спрямованість. Також він зазначає, що «вихідним пунктом менталітету була ідея Святості Батьківщини, богообраності своєї землі, опора на захист своєї неньки-України» (Кримський, 2006, с.279).

Національна філософія відображає ментальні особливості кожного народу через його цінності та ідеали, що є характерними для етносу. «Філософія на рефлексивному рівні виражає найістотніші ментальні ознаки нації, внаслідок чого дослідження своєрідності філософського поступу того чи іншого народу дає змогу виявити і його «душу»» (Старовойт, 1997, с. 152). Емоційний аспект української ментальності особливо видно у «філософії серця», як висловлюють Г. Сковорода та П. Юркевич, через концепцію кордоцентризму – коли емоції вважаються більш важливими за інтелектуальність. «Оригінальність «філософії



серця» визначається передусім її генетичним зв'язком з українською національно-культурною традицією, в якій емоційний момент переважає над раціональним» (Лук, 1993, с. 68).

У працях Л. Кондрацької, український психотип охарактеризовано точно й поетично. Учена, вирізняючи домінуючі риси українського національного характеру, такі як: «...емоційність, мрійництво серця і пісенну ліричність» (Кондрацька, 2014), виокремлює стильові особливості українського музичного фольклору та зауважує на специфічних рисах, які є унікальними й оригінальними. Серед характерних рис української етномузики дослідниця зауважує на «...рудиментальному колориті» української етнічної музики та особливостях «...мелодики речитативно-декламаційного характеру вузького діапазону (ди-, трихордові примітиви політонічних моделей), нерегулярної акцентної метрики і несиметричної строфічної форми ладканкового типу» (Кондрацька, 2014)

У ході контекстуального огляду джерел виявлено, що значущість художньо-стильових музично-виконавських традицій розкривається науковцями в музично-світоглядному контексті як відображення художньої картини світу в музичному творі (В. Медушевський, Б. Целковников та ін.), у руслі наукових положень про історико-стильові та етно-ментальні аспекти музичного мистецтва (Г. Вірановський, Н. Корихалова та ін.), з урахуванням виконавських особливостей музичної інтонації (Б. Асаф'єв, О. Умрихіна, Чжао Сін).

Теоретичне дослідження означеної проблеми висвітлює вагомих ідейно-виховний потенціал народного мистецтва, взагалі, та естетично-етичну привабливість фольклорної музики, зокрема, що висвітлено в працях видатних мислителів, таких як: М. Грушевський, В. Вернадський, П. Грабовський, Б. Грінченко, О. Кобилянська, І. Нечуй-Левицький, Г. Сковорода, І. Франко,

П. Юркевич. Видатні просвітителі приділяли велику увагу прилученню нових поколінь до традицій народного мистецтва (О. Пчілка, С. Русова, В. Сухомлинський, Л. Українка, К. Ушинський). Адже народні традиції та цінності розглядаються діячами мистецтва та освітянами як основа для розвитку художньо-творчих здібностей та формування художнього світогляду молодії генерації суспільства.

Проблему збереження та відновлення народних художньо-творчих традицій висвітлено в сучасних наукових дослідженнях: В. Борисенко, О. Боряк, І. Єгорової, І. Малашевської, Сюй Цзяюй, О. Щербініної та ін. Серед китайських вчених ці питання висвітлюються дослідниками Лі Пін, Ма Ши, У Іфан, Чжань Юй, Чен Хань та ін..

За результатами теоретичного огляду наукової літератури можна наголосити на значущості етностильових музично-виконавських традицій в їх музично-світоглядному контексті. Становлення суспільної свідомості того чи іншого етносу відбувається на тлі важливих факторів, таких як: світоглядні переконання, релігійні вірування, національні цінності та побутові традиції, економічні, політичні та природні умови існування. Означені фактори є впливовими не тільки у вибудовуванні національної «картини світу», а й у створенні етнокультурних засобів її відображення, як системи етнічних архетипів. У науковій літературі доведено, що утворення «...етносів, народів, націй тісно пов'язано з їх культурним досвідом, що зберігається в системі архетипів – генетично сформованих праобразів свідомості народу (етносу, нації) (Гладишко, 2017, с.64).

Феноменологія архетипу вже тривалий час викликає пильний інтерес серед науковців у галузі філософії, культурології, психології та психоаналізу (Р. Чейз, Н. Фрай, Дж. Фрейзер, К. Юнг та ін.). У працях К. Юнга архетипи визначаються як «...універсальні символи чи шаблони, які присутні в

колективному несвідомому всіх людей» (Jung, 1991). Як зазначається в наукових працях, архетипи мають двоїсту природу – біогенетичну і соціогенетичну (культуро-історичну). За К. Юнгом архетипи бувають вродженими та успадкованими (Там саме). З педагогічної точки зору, це дуже важливо, адже означає, що архетипи можуть не тільки унаслідуватися, а й передаватися освітянським шляхом.

Є актуальною проблема дослідження архетипів і серед сучасних науковців (С. Кримський, 1996; А. Гладишко, 2017; О. Гудзенко-Александрук, 2016; В. Фокіна & О. Яремчук, 2012 та ін.). Так на думку науковців, саме через архетипи передається новим поколінням культурний код нації, транслюється та «полівалентна, різноманітна реальність ціннісних вимірів культури» (О. Гудзенко-Александрук, 2016), яка закладає підстави для кристалізації етнонаціональної свідомості індивідууму. Етнонаціональні архетипи в працях А. Гладишко, трактуються як «...базові системи художньої виразності в професійній українській музиці останньої третини ХХ століття ...» (Гладишко, 2017 с. 34). На думку науковця, використання новими поколіннями архетипних етнонаціональних образів, символів і усталеної лексики (вербальної, танцювально-рухової, музичної тощо) посилює процеси самоідентифікації та усвідомлення етнокультурної самобутності. У такому контексті архетип набуває значення «музичної універсалії» (за Гладишко) цілеспрямованої на розкриття народних традицій у професійній композиторській і виконавській діяльності.

Українськими вченими феномен «музичний архетип» визначається як «...звукообразний артефакт, інтонаційна модель, що відтворює інформаційне поле епохи, самосвідомість культури українського народу, спрямований на слухацьке сприйняття та адекватне розуміння прихованих символів і значень» (Гладишко, 2017, с.35). Вивченню феномену національного музичного архетипу, його генезису та самобутності семантичного наповнення, присвячено праці

музикознавців (А. Гладішко (2017), Л. Кияновська (2010), М. Северина (2013), О. Яремчук & В. Фокіна (2016) та ін.). Етностильові архетипи інтерпретуються науковцями як специфічні засоби відтворювання в музиці національної картини світу, етнонаціонального культурного коду, що проявляється в архетипових символах.

У працях О. Яремчук і В. Фокіної (2012) зауважується, що емоційно-ментальна дієвість етномузичних архетипів забезпечується потенціалом музикомовних міфологем, використаних у музичному тексті в якості символічного вираження архетипу. Спираючись на праці вищеназваних науковців, передбачаємо, що саме міфологеми є тими емоційно-інформаційними ланками між минулим та сучасністю, які забезпечують семантичне наповнення контенту смислоутворюючими елементами. При цьому завдяки використанню архетипів і міфологем смислове та музично-образне наповнення контенту набуває багат шарового характеру. Адже архетипи, як смислоутворювальні етнокультурні знаки-символи, мають старезне й природне походження. Вони, як продукти колективної свідомості та творчої діяльності народу, є важливим щаблем біогенетичної стадії становлення етнічного світовідчуття та відображення національної картини світу. Міфологеми ж можна віднести до соціогенетичного (культуро-історичного) шару етнічної культури, її цінностей і традицій. Бо по-перше, міфологеми є новоутвореннями тієї чи іншої етнокультури, адже виникають у набагато пізніші етапи (аж до наших часів) розвитку національної культури. По-друге, міфологеми створюються авторами-професіоналами, а не колективною свідомістю етносу. По-третє, на думку вчених, архетип представляє «колективне несвідоме в цілому» (за К. Юнгом), тоді як міфологеми є часткою або відголоском архетипних уявлень, окремим мотивом, який відбивається в пізніших фольклорних музично-образних і смислових нашаруваннях. Отже вважаємо

вірогідною запропоновану вченими (Х. Казимирів 2013; С. Кримський, 2005 та ін.) диференціацію архетип-міфологема і приймаємо погляд на архетип як продукт «біогенетичною стадії» розвитку етнічної культури та її національної свідомості, а міфологеми як результат «культурно-історичної стадії» (Казимирів, 2013, с.193). На думку Х. Казимирів, міфологеми завжди мають контекстуальних характер, її функції мають спрямованість на виклик в уяві реципієнтів спонтанних «...асоціацій і паралелей різного рівня і роду» (Там саме, с. 194), тоді як одна з головних функцій архетипу – це створення особливої «картини світу».

У межах нашого дослідження, і архетипам, і міфологемам надається значущість одного рівня, адже вони розглядаються як ланцюжки єдиної системи смислоутворювальних елементів для створення сенсильного шару музичного твору. Науковці вважають, що етностильовий підхід у музичній освіті сприяє глибшому та усвідомленому сприйняттю національної культури та народних творів. Цей підхід спрямований на пізнання стилістичної специфіки музичного виконавства, а також на розвиток суб'єктивних якостей реципієнта, таких як естетична чутливість, художній смак та творче мислення. Через це етностильовий підхід є ефективним засобом формування національної свідомості у здобувачів музичної освіти.

Сучасна мистецька освіта має бути заснована на культурологічній парадигмі, яка розглядає мистецтво як важливу складову культури, адже мистецтво є одним із найважливіших засобів збереження та трансляції цих цінностей. Саме тому мистецька освіта має бути спрямована на формування в особистості глибокого розуміння культури, її значення в житті окремого індивідуума та суспільства, в цілому. У цьому контексті набуває значущості парадигма культуровідповідності освіти, яка передбачає надання провідної ролі національній і всесвітній культурній спадщині в навчально-виховному процесі.

Адже саме завдяки «...акцентуації значимості концептів національної та всесвітньої культурної спадщини...» створюються сприятливі чинники для формування національно усвідомленого громадянина, його особистісних якостей та духовного потенціалу (Степанова, 2018, с. 10). Воно відображає цінності, традиції та світогляд народів, а також допомагає людям краще зрозуміти свою культуру та культуру інших народів. Як зазначає О. Реброва: «Кожний етнос або нація впродовж свого розвитку формує систему цінностей, традицій, взаємин, що впливає і на мисленні процеси кожної окремої людини, її життєву інтуїцію, яка будується на основі існуючих стереотипних уявлень про світ, природу, дійсність» (Реброва, 2009).

У контексті вивчення етнічних особливостей музичного мистецтва важливо розуміти поняття «етнічний стереотип». Етностереотип – це «...уявлення, що сформовані в етнічній самосвідомості, які схематично й виразно передають образ того чи іншого явища і визначають його місце в ієрархії цінностей, притаманній для даної етнічної групи» (Шевельова, 2003, с.72). Етнічна приналежність стереотипів проявляється в стилістиці музичного твору та художніх засобах, які використовуються для його створення. Наприклад, українські народні пісні часто характеризуються використанням мелізматики, певної ладової системи, специфічної ритміки (бінарної опозиції, дипластії, паратаксісу, гіпотаксісу (за Ф. Колесою)), що відбиває етнічні особливості української культури. Майбутні викладачі музичного мистецтва повинні усвідомлювати, що етностильова специфіка музично-виконавської традиції впливає на художньо-ідейний зміст твору. Етно-ментальна інтелігібельність тексту – це його здатність бути зрозумілим і прийнятим для представників певної етнічної групи. Вона досягається за допомогою використання етнічних стереотипів, які є формоутворюючими факторами музичного твору. Тобто, етнічні стереотипи є важливим елементом музичного

мистецтва, адже відображають особливості етнічної культури та допомагають створювати художньо та ідейно-цілісний твір.

Розуміння етнічної стилістики українського фольклору, як вагомого ресурсу в вихованні етнічної самосвідомості та розвитку національної культури молоді, декларовано видатними українськими діячами мистецтва та науковцями, серед яких: М. Грушевський, П. Грабовський, Б. Грінченко, О. Пчілка, Г. Сковорода, Л. Українка та багато інших. Величезний освітній потенціал народного музичного мистецтва та необхідність освоєння його стилістичної самобутності молодими поколіннями українців визначено в працях: М. Драгоманова, М. Лисенко, С. Людкевича, І. Ляшенко та ін.

Наслідуючи оглянуті науково-освітянські ідеї убачаємо, що традиції народної музичної творчості відбиваються як в художньо-мовній стилістиці музичного тексту, так і в виконавській манері. Відповідно, визначення ролі етностильових музично-виконавських традицій у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва йдеться через розуміння основних функцій мистецтва. У ході визначення ролі етностильових традицій у народній творчості звернено увагу на такі функції мистецтва як зображальна та зберігаюча.

На думку О. Ребрової, найефективнішими засобами збереження та передачі цінностей і традицій, як певного ментального досвіду нації, є мова і мистецтво. Вчена зауважує: «Кожний етнос або нація впродовж свого розвитку формує систему цінностей, традицій, взаємин, що впливає і на мисленнєві процеси кожної окремої людини, її життєву інтуїцію, яка будується на основі існуючих стереотипних уявлень про світ, природу, дійсність» (Реброва, 2009).

Як звісно, складаючи казки, вірші, музику, пісні й танці народ-творець зображає та оспівує рідну природу, її красу й неповторність; возвеличує героїв, доброту й ніжність матері, дівочу красу тощо. Тобто, у народній творчості на протязі століть створюються етнічні художньо-образні стереотипи. Феномен

етнічних стереотипів висвітлено в працях А. Байбуріна, Ю. Бромля, І. Кона, В. Трусова, О. Філіппова та в сучасних дослідженнях Го Лицзюнь, І. Шевельової, І. Шавиріної та ін. У руслі нашого дослідження приймаємо визначення поняття «етнічний стереотип» надане І. Шевельовою, а саме: етностереотипи – це «...уявлення, що сформовані в етнічній самосвідомості, які схематично й виразно передають образ того чи іншого явища і визначають його місце в ієрархії цінностей, притаманній для даної етнічної групи» (Шевельова, 2003, с.72).

У наукових працях є усталеною думка, що етнічні стереотипи характеризують моноетнічну спільноту, і тому вони є невід'ємною складовою суспільної свідомості, взагалі, та свідомості окремого представника етносу, зокрема. І більш за те, саме завдяки етнічним стереотипам у свідомості індивідуума закріплюються культурні традиції, звичаї, цінності певного етносу. У дослідженні І. Шевельової етнічні стереотипи розглядаються як «...інструмент передачі від покоління до покоління соціального й морального досвіду етносу, включаючи правила поведінки, звичаї, ритуали, норми й цінності» (Там саме).

Теоретичний огляд дотичної літератури дозволяє зробити наступний висновок – етнічна приналежність стереотипів відбивається в стилістиці формальної побудови та художніх засобів створення художнього образу. Майбутні магістри музичного мистецтва повинні розуміти, що етностильова специфіка музично-виконавської традиції, так чи інакше, відбивається в художньо-ідейних стереотипах, які складають етно-ментальну інтелігібельність тексту. У свою чергу, втілення останньої здійснюється засобами художньої виразності музики, так званими, формоутворюючими стереотипами сенсильного пласту музичних образів. Відповідно, художньо-образні етностильові стереотипи є продуктом інтелектуальної творчої діяльності, як



індивідуальної, так і колективної. Вони створюються та «відточуються» в культурних артефактах – стародавніх зразках народної творчості (легендах, казках, байках, піснях тощо). У дослідженнях О. Ребрової зауважено, що «... в культурних артефактах і інших прикладах кодованої інформації полягає не тільки досвід пізнання, але й досвід відчуття, відносини, звідси – поняття цінностей» (Реброва, 2009).

Важливою ознакою стереотипу є їх апріорна, інколи майже підсвідома «зрозумілість». Спираючись на дослідження С. Шипа передбачаємо, що усім творам мистецтва завжди притаманна деяка зрозумілість, незалежна від рівня підготовленості реципієнта, його художньо-перцептивного досвіду, мистецтвознавчої та культурологічної обізнаності. Підставою для цього слугує наявність таких рис форми та загальних художньо-виразних засобів, які можуть бути визначені як типові. Адже саме за їхній рахунок втілюються загальнолюдські ідеали, цінності, смисли та значення. Науковець зауважує, що «типові властивості форми визначають типові властивості образного змісту, тобто типові властивості чуттєвої, емоційної, інтелектуальної реакції тих, хто цю форму сприймає» (Шип, 2023). Наслідуючи ідеї науковців, убачаємо, що можливість відображення певної картини світу специфічними етностильовими засобами музики в дусі народних музично-виконавських традицій формоутворення – це перша ознака їх важливої ролі в процесі фахової підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва.

Наступний аспект етностильових традицій розкривається через сугестивну та виховну функції мистецтва. За думкою мистецтвознавців, науковців та філософів художньо-образна мова мистецтва є символічно-знаковою системою, що забезпечує її спроможність неявно впливати на свідомість людей. Як відомо, головною властивістю та призначенням знаків і символів є стисла передача інформації за рахунок асоціативно-метафоричного

сприйняття. Таким чином, у дослідженні передбачається, що оволодіння етностильовими музично-виконавськими традиціями сприяє вихованню в майбутніх магістрів музичного мистецтва шанобливого, уважного, дбайливого відношення до народної спадщини. Саме через усвідомленість самотності народних звичаїв розвиваються почуття любові й пошани до рідної країни. А через сприйняття, герменевтичне осягнення та інтерпретаційну експлікацію їхніх смислів відбувається занурення виконавців у етностильову специфіку творів народного мистецтва.

У працях І. Ляшенко висвітлено генезу національного музичного стилю. Обґрунтовуючи важливість природних (території, флори, фауни, кліматичних умов тощо) і соціальних (мова, вірування, цінності, побут тощо) факторів для становлення певного етностилью, вчений зауважує, що національна самосвідомість відбивається в інтонаційно-образному мисленні народу. Він підкреслює, що «...будь-яка музична традиція для того, щоб стати цілком сформованою в національно-стильовому відношенні, повинна так або інакше відчувати на собі вплив усіх ознак нації...» (Ляшенко, 1991, с. 24).

Отже, в даному дослідженні визнається, що вагомий потенціал етностильових музично-виконавських традицій у формуванні в особистості патріотичних почуттів і національної самосвідомості – є другим важливим фактором для визначення важливої ролі останніх у процесі фахової підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва.

Комунікативна та пізнавальна функції мистецтва є витоком для розуміння ще одного аспекту етностильових музично-виконавських традицій у підготовці майбутніх магістрів музичного мистецтва. Адже спроби осягнути своєрідність будь-якого іншого етносу, через прагнення до розуміння властивостей його художньо-образних стереотипів та оволодіння новими для себе етностильовими

виконавськими традиціями, сприяють більш усвідомленому та більш чуттєвому розумінню своєрідності інших етнічних культур.

Таким чином, практика опанування етностильовими традиціями іноземних культур у дослідженні розглядається як важливий ресурс для усвідомленого виховання толерантного ставлення до «інаковості», прийняття концепції про рівноправність усіх народів світу (з їх різноманітністю традицій, норм, поглядів, почуттів тощо). У ході такої практики прищеплюються високогуманні загальнолюдські цінності. Зазначене є третім вагомим фактором для визначення першорядної ролі етностильових музично-виконавських традицій у підготовці вчителів музичного мистецтва. З погляду на означені фактори в дослідження передбачається нагальність формування в майбутніх магістрів музичного мистецтва етностильових музично-виконавських умінь.

Наступний етап дослідження спрямований на уточнення сутності та компонентної структури поняття «етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва».

Сьогодні спостерігається сплеск інтересу до етнокультур та різноманітних проявів етностильової самобутності в різних видах мистецтва – у музиці, живописі, дизайні одягу, декоративно-прикладному мистецтві тощо.

Будь-яка етнічна культура складається з «...найбільших духовних і матеріальних надбань, що відображають ідентичність, свідомість і спосіб мислення» (Федоришин, 2021, с. 4). Завдяки цьому інтерес до багатобарвної палітри етнічних культур має потужний виховний та ідейно-формуючий потенціал. Зазначене «...дає змогу зрозуміти цей феномен як основоположний чинник освітнього життя народу, детермінований компонентами духовності та специфікою» етнічної ментальності (Федоришин, 2021, с. 4).

У працях О. Ребрової з педагогічної точки зору зауважується на зв'язку процесів підвищення етнічної та полікультурної обізнаності з процесами етно-

ідентифікації. Учена виходить з розуміння, що художньо-культурна етно-ідентичність зазвичай кореспондується з транскультурними інтенціями (Реброва, 2013). Для останніх характерні позитивне ставлення та інтерес до художньо-культурних цінностей інших етносів, художня толерантність до інаковості етнічних традицій та готовність до їх сприйняття й осягнення (зокрема, усталених музикологічних традицій). У кожній культурі, і більш за те, у кожному культурному явищу завжди існує будь-що неповторне, оригінальне й унікальне, і в той же час завжди є щось спільне. Саме останнє створює точки дотику, що сприяє міжкультурному порозумінню. За твердженням О. Ребрової, через активне сприйняття й «вживляння» в різноманіття етностильових художніх традицій інших народів відбувається більш усвідомлена інкультурація індивідуума. З педагогічного погляду це є важливим процесом, у ході якого пізнання та оволодіння етностильовими виконавськими навиками представником даного етносу, впливає на процеси становлення його національної свідомості, національного світогляду та особистісної етнонаціональної ідентичності. Через сприйняття й усвідомлення споконвічних людських цінностей, які зберігаються й транслуються в етностильових артефактах, відбувається передача «духу народу», його «етнопсихічної ментальності» (за Ребровою), адже «...всі форми мислення, які об'єктивно існують у свідомості сучасної людини, зародилися в архаїчних шарах культури і отримали подальший розвиток у наступаючу епоху» (Реброва, 2012, с. 27).

Сучасні дослідники відзначають «...значущість національних художньо-стильових музично-виконавських традицій, які трактуються науковцями в музично-світоглядному контексті, а саме як відображення художньої картини світу в музичному творі» (Степанова, 2022). Саме тому і сьогодні в музиці на основі етностилів створюються нові сучасні твори, народжуються нові стильові напрями (етнічний джаз, етнічний рок тощо). У класичній музиці також часто

можна почути окремі елементи етностилію, які вводяться композитором як потужні художньо-виражальні та змістовні елементи.

На думку освітян, підвищений інтерес молоді до етнічної музики можна і потрібно використовувати як дієвий ресурс у формуванні ментальності сучасної людини, піднесенні її духовності. Зазначене висуває певні вимоги і до магістрів музичного мистецтва, як діячів культури й освітян (вчителів, викладачів) та вимагає від названих фахівців знання й розуміння особливостей різних етнічних культур, усвідомлення специфіки художніх етнічних стилів, володіння виконавськими навичками етностилію. Наявність таких знань і вмінь у магістрів музичного мистецтва посилює значущість і можливості виховної функції педагогічної діяльності вчителя/викладача музичного мистецтва.

У КНР є досить поширеною практика залучення підростаючого покоління до ознайомлення під час навчального процесу з етностильовими прийомами, характерними для національної музичної традиції своєї країни. Наприклад, відповідно до державної навчальної програми в початкових закладах Китаю учні мають опанувати стилістичні особливості китайської виконавської традиції через залучення до виконання національних музичних творів (Чжан Юй, Цзяо Їн та ін.) і національних танців (Сян Тяньге, Лин Бейлин, У Чончжен 2012). Цей ключовий елемент національно-спрямованого виховання у вищих навчальних закладах КНР, допомагає студентам-піаністам засвоювати знання про традиційні національні стилі та розвивати їх етностильову компетентність. Як основа національно спрямованої музичної освіти, оволодіння етностильовими традиціями фортепіанного виконавства сприяє навчанню інших музичних аспектів, а використання піаністичного репертуару в навчальному процесі має велике значення для вироблення в студентів глибокого розуміння традицій китайської піаністичної музики, покращення їх технічних навичок гри та розуміння такого роду музики.

Отже на думку як українських, так і китайських учених, однією з найважливіших функцій етностильових традицій є передача підростаючим поколінням морально-духовних цінностей, знань, світоглядних настанов, іншими словами – споконвічного етнічного коду національного менталітету.

У цьому напрямі теоретичного та практичного значення набуває визначення сутності феномену етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва, що потребує аналізу результатів наукових розробок, які є дотичними або близькими до даної проблематики. Наприклад, у науковій літературі різноаспектно представлені проблеми формування етнокультурної компетентності та етнокультурної майстерності (Л. Врола, С. Гмиріна, Гу Чжань, В. Культурна, В. Мережко, А. Михалюк, І. Шоробура та ін.); виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва (І. Гринчук, 2000; М. Давидов, 1999; В. Крицький, 2011; Г. Корчагіна, 2015 та ін.). На теоретичному рівні дослідження даної проблеми науковці виокремлюють такі пріоритетні завдання, як: з'ясування сутності феномену виконавської майстерності в етностилі, розробка компонентної структури цих умінь та виокремлення функцій останніх у професійній діяльності майбутніх магістрів музичного мистецтва.

Важливим аспектом досліджуваної проблеми є встановлення певних взаємозв'язків між виконавською майстерністю в етностилі та іншими характеристиками магістра музичного мистецтва – професійними якостями, особистісними здібностями, переконаннями, ціннісними орієнтаціями, з потребово-мотиваційною та емоційно-вольовою сферами тощо.

## 1.2 Сутність та компонентна структура етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва

Визначення сутності феномену етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва потребує уточнення ключових понять даного дослідження, а саме «стиль», «етностиль», «уміння», «виконавські уміння». Теоретичний аналіз наукової літератури засвідчив, що поняття «стиль» не має єдиного загальноприйнятого визначення. Етимологія слова «стиль» йдеться від назви стародавнього писального приладу – *stylos* (давньогрецькою) та *stylus* (латинською) – кістяної, дерев'яної, пізніше металевої палички, яку використовували для видряпування літер на глиняних табличках, по цері – навощеній дощечці з деревини або слонової кістки, а також по корі або бересті. Цей інструмент був дуже розповсюдженим з давніх часів, їм користувалися в Межиріччі, Єгипті, Етрурії, Стародавніх Греції та Римі, Стародавній Русі тощо. Це слово ще в Античній Греції почали використовувати також і в переносному сенсі – для позначення почерку, як індивідуальної манери написання, а згодом і як ознаку поетичного викладу. Так за Аристотелем «стиль» є одним з чільних понять поетики та мистецтва красномовства – риторики, яке позначає «...риторично виправданий засіб, доцільну манеру словесного висловлення» (Шип, 2023, с 17).

З часом спосіб письма змінюється, з'являються нові засоби писемної фіксації мови, і «стиль», як писемний інструмент виходить з широкого ужитку, хоча його модифікації використовуються й до сих пір. Наприклад, стилуси сьогодні використовують для письма для незрячих за системою Брайля, а також, як сучасний засіб для письма й малювання на цифрових і електронних пристроях (планшетах, гаджетах, смартфонах тощо). Тим не менш, значення слова «стиль» як манера наукового та художнього

висловлювання, не тільки залишається, а й розповсюджується на інші сфери людської діяльності. Визначення поняття наповнюється ще більш широким змістом, позначаючи особливу манеру в мовленні, поведінці, одязі тощо.

Сьогодні «стиль» є предметом дослідження в різних галузях науки й міждисциплінарним поняттям, яке диференціює явища за характерними специфічними ознаками й виокремлює одне явище серед подібних інших. Наукове поняття «стиль» трактують як унікальну характеристику вираження у сферах наукової, духовної, соціальної та мистецької діяльності та в соціальних відносинах. Найчастіше цей термін використовують для позначення особливостей культурної та художньо-творчої діяльності людини або сукупності людей, суспільства, що визначає оригінальність манери мислення, говоріння, творчості тощо.

Розглянемо дефініції цього феномену в словниках і довідникових джерелах. Отже, у філософському словнику «Стиль – це індивідуальна манера, своєрідні, неповторні особливості діяльності, творчості, мислення, висловлювання» (СТФ, 2016).

Так, у Великому тлумачному словнику за ред. Бусела, вміщено кілька означень стилю. Під стилем розуміють:

- «сукупність ознак, які характеризують мистецтво певного часу та напряму або індивідуальну манеру художника стосовно ідейного змісту й художньої форми» (Бусел, с. 1392);
- «сукупність зовнішніх ознак (риси обличчя, особливості побудови фігури і т. ін.), властивих певному народові» (Бусел, с. 1393);
- «сукупність прийомів у використанні засобів мови, властива якому-небудь письменникові або літературному творові, напряму, жанрові і т. ін» (Там саме);



- «сукупність прийомів, характерних рис якої-небудь діяльності, поведінки, методу роботи»; «характерна манера поводитися, говорити, одягатися і т. ін.» (Там саме).

Усталеним є трактування стилю як функціонального різновиду мови, який «визначається сферою її функціонування і характеризується особливостями у виборі, поєднанні й організації системи мовних засобів (лексичних, граматичних, фонетичних та ін.) у зв'язку з метою і змістом спілкування» (СЛТ, 291-292). Відповідно до цього існує поняття «стиль спілкування» – «стійка модель комунікативної поведінки, опосередкована індивідуальними особливостями (психотипом) і характером діяльності людини (Павлов & Лебедев, 2019, с. 57).

Розглянемо визначення поняття «стиль» у різних галузях науки, адже протягом століть філософів, психологів, соціологів, мистецтвознавців, мислителів і митців турбувало питання: що ж саме є джерелом стильової унікальності і рушієм стилеутворення – людська натура або об'єктивні закономірності, чинники та обставини дійсності?

У філософії «стиль» набуває світоглядного значення й трактується як вираження «сутнісного начала» (за Шпенглером), яке переростає у «великий стиль», що впливає на утворення культури, як феномену, що охоплює спільноти людей, об'єднаних традиціями, цінностями, особливостями світосприйняття та світорозуміння, територіальною цілісністю, мовленнєвою єдністю тощо. У працях О. Шпенглера (1966; 1973) увага спрямована на виявлення унікальності культури, яку він намагався зрозуміти не через усвідомлення проголошених ідей та поширених думок, властивих певній культурі, а крізь призму її стилістично виразних форм. На думку мислителя, самотність тієї чи іншої культури визначається не лише загальною хронологічною та географічною належністю, а насамперед, єдністю та

унікальністю стильових ознак, які є притаманними і для її мистецтва, і політики, і економіки конкретної культури, які мають вплив на світогляд і манеру відображення «картини світу» у суспільстві, в цілому, чи у свідомості індивідуума, зокрема. Мислитель убачав, що для кожної культури є притаманною стилістична єдність – «...єдність мисленневих форм, єдність способу життя в усіх його формах – релігії, мистецтві, політиці, економіці, праві» (Spengler, 1973). Філософ наполегливо доводив: «Тільки мистецтво великих культур, яке впливає як щось цілісне в сенсі вираження й значення – вже не одне лише мистецтво – володіє стилем...» (Spengler, 1973).

Для конкретизації характерних рис та своєрідності стилю певної культури О. Шпенглер вводить у науковий дискурс поняття «габітус» і «фізіогноміка» культури, які розуміє як усталену систему соціальних практик і зразків діяльності. Вслід за О. Шпенглером, філософи П. Бурдьє, А. Кребер та інші, трактують стиль тієї чи іншої культури як соціальний досвід або своєрідну суспільно визначену схему життя й поведінки. На думку А. Кребера, люди, як суб'єкти соціуму, з одного боку, є тими, хто створює культуру своєї спільноти/етносу/країни, і ще ширше – світу, а з іншого боку, – вони є продуктом цієї ж культури (Kroeber, 1957). Адже саме культурне середовище, у якому людина народжується, і де відбувається її становлення, сприяє або запобігає реалізації її особистісного потенціалу. Сам індивідуум є залежним від традицій і цінностей культури того чи іншого типу, тому повинен знати правила, устої й вимоги, що висуває перед ним його культура та відповідати їм.

У психології феномен стилю розглядається в контексті проблеми індивідуальних психічних відмінностей індивідуума, спрямованої на поглиблення теоретичних знань стосовно природи людського інтелекту. З психологічної точки зору, стиль є свідченням певного роду унікальності

особистості, завдяки чому уможлиблюється її виокремлення із загальної маси осіб. За Г. Олпортом (G. Allport, 1961) стиль особисті є характеристикою певної системи операцій, до яких має схильність людина внаслідок індивідуальних рис і властивостей характеру. Так, у працях Білоуса обґрунтовано зазначається: «Індивідуальний стиль є складною комбінацією світовідчуття, світогляду, світорозуміння, манери зображення, трактування теми, використання жанрових форм, формально-змістових чинників творів» (Білоус, 2011, с. 270).

Стиль сприяє формуванню в особистості внутрішнього відчуття цілісності та єдності, що дозволяє конструювати власний стиль життя й уособлювати власне «Я» через унікальну манеру мислення та поведінки. Означені аспекти розуміння стилю висвітлюються в контексті теорій когнітивного стилю (Р. Гарднер, Дж. Клейн, Г. Уіткін, П. Хольцман та ін.), індивідуального стилю діяльності (В. Мерлін, У. Шелдон та ін.), індивідуального стилю поведінки людини (Р. Лазарус, Л. Мюрфі, К. Томас, С. Фолькман та ін.), особистісних диспозицій (А. Адлер, Ф. Коен, Г. Олпорт, Дж. Ройс та ін.), теорії соціального навчання (Бандура, 1989).

У кожній науці визначення сутності феномену стилю йдеться через акцентування уваги на тих аспектах, які знаходяться в науковому полі конкретної галузі. Але спільним є розуміння естетичної природи сутності стилю, яку науковці трактують як «...принципову відмінність, що вирізняє творчість одного автора з-поміж інших» (Трефяк, 2009, с. 308).

У Словнику найбільш уживаних термінів з філософії, логіки, етики, естетики та релігієзнавства (укладачі В. Павлов та В. Лебедев) дефініція стилю надається в мистецтвознавчому ключі та трактується як «...єдність змісту, образної системи, художньої форми, що склалася за конкретних суспільно-історичних умов і властива різним історичним періодам та епохам

у розвитку літератури й мистецтва» (Павлов & Лебедев, 2019, С.70). конкретизують поняття стиль як характеристику індивідуальної творчої манери композитора чи письменника. А саме убачають у цьому феномені «...сукупність головних художніх особливостей у творчості митця, які виявляються у темі, ідеях, характерах, так і в творчо-виразних засобах, у технічній обробці матеріалу, виконанні» (Там саме).

У наукових працях з літературознавства сутність стилю також визначають через «...співвідношення методу й стилю, індивідуального стилю та художньої (стильової) манери, стилю й поетики, що відображає діалектичне поєднання, взаємоперетікання загального та індивідуального, художньо-закономірного й своєрідно-неповторного» (Труфяк, 2013, 107).

Зазначені діалектичні взаємини більш чітко проявляються за умови застосування двох підходів до розуміння специфіки феномену стилю, а саме:

- Глумачення стилю з орієнтацією на універсальний критерій «загального», як такого, що охоплює певні узагальнені характеристики явища, які дозволяють об'єднати його з іншими подібними за манерою створення та викладення. У цьому випадку стиль розуміється як «..прояв певної єдиної системи, спільної внутрішньої форми, що лежить в основі репрезентованих явищ» (Труфяк, 2013, с. 108).
- Диференціація стилістичних прояв з огляду на унікальність та індивідуальність авторської манери текстотворення, через виокремлення таких елементів, які дозволяють виокремити творчий метод митця на тлі епохи. За зауваженням Н. Труфяк: «Сприйняття стилю й формування аксіологічних характеристик починається насамперед зі встановлення відмінностей» (Труфяк, 2013, с. 108).

У дослідженнях Білоус надається феноменологічне визначення сутності стилю, як принципу організації художнього світу та формотворної системи, «... структура якої охоплює тропіку (художні прийоми), риторику (стилістика, мистецтво викладення), мову (лексика в прямому і переносному значенні, полісемія, фоніка)» (Білоус, 2011, с.270).

У посібнику з культурології Л. Матвєєвої наведено декілька дефініцій «стиль», як культурологічного поняття:

- «спільність образної системи, засобів художньої виразності, творчих прийомів, зумовлена єдністю ідейного змісту»;
- «спосіб викладення думки в мові, особлива манера висловлення, характерна для індивіда, періоду, школи або народу»;
- «спосіб або метод дії чи подання, особливо якщо він відповідає певному стандарту, особлива, характерна манера, модний і розкішний спосіб існування («стильне» життя), взагалі виразність, майстерність, вроджене вміння в способі діяльності й поданні самого себе»;
- «стійка єдність образної системи, виражальних засобів, яка характеризує художню своєрідність тих чи інших явищ мистецтва – художньої епохи, окремого художнього напрямку або творчої манери окремого митця» (Матвєєва, 2005).

У попередніх публікаціях результатів нашого дослідження феномен стилю розуміється як «...зумовлена єдністю ідейного змісту спільність образної системи та засобів художньої виразності», як закон, взаємодіє відповідності елементів стильової системи, за яким «...структуруються зв'язки між компонентами тієї чи іншої художньої системи та забезпечується когерентна єдність художнього цілого та його елементів» (Фан Фей, 2021).

Узагальнення результатів студіювання наукової літератури дозволяє запропонувати визначення поняття «етностиль» – система унікальних технік створення етнонаціональної художньої форми, особливої манери виконання етностильової музики задля втілення художнього задуму. З'ясовано, що все це забезпечує наявність в художньому творі специфічних смисло- та формоутворюючих елементів, що є характерними для певного етносу, і які одночасно запобігають появі чужорідних елементів, не притаманних для останнього.

У працях О. Копелюка розглядається в музикознавчій дискурсі специфіка поняття «феноменологія стилю», що мислиться в єдності композиторського і виконавського мислення, як поетапне входження в духовну ауру життєтворчості: від вивчення еволюції композиторського стилю – до створення сучасними виконавцями власних концепцій. Доведено, що актуалізацію феноменологічного методу спричиняють різні когнітивні установки в системі «митець – виконавець – дослідник» (Копелюк, 2019).

У наукових працях вважається, що національний стиль об'єднує динаміку фольклорної виразності і кращі традиції класики. У цьому напрямі розвивалася творчість М. Леонтовича, К. Стеценка, Я. Степового, які новаторському осмислили творчу спадщину М. Лисенка. У дослідженні О. Федорової, присвяченому етнопсихологічним феноменам, характеризуються знакові відмінності етносу як «...стійкої у своєму існуванні групи людей, котрі усвідомлюють себе її членами в силу наявності ознак» (Федорова, 2016). Учена зауважує, що ці ознаки є загальними. Вони «...сприймаються як етнодиференціюючі (мова, цінності і норми, історична пам'ять, релігія, національний характер, національні почуття і настрої, певні особливості стилю виховання тощо)» (Там саме). Авторка підкреслює важливі функції цих ознак. На думку О. Федорової: «Етнос виконує важливі

для кожної людини функції: 1) орієнтує в навколишньому світі; 2) задає загальні життєві цінності; 3) захищає» (Там саме).

На погляд філософів, національний стиль виникає з «прасимвола» (за Шенглером) або культурного архетипу (за Юнгом). Формування, або інакше, кристалізація національного стилю відбувається повільно й поступово, одночасно й суголосно з формуванням оточуючого соціального середовища, окультуренням навколишнього довкілля, зародженням і становленням національного духу, піднесенням людської та суспільної свідомості. У такому контексті стає зрозумілим, що саме стиль створює узгодженість та взаємозв'язок різних елементів суспільства. Адже в національному стилі відбивається спадкоємність художніх традицій і цінностей, притаманних конкретному суспільству, як своєрідних емоційно-інтелектуальних реакцій на усталеність і зміни оточуючого середовища (природного, соціального, духовного, політичного тощо).

У мистецтвознавстві й мистецькій педагогіці наряду з категорією «національний стиль» є усталеними споріднені категорії – «етнічний стиль», «етнічна ідентичність». С. Шип трактує етнічний стиль як «...єдність типових властивостей художньої форми і художньо-образного змісту, яка обумовлена спільністю і типовими властивостями етнічного середовища» (Шип, 2023). Сучасні науковці трактують національний стиль як прихильність до культурних цінностей, традицій і звичаїв, орієнтація на специфічні механізми прийняття рішень, а також дотримання певних, глибоко вкорінених в національній культурі правил поведінки.

Отже, узагальнюючи вищевикладене можна запропонувати компілятивну дефініцію поняття «етностиль в музичному мистецтві» – *система унікальних технік створення етнонаціональної художньої форми, особливої манери виконання етностильової музики задля втілення*

*художнього задуму, що забезпечує наявність в художньому творі специфічних смисло- та формоутворюючих елементів, характерних для певного етносу, і які одночасно запобігають появі чужорідних елементів, не притаманних для останнього.*

Для визначення сутності поняття етностильові виконавські уміння маємо уточнити зміст поняття «уміння». Згідно з Глосарієм «уміння – це здатність застосовувати знання та розуміння для виконання завдань і розв’язання задач і проблем. Уміння поділяються на когнітивні (інтелектуально-творчі) і практичні на основі майстерності з використанням методів, матеріалів, інструкцій та інструментів» (НОГ, 2014 р.).

У таблиці 1.1 наведено визначення поняття «уміння» із словниково-довідкових джерел.

У психології під терміном «уміння» розуміється «... складний процес аналітико-синтетичної діяльності кори великих півкуль головного мозку, у процесі якого створюються й закріплюються асоціації між завданнями та рішеннями, необхідними для їх виконання» здатність особистості належно виконувати дії, заснована на доцільному використанні раніше набутих знань і навичок» (Башманівський, 2010, с. 48). Психологи трактують уміння як «...освоений суб’єктом спосіб виконання дії, яка забезпечується сукупністю придбаних знань і навичок» (Шапар, 2007). Уміння набуваються під час виконання вправ. Саме вправляння забезпечують «... можливість виконання дії не тільки в звичних умовах але й в умовах, що змінилися» (Там саме). Уміння у сукупності із знаннями та навичками утворюють конгломерат, який є підставою для правильного розуміння світу та його відображення в уявленнях, усвідомлення природних і суспільних законів і правил, звичаїв в поведінці й стосунках між людьми, сприяє розумінню ролі й місця людини в суспільстві та у світі, взагалі (Там саме).



Табл.1.1

№	Дефініції поняття «уміння»	Довідкові джерела
1	здобута на основі досвіду й знання здатність належно робити що-небудь	Бусел, В. (ред.) (2005). Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ; Ірпінь: Перун.
2	заснована на знаннях і навичках готовність людини виконувати певну діяльність в мінливих умовах її перебігу. Уміння виконувати певну дію – це володіння необхідними знаннями і технічними прийомами її виконання (навичками) і здатність застосовувати їх при розв’язуванні завдань в нових умовах	Степанов, О. М. (2006).. Психологічна енциклопедія Київ: Академвидав, 424 с.
3	як здатність належно виконувати певні дії, що заснована на доцільному використанні людиною набутих знань і навичок. Уміння являється проміжним етапом оволодіння новим способом дії, заснованим на будь-якому правилі (знанні) і відповідному правильному використанню цього знання у процесі вирішення певного класу задач, але ще не досягнутому рівню навички	Гончаренко, С. У. (1997). Український педагогічний словник. Київ : Либідь, С. 338
4	як сплав навичок та знань, що визначає чіткість виконання будь-якої діяльності, і вважається засобом застосування засвоєних знань на практиці, це значно складніше утворення освіти, ніж навички або знання, взяті окремо	Карпенко, В. (ред.) ( 2017). Словник музичних термінів. Київ.
	здатність людини до виконання певних дій шліхом доцільного використання набутих знань і навичок, володіння складною системою практичних і психічних дій стосовно музичного мистецтва. Сформовані музичні (вокальні, диригентські, інструментальні та ін.) уміння стають властивістю особистості та умовою її подальшого розвитку	Юцевич, Ю. (2003). Музика: словник-довідник. Тернопіль,

*Визначення поняття «уміння» у словниках та довідниках*

Як відомо, уміння, наряду з діями, навичками й звичками – є способами освоєння діяльності. Під діяльністю зазвичай розуміють будь-які форми людської активності, які відрізняють людей від тварин і є усвідомленим способом поведінки людини, що забезпечує її існування. Ознаки діяльності – усвідомленість, цілеспрямованість, перетворювальний характер. За твердженням науковців, уміння є координованими, усвідомленими діями, на відміну від навичок і звичок, які можуть бути автоматизованими та свідомо/напівсвідомо/несвідомо контрольованими складовими діяльності.

Як показав огляд джерел, загальноприйнятого трактування феномену «уміння» досі не існує. У певній кількості досліджень уміння розуміються як:

- «здатність людини виконувати певну дію (розумову, трудову, фізичну, мовленнєву і т.д.)» (Максименко, 2013, с. 34);
- дії засвоєні на початковому етапі оволодіння певною діяльністю (Ковтун, 2010);
- нові способи дій, що є засвоєними на проміжному етапі навчальної діяльності;
- «завершальна стадія оволодіння дією, що спирається на певні знання і навички» (Ніколенко, 1986).

Аналіз наукових джерел засвідчує, що в психологічних дослідженнях зазвичай, уміння розподіляють за типами: рухові, пізнавальні, теоретичні, практичні.

У педагогіці «уміння» є усталеною категорією, що визначає рівень опанування індивідумом конкретних дій, оволодіння способами успішного виконання певного роду діяльності, незалежно від обставин і умов. У науково-педагогічних працях означений феномен трактується по-різному, відповідно, визначаються і різні типології вмінь.

Сучасними дослідниками педагогічній галузі доведено, що вміння можуть набуватися тільки під час конкретної цілеспрямованої діяльності. Узагальнюючи наробітки науковців, можна зазначити, що успішність процесу з формування умінь залежить від певних факторів, таких як:

- наявність конкретної мети навчання з орієнтацією на певні результати;
- усвідомлення цілеспрямованості вправ до конкретних показників досягнення рівня розвиненості певних дій;
- розуміння послідовності дій, необхідних для виконання даної діяльності, і вимог до їх виконання;
- чітке уявлення про техніку виконання дій і результату, якого бажано досягти;
- усталеність самоконтролю;
- адекватність самооцінки при виконанні дій;
- спроможність до виявлення відхилень, помилок у діях і здатність корегувати й виправляти помилки при наступних відтворення дій;
- усвідомлене прагнення до вдосконалення освоюваних дій.

У сучасній науці діяльність розглядається як основа та рушій розвію відповідних їй умінь, адже останні набуваються під час вирішення конкретних практично цілеспрямованих завдань. З іншого боку вміння тісно пов'язані з особистісними якостями, які визначають творче ставлення до діяльності. Саме завдяки умінням можна здійснювати певний вид діяльності в нових незвичних умовах.

Контекстуальний аналіз джерел засвідчив, що вміння, як і дії, науковці розподіляють на прості (елементарні) та складні (комплексні) (Максименко, 2013, с. 34). Важливою специфікою умінь є те, що вони формуються на основі знань і певного попереднього досвіду, набутих у ході конкретної діяльності, за наявністю відповідних природних здібностей. Успішне оволодіння уміннями

потребує системності, систематичності й наполегливості зусиль з боку того, хто навчає й тих, хто навчається.

Між тим науковці розрізняють «первинні вміння» і «вторинні вміння». На думку М. Фіцули (2006), до первинних належать прості вміння, які можуть бути автоматизованими. Такі вміння за своєю суттю наближаються до навичок. Вторинні вміння не можуть бути автоматизованими, адже, є складними, для них є характерним відсутність конкретних норм і однозначних правил виконання, і тому для їх виконання необхідно додати творчих зусиль (Фіцула, 2006).

Ми погоджуємося з думкою науковців, що елементарні уміння є початковим ступенем оволодіння тією чи іншою діяльністю, що формуються на основі теорії виконання дій та/або в процесі поетапного повторення за людиною, яка є досвідченою в даній діяльності. У подальшому, за умови використання тренувальних вправ, елементарні вміння автоматизуються та перетворюються в технічні навички.

Наступним, більш високим рівнем освоєння діяльності, є формування складних комплексних умінь, яке відбувається:

- за допомогою систематичного виконання вправ реконструктивного та творчого типу;
- на підставі опанованих навичок і нових знань;
- на основі усвідомленого урахування змінених умов навчання та пристосування до них.

Варто зазначити, що цей рівень не є останнім, адже подальше оволодіння діяльністю відбувається на рівні майстерності та опанування професійної діяльності на рівні кваліфікацій і компетентностей та ін..

З метою визначення сутнісних структурних характеристик феномену «етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва» і

виокремлення його компонентної структури здійснено теоретичний аналіз наукових праць, присвячених феномену «музично-виконавські уміння». Відсутність досліджень, присвячених безпосередньо проблемі формування етностильових виконавських умінь, спрямувало нашу увагу до наукових розвідок, дотичних до означеної проблеми, в яких розглядаються різні аспекти професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. А саме: формування виконавської майстерності та виконавської компетентності (О. Горбенко, Т. Осадча, А. Пастернак, В. Фріцюк, Хан Ле, О. Туранова та ін.), художньо-педагогічної освіченості (Пан Шень), духовної культури (Г. Кравченко, Мейкуан Лю та ін.), художньо-естетичної культури (О. Отич), творчих умінь (Н. Кьон, В. Мельниченко та ін.), формування художньо-стильової компетентності майбутніх учителів музики (С. Шип, Чай Пенчен), формування музично-педагогічної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва (Л. Кожевнікова, І. Стотіка, Т. Галіна та ін.), формування виконавського самоконтролю та саморегуляції (А. Грінченко).

У галузі мистецької освіти є усталеною думка, що професія вчителя музичного мистецтва потребує фахово-спрямованої підготовки й розвиненості різнобічних здібностей і умінь. За твердженням сучасних науковців, саме інструментально-виконавська діяльність і забезпечує формування виконавських умінь музиканта, активізуючи використання всього комплексу «...слухомоторних і психологічних якостей, конкретних навичок і вмінь, прийомів і форм музично-ігрових рухів, що постійно модифікуються в процесі інтерпретації музичного твору...» (Давидов, 1999, с.38). Виконавські уміння майбутнього учителя музичного мистецтва розглядаються вченими як його особистісна здатність до оволодіння «...системою усвідомлених, цілеспрямованих та взаємопов'язаних розумових та практичних дій, що

формується на основі застосування систематизованих знань і дозволяють успішно виконувати музичні твори» (Блажевич, 2017, с. 199).

У галузі музичної педагогіки, виконавські уміння розглядаються як основа інструментальної (у тому числі і фортепіанної) підготовки студентів – найважливішої складової фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, як підґрунтя професійного становлення та загального музичного розвитку студентів (А. Грінченко, М. Давидов, О. Ростовський та ін.). Найвищими рівнями виконавських умінь є рівень майстерності. На думку сучасних науковців і педагогів-інструменталістів, для рівня виконавської майстерності є характерним «...досконале інтонаційно-технічне володіння всіма засобами вираження змісту музичного твору на рівні естетики емоційно-художнього мислення відповідної епохи» (М. Давидов, 1999, с. 68).

А. Грінченко розуміє виконавські уміння як: «...професійну якість та спроможність майбутнього викладача до педагогічно-виконавської діяльності...», які дозволяють «...вибудовувати виконавський процес, корегувати власну гру, запобігати помилок, працювати над звуком, технікою, артикуляцією, педалізацією» (Грінченко, 2022, с.164). Завдяки опанованим виконавським умінням учитель музичного мистецтва має можливість реалізувати свій виконавський потенціал, здійснити художню експлікацію художньо-образного концепту через гру на інструменті. Досконале володіння виконавськими уміннями не тільки уможливує втілення у виконавській інтерпретації власних думок, вражень, почуттів і переживань, а також дозволяє розкрити художній задум композитора, осягнутий шляхом декодування семантики нотного тексту, через знаходження й розкриття затемнених чи забутих смислів і значень художньо-виражальних засобів конкретного твору.

Розвиненість виконавських умінь сприяє якісному використанню різноманітних засобів гри на фортепіано та забезпечує методико-виконавську

доцільність прийомів усвідомленого оперування «...слуховими уявленнями та знаходження інтонаційно-виразного аналогу на інструменті» (Грінченко, 2022, с. 164). Саме слухові уміння, на думку вченої, забезпечують здатність до «...застосування методичних прийомів та засобів гри; донесення творчої інтерпретації до слухача керуючись процесами спрямованими на саморегуляцію, як слухову, тактильну, рухову, так і психологічну» (Там саме).

Задля розуміння механізму набуття виконавських умінь звернено увагу на результати наукових досліджень, дотичних означеній проблемі. Науковці зауважують, що інструментальне виконавство (і фортепіанне, зокрема), як і будь-який інший вид діяльності, охоплює різні системи людської психіки. Наприклад, на думку В. Блажевича, набуття виконавських умінь «...потребує залучення нервової, психічної, інтелектуальної, емоційної та вольової сфер людини, за допомогою яких виконавець спрямовує свої зусилля у відповідному напрямі...» (Блажевич, 2017, с. 199). Науковець підкреслює, що відбір виконавцем доцільних рухів відбувається ще на сенсорно-перцептивному рівні, з подальшим їх об'єднанням на уявно-мисленнєвому та реалізацією на репрезентативно-операційному рівнях виконавської діяльності. Усе це забезпечує здатність виконавця прогнозувати та планувати найбільш дієві засоби реалізації передбачуваних результатів з подальшим виокремленням та застосуванням дій, які є відповідними виконавським завданням по відтворенню художньо-образного змісту конкретного музичного твору.

На підставі контекстуального аналізу наукової літератури можна зазначити, що виконавські уміння є складним комплексом різних видів умінь, а саме: інтелектуальних, емоційно-перцептивних, художньо-комунікативних, рухових тощо. Ми погоджуємося із зауваженням О. Лісник, у дослідженнях якої наголошується, що «...сукупність професійних (спеціально предметних) умінь учителів музичного мистецтва визначається предметною галуззю музичного

мистецтва» (Лісник, 2020). Суголосною є думка Л. Соляр, за якою підготовка випускників мистецько-педагогічних вищих, як майбутніх вчителів/викладачів музичного мистецтва, має бути спрямованою на формування певних якостей і здатностей, серед яких ключовими є:

- здатність кваліфіковано проводити методичну, творчу роботу;
- готовність забезпечувати процес художньо-естетичного виховання та розвиток художньо-творчих здібностей дітей;
- спроможність творчо використовувати професійні й практичні знання та вміння (Соляр, 2018, с. 84).

У межах нашого дослідження є важливим те, що в Преамбулі Стандарту вищої освіти України (МОН України, 2023) за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво), до складу предметних компетентностей майбутнього вчителя музичного мистецтва належать і такі, що охоплюють національно-культурну підготовку, а саме:

- Здатність до розуміння специфіки музично-риторичного тезаурусу національних музичних мов та його реалізації в музично-виконавській і музично-педагогічній діяльності;
- Здатність до культуро-відповідного розуміння змісту музичних образів та втілення їх у досконалій музично-виконавській формі (Проект СВО України, 2023, с. 18).

Згідно з наданим в проєкті Стандарту вищої освіти України переліком програмних результатів навчання, майбутній вчитель музичного мистецтва повинен розуміти «...значущість культури і мистецтва для виховання і розвитку особистості учня...», вміти керуватися в своїй педагогічній діяльності «...цінностями світової і національної музичної культури, принципами полікультурної толерантності, діалогу і співробітництва» (Там саме, с. 30).



У методиці інструментального навчання застосовується велика кількість різноманітних підходів. Основну увагу відомі музиканти-педагоги приділяють цілісному розвитку музичних здібностей учнів, ладовому відчуттю, агогічній пластиці метро-ритмічної пульсації, досягненню яскравості тембрової палітри звучання та ін. (Черняк, Вольська & Йоркін, 2020). Передбачаємо, що саме на цих уміннях має вибудовуватися навчальна стратегія по опануванню етностильових виконавських умінь студентами-піаністами.

Таким чином, у ході огляду науково-методичних джерел з'ясовано, що серед виконавських навичок і умінь (координаційних, технічних, педалізаційних, навичок звуковидобування тощо) у контексті нашого дослідження відповідно етностильову спрямуванню, найбільш суттєвими піаністичними навичками і уміннями вважаємо наступні:

- *координаційно-рухові навички*, які визначають спроможність здобувача управляти піаністичним апаратом відповідно слуховим уявленням і гнучко перемикатися та оперувати різними видами технік у процесі відтворення фортепіанної фактури, особливо контрастної побудови;
- *інтонаційно-артикуляційні уміння* надають можливість здобувачу практично втілювати на інструменті інтонаційно-смісловий контекст та стильовий колорит фольклорної музики;
- *метро-ритмічні та агогічні уміння* є базовими в етностильовій проєкції та виконують організуючу функцію в нотному тексті особливо у творах рапсодійного складу та танцювальних жанрів, оскільки «ритмічні формули» у сукупності вибудовують особливі ритмові конструкти, характерні тому чи іншому національному стилю;
- *тембрально-звукові уявлення*, як професійне уміння, що пов'язано з утворенням і оперуванням слуховим етно-прообразом, і його

застосуванням під час пошуку тембрально-звукової імітації фольклорного інструментарію у відповідності до реєстрової та динамічної градації;

- *акустично-педалізаційні уміння*, які допомагають створювати звуко-тембральні імітації на фортепіано специфіки звучання фольклорних інструментів, підкреслювати характер народних наспівів і танцювальних елементів, створювати загальний звуковий колорит музичного твору;
- *автентично-сміслові уміння*, які спрямовані на осмислення й втілення в музичному творі авторського задуму зі збереженням традицій національного стилю (зокрема, у творах з елементами фольклору, вмінні занурюватися у витоки народної музики та диференціювати фортепіанну фактуру на рівні уподібнення народним інструментам);
- *уміння саморегуляції*, що виконують контролюючу роль у виконавському процесі, визначають свідомий аспект творчої роботи піаніста, активізують слуховий контроль і виконавську увагу, спрямовують дії виконавця на бажаний результат.

Розглянемо більш детально деякі з перелічених умінь у проєкції на етностильову специфіку. Адже здатність передавати особливості звучання тих чи інших смислоутворюючих етностильових елементів музичного твору потребує від майбутніх учителів музичного мистецтва опанування спеціальних етностильових прийомів. Останні, у свою чергу, здобуваються через своєрідну «модернізацію» і розширення піаністично-виконавських умінь.

Перед усім звернемо увагу на вміння звуковидобування, як важливої складової виконавської діяльності музиканта. Цілком зрозуміло, що для майбутніх учителів музичного мистецтва правильне звуковидобування має велике значення й полягає в основі їхньої успішної виконавської та педагогічної діяльності. Адже своєю грою вчитель музичного мистецтва розширює в учнів слухацький тезаурус та досвід безпосереднього сприйняття «живої» музики.

Через таке «живе» виконання вчитель занурює учнів у барвистий світ етномузики різних народів світу, запалює та зворушує слухацьку уяву учнів, прививає музичний смак, розвиває національну самосвідомість (через сприйняття вітчизняних етномузичних зразків), прищеплює навички усвідомленого сприйняття прикладів народної музики різних етносів, на основі яких виховується толерантне ставлення до інших культур.

Проблема звуковидобування доволі широко представлена в науковій і навчально-методичній літературі (А. Грінченко, Н. Збожимська, Л. Касьяненко, О. Клименко, Т. Кривицька та ін.). Звуковидобування є потужним найважливішим художньо-виражальним засобом, адже звук є основним елементом музичного мистецтва, його художнім матеріалом, специфічною мовою та формоутворюючим засобом, так званого, «уречевлення» (або інакше кажучи – матеріалізації) ідей і художніх замислів композиторів чи виконавців. Звуковидобування на фортепіано, забезпечуючи якість звуку (ясність, чіткість, об'ємність, протяжність та ін.), може набувати різних характеристик. Звук можна схарактеризувати як: «глибокий (густий), легкий (прозорий) і жорсткий (стукаючий) звук» (Кривицька, 2018, с.5), що розкриває необмежені можливості музичної художньо-зображальної виразності. Стосовно етностильової піаністично-виконавської специфіки є важливим те, що передача самобутності тієї чи іншої етнічної музики в піаністичному виконанні уможлиблюється через особливості звуковидобування, наближеного до звуко-тембральних характеристик народних інструментів тих чи інших етносів або вокально-інструментального звучання різного роду фольклору.

Цілком зрозуміло, що використання звуковидобування, як художньо-зображального засобу, забезпечує розкриття етностилістичної художньо-образної складової етно-музичного тексту, що, у свою чергу, залежить ще і від рівня володіння виконавцем технікою гри на фортепіано. Як було зазначено

вище, розуміння й опановування особливостей звуковидобування характерних для того чи іншого етносу, потребують від майбутніх вчителів музичного мистецтва не тільки історико-культурологічних і теоретичних знань про музику народів світу, а й накопиченого тезаурусу музично-слухових уявлень. У музикології та музичній педагогіці приділяється важлива увага феномену музичних слухових уявлень. Адже вони є основою музичної культури, музикознавчої компетентності та виконавської розвиненості піаніста: і як виконавця, і як педагога.

Наприклад, у працях Н. Кашкадамової, присвячених педагогічній спадщині видатних музикантів: А. Зілотті, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, К. Таузига, К. Мартінсена та інших, зазначається, що в педагогічній практиці цих педагогів-музикантів відмічається вимогливість до роботи не тільки над технікою звуковидобування, а й над розвиненням музично-слухових уявлень майбутніх піаністів. Зазначене спрямовує розвідки нашого дослідження на даний аспект музичної освіти майбутніх магістрів музичного мистецтва, котрі, як піаністи-виконавці та викладачі музичного мистецтва, мають бути підготовленим до виконання різностильової музики, володіти уміннями виразного розкриття художнього замислу музичного твору, коректної передачі специфіки відповідного музичного стилю. На думку науковців, важливою підставою зазначених умінь є сформованість музично-слухових уявлень про елементи та граматичні властивості музичної мови тієї чи іншої культури та наявність чисельної кількості чітких слухових образів музичних творів. У працях музикознавців наголошується: «усвідомлене сприйняття музики, її розуміння і переживання можливі тільки на основі визначеного кола слухацьких уявлень, асоціацій, навичок, музично-слухового досвіду людини, що вимагає кількісного розширення та якісного збагачення її «тезаурусу» (Сохор, 1961, с. 71-72).

Сучасними науковцями музично-слухові уявлення розглядаються як найважливіші виконавські уміння, що визначають спроможність музиканта перед виконанням музичного твору «...внутрішньо почути, пережити, створити яскраві поетичні образи, які він реалізує через виконавську техніку» (Лі Еньхуй, 2019). У межах нашого дослідження імпонуючою є думка Чай Пенчена, який зауважує: «Відсутність чітких, зрілих, розвинених уявлень і понять про художні стилі надзвичайно ускладнює діяльність у галузі мистецтва...» (Чай Пенчен, 2012). На думку вченого низька стильова культура дуже негативно впливає на «...творчу активність, заважає розвитку художнього смаку, закриває шлях до розуміння сучасної артистичної практики» (Там саме).

Аналіз дотичної літератури показав наявність певних різновидів музично-слухових уявлень. У наукових дослідженнях розрізняють:

- *звуко-тембральні уявлення*, основу яких складають «...знання щодо особливостей тембрального звучання інструменту і його еволюції, в залежності від стильових ознак та композиторського художнього методу» (Бай Бін, 2012);
- *інтонаційні уявлення*, що утворюються на основі знань семантичного контексту музичної мови та її здатності до полісмісловної виразності у звуко-висотному просторі;
- *художньо-образні* (Чжа Іфу, 2016) та *художньо-сміслові уявлення* (Лі Ює, 2018), як носії художньої концепції музичних творів;
- *стильові* (О. Щербініна, 2004) та їх модифікація - *національно-стильові й фольклорно-стильові уявлення*, що визначають наявність знакових атрибутів певної національної та культурної традиції;
- *метро-ритмічні*, адже метро-ритмічна структура – це одна з найважливіших характеристик етнічної музики (Клименко, 2020). Задля

розвинення метро-ритмічних умінь магістранти мають знати про метро-ритмічні особливості народної музики тих чи інших етносів.

Важливо зауважити, що ці та інші різновиди музично-слухових уявлень не функціонують розрізнено, а є складовими єдиної системи чуттєво-наочних образів мисленнєвого відображення дійсності, предметів і явищ, у тому числі й музичних явищ. Значущість музично-слухових уявлень у формуванні виконавських умінь піаніста в наукових працях обґрунтовується, по-перше, тим, що вони в принципі уможливають і створення, і виконання музичних творів. Ці два творчі процеси є емоційно та інтелектуально напруженими, оскільки потребують потужної мисленнєвої праці, з усіма її складовими – зорового та/чи слухового сприйняття музичного тексту, аналізу музичної форми з виявленням головних смислоутворюючих елементів.

Розглядаючи природу музично-слухових уявлень, науковці зауважують, що для широкого кола слухачів існує певна «...перцептивна узагальненість, навіть стереотипність фортепіанного тембру..» (Бай Бін, 2012, с.25-26), тоді як для фахівців з дуже тонким музичним відчуттям та високим професіоналізмом питання тембральної різнобарвності фортепіано розкриває широке поле для роботи над тембральністю. Цей потужний «...засіб художньої виразності музичного образу вимагає від піаніста високої майстерності володіння туше, педаллю, звукоздобуттям, артикуляцією тощо» (Бай Бін, 2012, с.25-26).

Отже, одними з різновидів слухових уявлень є звуко-тембральні, в основі яких полягає тембральний слух – індивідуальна здібність людини «...адекватно сприймати та розрізняти тембрально-акустичні особливості музичної тканини» (Бай Бін, 2012, с.25). Тембральний слух і звуко-тембральні уявлення, з одного боку, окреслюються об'єктивними фізичними властивостями музичного звуку. З іншого боку, діапазон тембральних почуттів і звуко-тембральних уявлень є глибоко залежними від суб'єктивної здатності реципієнта до специфічної

слухової перцепції, та виокремлюється межами між існуючими перцептивної узагальненості та стереотипності фортепіанного тембру в уяві індивідууму. Наприклад, відомо про зростання ролі тембру в створенні етнонаціональних образів музичного твору, яке стає загальною тенденцією в ХХ ст, висвітлено в дослідженнях Г. Асталош (2019). Авторка зауважує, що в ті часи серед українських композиторів виникає особлива увага до звуку як «першооснови музики», що і посилює «...розвиток його сонорних чинників: тембру, динаміки, артикуляції». Як зазначає вчена, у творенні тематизму саме темброва характеристика набуває визначального значення.

Суголосними є думки П. Шевчука, у працях якого музичний фольклор визначається як специфічний звуковий комплекс, що складається з народних мотивів, мелодій тощо, які утримуються в пам'яті народу та «... з давніх часів живлять усну традицію через їх передавання від покоління до покоління» (Шевчук, 2022. С.49). У такому контексті ми розглядаємо звуко-тембральні уявлення, як підставу для здатності створювати музичним слухом власні уявні звукові конструкції, проектувати звучання та відповідно відтворювати їх на фортепіано. Саме тому, погоджуючись з поглядами названих науковців, ми надаємо особливого значення етномузичним слуховим уявленням в інструментальній підготовці магістрантів музичного мистецтва, як майбутніх виконавців-піаністів, учителів музичного мистецтва й викладачів по класу фортепіано. Адже передбачаємо, що саме такі уявлення впливають на формування національного світовідчуття та національної свідомості особистості майбутнього магістранта. Дана точка зору витікає з розуміння того, що через фольклор від покоління до покоління передавалися не тільки музично-виконавські традиції, а й світоглядні уявлення, які охоплюють притаманні даному етносу естетичні та морально-етичні цінності, особливості світосприйняття та вірування. З огляду на вищесказане, передбачаємо, що

етностильові виконавські уміння та музично-слухові уявлення є вагомим інструментом і дієвим засобом формування в магістрантів етнокультурної виконавської усвідомленості.

У попередніх публікаціях результатів нашого дослідження зазначається, що процес набуття етностильових виконавських умінь майбутніми вчителями музичного мистецтва відбувається на підставі достатньо сформованої знаннєвої бази. Остання ґрунтується на:

- музикознавчих і етномузикологічних знаннях
- розумінні специфіки певних виконавських етностильових;
- етномузичному тезаурусі;
- досвіді сприйняття та виконання зразків етнічної музики (Фан Фей, 2023).

У ході теоретичного дослідження значеної проблеми ми дійшли висновку, що «...етностильові виконавські уміння удосконалюються та розширюються саме під час сприйняття чи виконання зразків народної музики, усвідомлення їхньої специфіки, через пізнання генезису різних етностильових у музиці» (Там саме).

Результати студіювання наукової літератури дозволяють надати уточнену дефініцію поняття «**етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва**». Отже, у дослідженні це ключове поняття трактується як *усвідомлене володіння майбутніми магістрами музичного мистецтва особливими етностильовими виконавськими прийомами та техніками гри, характерними для певної етнокультурної музично-виконавської традиції; спроможність до емоційно-експресивної інтерпретації етностильових елементів музичного твору, здатність до екстраполяції в педагогічно-виконавську практику наявних знань про відмінності різнорідних етностильових елементів у музичному творі на тлі розуміння смислоутворювальної та художньо-виразальної*



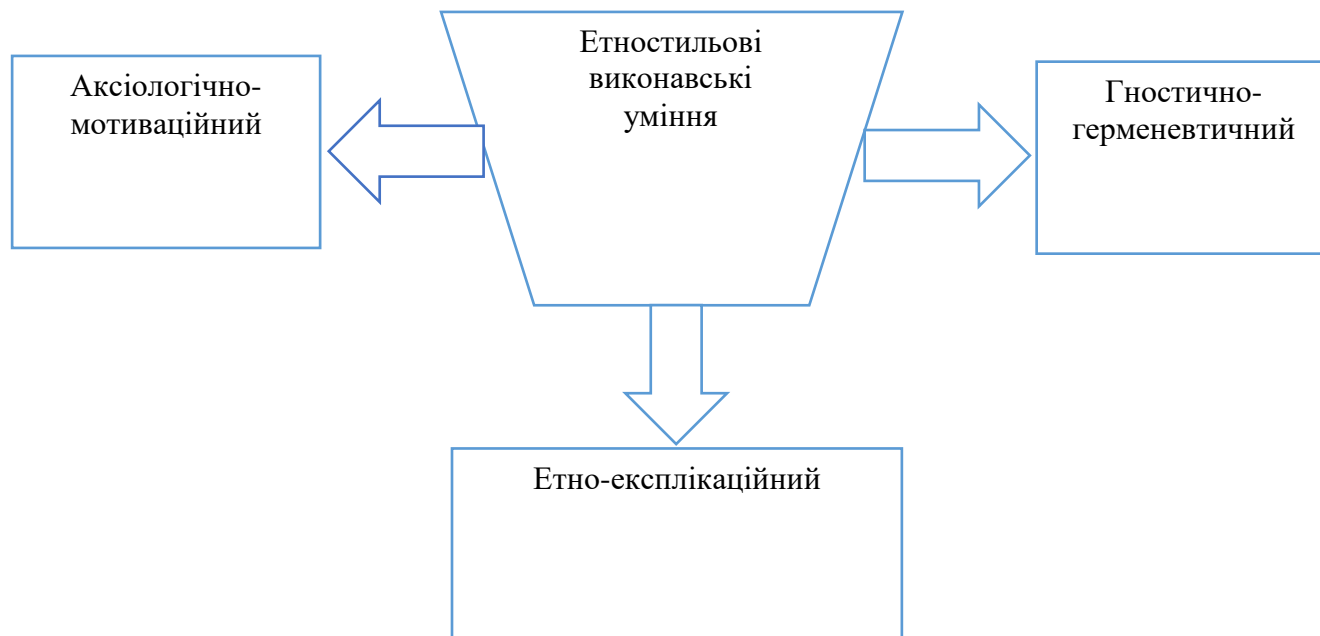
*функцій етностильових елементів.* Сформованість етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва визначається здатністю вільного оперування знаннями про етностильові традиції музичного виконання, слуховими уявленнями, технічно-виконавськими навичками.

Узагальнення результатів теоретичного огляду наукових праць дозволяє виявити структурні компоненти досліджуваного феномену – «формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва»..

Отже вважаємо за доцільне виокремити наступні компоненти:

- *Аксіологічно-мотиваційний*, який відповідає за формування в магістрантів ціннісних орієнтацій у світі музичного мистецтва, стійкого інтересу до музичної культури різних народів світу. В аксіологічно-мотиваційному компоненті можна умовно виділити *установчо-мотиваційний і ціннісно-рефлексивний* елементи.
- *Гностично-герменевтичний*, елементами якого обрано:
  - знаннєво-досвідний елемент, який охоплює етно-музичні уявлення, теоретичні та емпіричні знання;
  - герменевтично-концептуальний, який охоплює уміння герменевтичного осягнення та інтерпретування смислів і значень етномузичних архетипів.
- *Етно-експлікаційний компонент* етностильових виконавських умінь, елементами якого є автентично-інструментальний та імплікаційно-імітативний елементи.

На рисунку 1.1 схематично зображено компонентну структуру феномену «етностильові виконавські уміння».



*Схема компонентної структури феномену  
«етностильові виконавські уміння»*

Розглянемо більш детальніше структурні компоненти феномену «етностильові виконавські уміння». Виокремлення аксіологічно-мотиваційного компоненту, вважаємо необхідним, адже, на нашу думку, процес формування майбутнього магістра музичного мистецтва етностильових виконавських умінь повинен базуватися на його ціннісних орієнтаціях і наявності в нього стійкого інтересу до музичної культури різних народів світу. В освітньому процесі це досягається через створення аксіологічних та мотиваційно-цілевих установок до пізнання й транслявання зразків етнічної музики, розуміння цінності й самобутності усіх етнічних культур світу, наявність емоційного відгуку та прагнення до пізнання й виконання зразків етнічної музики. Цілком зрозуміло, що ціннісно-орієнтаційна спрямованість студентів до скарбів етнонаціональних музичних культур викристалізуються на тлі накопиченого етнічно-інтонаційного тезаурусу, етно-інтонаційних архетипів.

У працях науковців обґрунтовано, що в основі музично-виконавської діяльності полягають особистісні потреби, мотиви та прагнення – все те, що за визначенням науковців, за своєю суттю є збудниками людської поведінки. До останніх можна віднести: речі й предмети зовнішньої реальності, а також ідеї, почуття, переживання, уявлення, цінності тощо.

У психології поняття «цінність» розглядається з різних точок зору, а саме, під цим поняттям розуміють:

- потреби людини, які ієрархічно впорядковуються за ступенем важливості (за А. Маслоу);
- особистісні якості, які визначають, що для людини є важливим (за Г. Олпортом);
- похідні від мотивів діяльності утворення, які визначають її спрямованість і характер (за Д. Леонтєвим);
- те, що підтримує людську здатність до життя (за Е. Фроммом);
- переконання, які визначають, що для людини є важливим і бажаним (за М. Рокичем);
- соціальні настанови, які визначають поведінку людини в суспільстві (за В. Ядовим);
- духовні явища людського буття (за І. Манохою);
- утворення свідомості й самосвідомості людини, в яких віддзеркалені актуальні життєві потреби, інтереси, погляди і ставлення до дійсності й себе (за М. Боришевським).

На тлі наведених трактувань науковців, можна узагальнено визначити поняття «цінність» як стійкі переконання людини, що визначаються ідеалами, відображаючи значущість об'єктів навколишнього світу. Ці цінності зосереджують на важливих та значимих явищах у матеріальному і духовному житті людини, охоплюючи його минуле, теперішнє та майбутнє. Цінність

завжди пов'язана з людиною і включає інформацію про об'єкт, співвідношення з ним та оцінку цього об'єкта. Цінності можуть бути стійкими або змінюватися з часом. Їх можна розподілити на індивідуальні, на такі, що є спільними для певної групи людей та загальнолюдські.

Сукупність прийнятих суспільством або окремою людиною цінностей закладає основи ціннісних орієнтацій. За визначенням науковців ціннісні орієнтації – це система цінностей, які людина вважає важливими і на основі яких будує своє життя. Вони визначають, що для людини є важливим, чого вона прагне, як вона ставиться до світу і до інших людей. Це утворення ціннісних орієнтацій відображають різні рівні і форми взаємодії між суспільством та особистістю, її усвідомленням навколишньої дійсності. Соціологи та соціальні психологи все частіше звертаються до вивчення цінностей та їхніх орієнтацій. Ціннісні орієнтації становлять ключовий аспект духовного профілю особистості. Приймаючи певні цінності, людина визначає свій власний довгостроковий шлях у поведінці та діяльності. У музичній педагогіці ціннісні орієнтації розглядають як основу для формування фахових компетентностей, удосконаленню виконавських умінь, надбання досвіду виконавської діяльності, орієнтованої на «стильові еталони виконання» (Хе Веньлі) і цілеспрямованої на рівень високої майстерності.

Отже, можна узагальнити, що ціннісні орієнтації – це те, що визначає мету цієї дії на основі особистісної мотивації, яка штовхає людину до дії. Виходячи з розуміння, що саме в ході вмотивованої діяльності, спрямованої на оволодіння виконавським мистецтвом, відбувається формування й удосконалення різного роду виконавських умінь, у тому числі і етностильових, у дослідженні обрано аксіологічно-мотиваційний компонент.

Перший визначений компонент у структурі феномену «етностильові виконавські уміння» відповідає за формування в магістрантів ціннісних

орієнтацій у світі музичного мистецтва, забезпечує стійкість інтересу до музичної культури різних народів світу, прагнення до пізнання й виконання зразків етнічної музики. Усе це має досягатися через створення мотиваційно-цільових установок на:

- пізнання й транслявання зразків етнічної музики;
- усвідомлення цінності й самобутності усіх етнічних культур світу;
- емоційний відгук на зразки музичних етностилів;
- прагнення до пізнання й виконання зразків етнічної музики.

Аксіологічно-мотиваційний компонент спрямовує магістрантів до визнання скарбів етнонаціональної музичної культури народу, як основи формування ціннісних орієнтацій молодій генерації накопиченого етнічно-інтонаційного тезаурусу. Особливо це характерно для праці творчого характеру, яка «затягує», активізує пошуково-орієнтовну діяльність, збагачуючи, у свою чергу, пізнавальні й творчі можливості особистості. Тому не дивно, що у теорії пізнання це поняття використовується в розумінні спрямованості інтересу особистості та відбивається в поняттях і уявленнях про виявлення загально-особистісних тенденцій на шляху навчання, самовдосконалення, досягнення освітньої та життєвої мети. Це означає, що для підвищення ефективності виконавської та викладацької діяльності важливого значення набуває здатність магістранта до рефлексії освітнього процесу та оточуючого середовища, себе в цьому середовищі, власних почуттів, думок, з метою подальшої їх інтеріоризації під час практичної діяльності. Успішність останньої забезпечується умотивованим прагненням до активного сприйняття й виконання означених музичних творів.

Таким чином, в аксіологічно-мотиваційному компоненті можна умовно виділити *установчо-мотиваційний і ціннісно-рефлексивний* елементи.

- Установчо-мотиваційний елемент відповідає за усталеність внутрішньої установки студентів-піаністів до емоційно-інтелектуального занурення в змістовно-смісловий та художньо-образний пласти музичного тексту;
- Ціннісно-рефлексивний елемент відповідає за усвідомлення власних психоемоційних реакцій на етностилістичні засоби виразності конкретного музичного твору, організованого за законами музичної мови та музичних традицій певного народу.

У свою чергу, здатність до активного усвідомленого сприйняття потребує знань про алгоритми декодування особливих знаків, що потребують семантичного прочитання та розуміння символів і значень етно-музичних архетипів, як специфічних ознак певної етнокультури. Необхідні алгоритми пошуку смислів забезпечує філософська дисципліна – герменевтика. Саме ця дисципліна містить знання про правила та прийоми розкриття смислоутворюючих елементів тексту, що сприймається, дає обґрунтування стосовного того, на що потрібно звертати увагу в тексті задля розкриття глибинних, затемнених смислів даного артефакту.

Можливість розкриття смислів музичного тексту забезпечується музичною герменевтикою. У лоні музичної герменевтики «музичні знаки» трактуються як лексико-семантичні одиниці музичної мови. Для кожного знаку властива наявність усталених характеристик, що складають інваріантне ядро, яке залишається незмінним при зануренні в будь-який новий інтонаційний або смісловий контекст. Наявність певних інваріантних характеристик музично-мовних одиниць забезпечує інформативну та комунікативну функції музичних текстів, активізуючи, так звану, попередню зрозумілість. З іншого боку, для проведення герменевтичного аналізу важливою та обов'язковою умовою є наявність в обраному тексті таких елементів, які викликають певного роду

утруднення, такі як: неясні, незрозумілі, затемнені значення й смисли музичного тексту. Зазначене є основоположною умовою, адже повністю зрозумілий текст не потребує герменевтичного опрацювання (Фан Фей, 2021)

Отже, наступним компонентом феномену «етностильові виконавські уміння» визначено *гностично-герменевтичний*, елементами якого обрано знаннєво-досвідний та герменевтично-концептуальний.

У розробці даного компоненту виходимо з розуміння, що в основі будь яких умінь полягають знання та досвід. Останній науковці розглядають як різновид знань, але не теоретичних, а емпіричних, які були отримані в ході певного роду діяльності. Отже, першим елементом гностично-герменевтичного компоненту обрано *знаннєво-досвідний*, який вбирає:

- набуття та інтеграцію теоретичних і практичних знань;
- реалізацію інтегрованих знань і досвіду у сфері педагогічної та виконавської діяльності;

Під час формування *знаннєво-досвідного* елемента увага учасників освітнього процесу спрямовані на здобуття та інтеграцію знань, як теоретичних (історико-культурологічних, етномузикологічних, етнокультурних, педагогічних, психологічних тощо), так і емпіричних. Емпіричні знання є вкрай важливими для формування етностильових виконавських умінь. Такі знання є результатом досвіту людини, набутого під час будь-якої діяльності та через різні органи почуттів, які науковці умовно поділяють на звукові, зорові та моторні. Сприйняття та виконання етно-музичних артефактів тієї чи іншої національної музичної культури також вважаються емпіричними знаннями. Такі знання вибудовуються на основі етно-музичних уявлень, які складаються з етно-інтонаційних, етно-ритмічних, етно-тембральних уявлень про різнобарвність і самобутність етнічної музики народів світу, які закладають основи для впізнавання та слухової диференціації особливих стилістичних

характеристик зразків етномузики та формування етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва.

*Концептуально-герменевтичний* елемент відповідає за адекватність декодування та оцінки звукового матеріалу та створення оригінальних концептів та тлі власного розуміння й тлумачення смислів і значень виявлених етно-музичних архетипів. Ми виходимо з того, що пізнання музичного тексту є полімодальним процесом, який дозволяє сприймати й усвідомлювати музичний текст, розвиває інтелегібельність (як важливу для майбутнього магістра музичного мистецтва здатність до сприйняття почуттів, емоцій, настроїв, закладених у музичному творі) і сенсібельність (не менш важливу здатність до сприйняття змістовно-сміслового контенту музичного твору) через різні канали пізнання – зоровий, слуховий, тактильний, психо-емоційний, змістовно-концептуальний, руховий. Передбачаємо, що на підставі наявних слухо-тембральних, інтонаційних, метро-ритмічних та інших уявлень і сприйнятих смислів і значень музичного твору, який опрацьовується безпосередньо під час вивчення чи виконання, у свідомості виконавця відтворюється особистісна художньо-образна картина сприйнятого, на основі чого кристалізується власний концепт, або інакше – виконавська ідея, які можуть співпадати або відрізнитися від авторської ідеї твору. Все це впливає на спроможність майбутнього магістра музичного мистецтва «...створювати музичним слухом власні уявні звукові конструкції, тобто проекти звучання та відповідно відтворювати їх на фортепіано» (Гуральнік, 2013, с. 161).

Розвиненість аксіологічно-мотиваційного та гностично-герменевтичного компонентів проявляється через експлікацію власних музичних концептів в оригінальній виконавській інтерпретації обраного музичного твору

Екстраполяція інтегрованих знань, досвіду та етностильових уявлень у сферу педагогічної та виконавської діяльності потребує спеціальної організації



освітнього процесу, спрямованого на формування етностильових виконавських умінь магістрантів, і зокрема на створення й експлікацію варіантів виконавської інтерпретації, що і забезпечує **етно-експлікаційний компонент**.

Експлікація власного смислового концепту та уявної художньо-образної картини відбувається в ході вербального пояснення його смислів, тлумачення його смислоутворюючих елементів, і особливо в безпосередньо виконавській діяльності. Саме під час виконання музичного твору магістранти мають можливість продемонструвати рівень володіння уміннями виконання специфічних етноелементів, влучного й доречного використання музичних архетипів тощо.

Автентично-інструментальний елемент відповідає за володіння магістрантами виконавською етностильовою майстерністю, що визначається, наявністю наступних виконавських ресурсів:

- *координаційно-рухові та технічні навички* – їх сформованість визначається у вільному володінні різними видами фортепіанної фактури;
- *інтонаційно-артикуляційні вміння* – їх сформованість забезпечує якість звуковибодування та його відповідність художньо етновиконавським завданням;
- *метро-ритмічні та агогічні уміння надають можливість виконавцю відтворювати особливе нюансування та неповторні ритмові формули музичних архетипів у творах фольклорного характеру;*
- *акустично-педалізаційні уміння* – їх набуття свідчить про рівень володіння філіруванням звуку та реєстрово-звуковими ефектами інструменту;
- *автентично-сміслові уміння* – свідчать про сформованість різних видів уявлень, які дозволяють вдаватися до пошуку смислового етноконтексту музичного твору;

- *уміння саморегуляції* – впливають на результативність виконавського процесу через функції: контролю, самокорегування, самоусвідомлення, самоудосконалення, що виконують контролюючу роль у виконавському процесі, визначають свідомий аспект творчої роботи піаніста, активізують слуховий контроль і виконавську увагу, спрямовують дії виконавця на бажаний результат.

За опанування технікою автентичного виконавства на фортепіано відповідає *імплікаційно-імітативний елемент*. Йдеться про уміння та навички оперувати слуховими етно-прообразами та тембрально-звуковими уявленнями задля утворення й застосуванням тембрально-звукової імітації фольклорного інструментарію у відповідності до реєстрової та динамічної градації.

Імплікаційно-імітативний елемент охоплює вміння етно-стилістичної експлікації музичних архетипів через виконавську інтерпретацію (вираження засобами музичної мови власних музично-слухових, рухово-технічних, метроритмічних уявлень) та уміння імітувати на фортепіано тембральну характеристику звучання тих чи інших народних інструментів. Наприклад, доречно використовувати такі засоби, як: пластична ритміка, гнучка агогіка, мікродинаміка фраз, опора на секундові інтонації. А також уміння застосовувати різні сонорні прийоми, наприклад, кластери (як в одночасному, так і в почерговому поєднанні), різноманітні звукові «плями», у створенні яких важливим є використання густої фортепіанної педалі» – усе, що дозволяє відтворювати специфічну нетемперованість народних інструментів.

Узагальнюючи все сказане, вважаємо вірогідним, що володіння виконавськими вміннями дає майбутнім магістрам музичного мистецтва можливість реалізувати власний виконавський та педагогічний потенціал, забезпечує їхню здатність передавати власті почуття та емоції засобами музики,

і тим самим прилучати сучасників до полікультурної скарбниці музичного мистецтва.

### **Висновки до 1 розділу.**

У розділі представлено теоретичне обґрунтування проблеми формування етностильових виконавських умінь, яка розглянута в контексті етностильової виконавської підготовки, яка характеризується наявністю високого рівня знань, умінь, навичок, здатності їх ефективно застосовувати в освітньому процесі на основі гнучкої комунікабельності та творчо-пошукової активності, прагненні до саморозвитку та самореалізації в галузі викладання музичного мистецтва.

Аналіз дисертаційних джерел, наукових розвідок, узагальнення теорії і практики дозволив конкретизувати основні напрямки вдосконалення методичного сегменту фортепіанної підготовки майбутнього магістра.

Висвітлено етнокультурні орієнтири освітніх стратегій України і Китаю в контексті національно-культурної парадигми цих країн. Висвітлено значущість зазначеної парадигми в галузях освіти, культури та мистецтва. Визначено роль національно-культурної парадигми в процесах відродження етнокультурних коренів та піднесення етнонаціональної свідомості та художнього менталітету. Обґрунтовано значущість освітньої галузі в культивуванні національної свідомості та світогляду молодшої генерації в межах концепції культуротворчої та людинотворчої місії мистецтва.

Розкрито сутність етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва. Уточнено дефініцію поняття «етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва» як *усвідомлене володіння майбутніми магістрами музичного мистецтва особливими етностильовими виконавськими прийомами та техніками гри, характерними для певної*

*етнокультурної музично-виконавської традиції; спроможність до емоційно-експресивної інтерпретації етностильових елементів музичного твору, здатність до екстраполяції в педагогічно-виконавську практику наявних знань про відмінності різнорідних етностилістичних елементів у музичному творі на тлі розуміння смислоутворювальної та художньо-виражальної функцій етностильових елементів.*

Визначено компонентну структуру досліджуваного феномену, яка охоплює:

- *аксіологічно-мотиваційний компонент*, який відповідає за формування в магістрантів ціннісних орієнтацій у світі музичного мистецтва, стійкого інтересу до музичної культури різних народів світу, у складі якого виділено установчо-мотиваційний, ціннісно-рефлексивний елементи;
- *гностично-герменевтичний компонент*, елементами якого є елементи: знаннево-досвідний, який відповідає за набуття та реалізацію інтегрованих знань і досвіду у сфері музично-педагогічної та музично-виконавської діяльності та герменевтично-концептуальний, який відповідає за адекватність декодування та розуміння звукового матеріалу та створення оригінальних концептів та тлі власного розуміння й тлумачення смислів і значень виявлених етно-музичних архетипів;
- *етно-експлікаційний компонент*, елементами якого є автентично-інструментальний, який відповідає за опанування технікою автентичного виконавства на інструменті (фортепіано) та імплікаційно-імітативний, який охоплює вміння етностилістичної інтерпретації музичних архетипів та здатність магістрантів виражати засобами музичної мови власні музично-слухові, рухово-технічні, метро-ритмічні уявлення.

Виокремлення вищезазначених компонентів явища «етно-стильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва» є умовним і має суто робочий характер. Таке розгалуження дає змогу точніше висвітлити різні

сторони досліджуваного феномену й чітко уявити його сутнісно-структурну характеристику, як когерентної сукупності цілого та його частин. З іншого боку, така диференціація допомагає виявити актуальні вектори в організації навчального процесу в музично-педагогічних закладах вищої освіти. Крім того, чітке розуміння сутнісних структурних характеристик досліджуваного явища дозволяє розробити методику формування етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва.

## **Розділ 2. МЕТОДОЛОГІЧНЕ ТА МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФОРМУВАННЯ ЕТНОСТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАГІСТРАНТІВ**

### **2.1. Методологія художньої герменевтики та наукові підходи й принципи формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.**

У сучасному мистецтві набувають значущості народні традиції та цінності, що зафіксовані в етностильових архетипах. Зазначені розглядаються педагогами й науковцями мистецької освіти в якості основи для формування художнього світогляду особистості (Г. Падалка, О. Реброва, О. Рудницька, О. Щолокова) та розвитку її художньо-творчих умінь. Збереження та відновлення етнонаціональних художньо-творчих традицій як педагогічну проблему висвітлено в працях сучасних науковців (Н. Батюк, В. Борисенко, О. Боряк, І. Єгорова, Лі Дзінь, Н. Мехедова, Сюй Цзяюй, У Іфан, Чень Хань, Чжан Юй та ін.). Володіння викладачем музичного мистецтва етностильовими виконавськими вміннями є запорукою його здатності до оптимальної організації освітнього процесу, спрямованого, на багатоаспектне занурення учнів у світ музичного мистецтва. Виходячи з розуміння, що етностильові вміння є вагомою складовою фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва, вважаємо за необхідне розглянути питання щодо методологічних підходів до формування цієї важливої фахової якості.

У загальнонауковій літературі «підхід», як наукова категорія, є сукупністю цілеспрямованих і пов'язаних між собою принципів, ідей, понять і способів діяльності. Вірогідним є й те, що в науково-педагогічній галузі методологічні підходи розробляються як цілісний комплекс педагогічних принципів та умов, науково-педагогічних засобів, який «охоплює базові освітні

поняття, засоби організації та управління освітнім процесом, оптимізації освітньо-виховної практики» (Чень Хань, 2021).

У ході огляду наукових досліджень звернено увагу на логіку визначення науково-методологічних підходів, як засобів, що мають оптимізувати освітній процес та корегувати його внутрішні педагогічно-організаційні механізми. Як свідчить контекстуальний огляд джерел, розробка методологічного інструментарію зазвичай окреслюється сукупністю факторів:

- загальних, що визначаються рівнем розвитку науки та розробленістю інноваційних тенденцій у науковій галузі;
- специфічних, що безпосередньо впливають на динамічні зміни в предметі дослідження, з огляду на специфіку самого предмету та тієї конкретної наукової галузі, у рамках якої ведуться розвідки;
- об'єктивних, що є відповідними саме предмету та об'єкту дослідження;
- суб'єктивних, що задають модель авторського бачення та інтерпретації педагогічного явища, що досліджується (Степанова, 2018).

Обираючи доцільний науковий підхід до певного досліджуваного феномену, науковці напрацьовують відповідний методологічний інструментарій – систему принципів, методів, способів і засобів науково-педагогічного дослідження. Узагальнення результатів теоретичного огляду наукових джерел дозволяє визначитися з основними напрямками наукових підходів до проблеми нашого дослідження – формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва. Методологічні засади дослідження зазначеної проблеми ґрунтуються на певних положеннях теорії діалогу культур, теорії інтерпретації музичного тексту, теорії музичного стилю (В. Грачев, М. Лобанова, В. Медушевський, М. Михайлов, С. Скребков, С. Шип та ін.), на

деяких положеннях музикознавства, етномузикології (Г. Головинський, І. Земцовський), герменевтики, філософії мистецтва, теоретичних положень загальної та музичної семіотики (М. Арановський, М. Бонфельд, Ю. Лотман, С. Шип та ін.).

Як було зазначено вище, насущним завданням сучасної музичної освіти є розширення духовного, емоційно-інтелектуального, музично-виконавського потенціалу здобувачів освіти. У прагненні до виховання нового покоління національно-усвідомлених та полікультурно спрямованих фахівців вихідною точкою є розуміння необхідності їх занурення в етнічні традиції музичного мистецтва різних народів світу. У наукових колах є пануючою думка, що народне мистецтво (і етнічна музика, зокрема) містить у собі скарбницю багатотисячних духовних цінностей. Створення виконавцем цікавої інтерпретації, яка є одночасно оригінальною й відповідною до стилістичних традицій, до таких, що належить обраний твір – це досить складне завдання, яке потребує певного рівня етномузикознавчої обізнаності та етностильових виконавських умінь. Отже для магістрантів музичного мистецтва, як майбутніх музикантів і вчителів музики є вкрай важливою їхня здатність до усвідомленого сприйняття художньої мови музики та адекватного відображення сприйнятого у власній виконавській інтерпретації

Виконавська інтерпретація, яка вже тривалий час викликає інтерес науковців та педагогів-практиків і тому є сталою проблемою в музичній педагогіці, може розглядатися в контексті художньо-герменевтичного підходу. У розумінні зазначеного ми виходимо з того, що художньо-герменевтичний підхід може стати ваговою складовою освітнього процесу та потужним засобом сприйняття й розуміння етнічної специфіки творів мистецтва різних регіонів світу. Відповідно до цілей зазначеного підходу, виконавсько-інтерпретаційні уміння забезпечують спроможність здобувачів музичної освіти до проникнення в



сутність не тільки етностильових аспектів музичного тексту, а й у більш глибокий пласт – певну історичну художньо-стильову епоху. Саме такі уміння спроможні забезпечити здатність магістрантів музичної освіти почути й усвідомити через елементи етнічних ремінісценцій усю палітру смислів і значень музичної етно-семантики.

«Інтерпретація», як потужний засіб розкриття скритих смислів, використовується в багатьох науках, згідно з чим вона є міждисциплінарною категорією. Але саме герменевтика є науковою дисципліною, котра визначає закони й правила інтерпретації. У лоні герменевтики, як мистецтві та методології розуміння й тлумачення смислових елементів, інтерпретація зароджується в якості потужного інструменту виявлення, розуміння та вираження смислів осягнутого тексту.

За визначенням науковців, досвід герменевтики є дуже вагомим і цінним для мистецької педагогіки – як теорії і практики опрацювання явищ мистецтва, але лише тоді, коли «... твір мистецтва визнається текстом, тобто – закономірно організованим знаковим об'єктом» (Шип, 2014). Під «текстом» (від лат. *tekstus* – структура, зв'язний виклад) у герменевтиці розуміється певна знакова система, що має мовленнєву природу, яка здатна бути чи вже є носієм смислової інформації. Важливо зазначити, що саме текст є предметною основою герменевтичної методології. З огляду на те, що першочерговим завданням герменевтики є розуміння та тлумачення затемнених або втрачених смислів тексту, знаки та символи трактуються цією науковою дисципліною як мінімальні одиниці тексту, які поєднані смисловими зв'язками (Там саме).

Музична герменевтика, як окрема галузь герменевтики, також є мистецтвом і теорією тлумачення змісту текстів, але вже саме музичних. Музична герменевтика як напрям музикознавства, заснована на початку ХХ століття. В Українській музичній енциклопедії (ред. Г. Скрипник, 2006)

зазначається, що термін «музична герменевтика» у науковий дискурс введено в 1902 році німецьким музикознавцем і диригентом Г. Кречмаром. Виокремлення й обґрунтування музичної герменевтики було своєчасним та назрілим, адже забезпечувало потреби у вирішенні широкого кола питань – від «...виявлення аналогій між елементами музичної мови та позамузичними символами і схемами (космологічними, математичними, теологічними, психологічними)» до питань, що спрямовують на осягнення смислів музичного твору та його «...позавербального й багатозначного художнього образу» (Скрипник, 2006, с. 455). У лоні музичної герменевтики «музичні знаки» та «музичні інтонації» трактуються як «знаково-семантичні одиниці музичної мови» (Шип, 2023). Для кожного знаку властива наявність усталених характеристик, що складають інваріантне ядро, яке залишається незмінним при зануренні в будь-який новий інтонаційний або смисловий контекст. Наявність певних інваріантних характеристик музично-мовних одиниць забезпечує інформативну та комунікативну функції музичних текстів, активізуючи, так звану, попередню зрозумілість. З іншого боку, для проведення герменевтичного аналізу важливою та обов'язковою умовою є наявність в обраному тексті таких елементів, які викликають певного роду утруднення, такі як: неясні, незрозумілі, затемнені значення й смисли музичного тексту. Зазначене є основоположною умовою, адже повністю зрозумілий текст не потребує герменевтичного опрацювання (Фан Фей, 2021).

Положення про певний ступінь «зрозумілості» будь-якого тексту є одним із центральних в теорії герменевтики. У працях Г.-Г. Гадамера (2001), П. Рікера (Ricoeur, 1974) та ін., з метою обґрунтування зазначеного, зауважується на наявності в будь-якому тексті певної культурної традиції. Залежно від рівня своєї культурної освіченості, людина, вже при першому зіткненні з мистецьким твором, має певні очікування й попереднє розуміння. Більш за те, деякі

очікування реципієнтів передбачені автором або виконавцем твору, і тому збуджуються (чи розсіюються) за бажанням останніх. Деяка зрозумілість текстуальних смислів і значень пояснюється ще й тим, що та чи інша «...культурна традиція оперує знаками-символами, які можуть бути властиві не тільки якійсь одній культурі, а мають більш універсальний характер, а втім, можуть мати загальнодоступні значення...» (Степанова, 2018). Варто зауважити, що для адекватного сприйняття навіть зрозумілих одиниць тексту реципієнт має бути підготовленим, адже «...значення й смисли можуть бути розкодовані тільки при наявності певного тезаурусу та ерудиції в галузі мистецтва та історії культур» (Там саме).

З огляду на те, що розуміння «смыслеутворюючих» функцій етностильових музично-виконавських прийомів і художньо-образних засобів виразності в творах музичного мистецтва, потребують особливого інструментарію та спеціальних навичок декодування, убачаємо доцільність і ефективність засобів художньо-герменевтичного підходу. Згідно з чим, теоретичний контент методології вибудовується на загальних положеннях філософської дисципліни – герменевтики.

В обґрунтуванні художньо-герменевтичного підходу до проблеми формування етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва в межах освітнього процесу ЗВО, вихідною точкою є те, що герменевтика, як вчення про тлумачення смислів будь-якого тексту, первинно мала стислі зв'язки з педагогікою. За твердженням істориків, в античних школах вчителі повинні були займатися з учнями герменевтикою текстів – тлумаченням «темних» місць у текстах Гомера й Гесіода. У наукових колах вже є усталеною думка про досить вагомій підставі для визначення герменевтики як методологічної основи педагогічних наук (В. Загвязинський, А. Закірова, Л. Пасічник, І. Суліма, Л. Хоружа та ін.), у тому числі й мистецької

педагогіки (О. Олексюк, О. Полатайко, О. Реброва, С. Шип та ін.). Першим аргументом науковці висувають те, що методи герменевтики дозволяють визначитися з першочерговим питанням, яке виникає під час осягнення смислового контенту музичного твору – що ж слід убачати в творі мистецтва? За художньо-герменевтичним підходом смисловий контент твору можна розглядати крізь призму:

- реалій історичної епохи;
- культурної традиції;
- особистісної концепції автора твору;
- контекстуальних смислів твору;
- питань сучасної епохи.

По-друге, важливим є те, що художньо-герменевтичний підхід, з одного боку, орієнтує на тлумачення конкретно-історичного змісту твору, як продукту певної культури. З іншого боку, спрямовує «...на цілісний, концептуально-філософський, неемпіричний підхід до твору» (Степанова, 2016). Ще однією важливою аргументацією вірогідності вибору художньо-герменевтичного підходу є те, що з арсеналу герменевтики можна взяти потужний методологічний інструмент – інтерпретацію, як дієвий засіб розуміння та відтворення незрозумілих або прихованих смислів твору. У контексті нашого дослідження передбачаємо, що розкриття «затемнених» смислів твору уможлиблюється саме через розкриття смислеутворювального потенціалу етностильових архетипів у музичному мистецтві. Глибинне розуміння останніх забезпечує процеси усвідомленого сприйняття, розуміння та адекватної інтерпретації змістового наповнення та смислового контенту музичного твору.

Доцільність художньо-герменевтичного підходу в мистецькій освіті висвітлено в працях С. Шипа (2014; 2020), О. Олексюк (2013), Л. Степанової (2018), М. Ткач (2014) та ін. Актуалізація багатого спектру питань педагогічної

герменевтики мистецтва представлено в ряді сучасних досліджень: М. Демір (2016), Д. Лісун (2011) та ін.

Таким чином, на підставі вищезазначеного вважаємо, що художньо-герменевтичний підхід володіє вагомим потенціалом і тому має бути реалізованим у площині мистецької педагогіки в якості методологічної основи підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва. В обґрунтуванні значущості зазначеного підходу вихідним є розуміння, що здатність здобувачів мистецької освіти (і магістрантів-піаністів, зокрема) до досягнення змістовної семантики художніх елементів музичного тексту, на тлі обізнаності в етнічно-стильових архетипах, є не тільки показником їх етнокультурної освіченості, а й має вагомий вплив на формування в них етностильових умінь.

Ураховуючи складність та багатоаспектність феномену етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва, з метою здійснення різнобічного його дослідження, є потреба в розробці більш розширеного кола науково-методологічних підходів до проблеми формування етностильових виконавських умінь у зазначених фахівців. Звертаючи увагу на те, що музичні стилі визначаються узагальнено-сутнісними ознаками музичного тексту, який розгортається за принципами музичного мислення, характерного для специфічних стилів певної культури, націй, тих чи інших епох, вважаємо, що набуття здобувачами вищої музично-педагогічної освіти знань про етностильові архетипи, усвідомлення їхньої специфіки та оволодіння уміннями їх виконання має відбуватися в межах *стильового підходу*. Теоретичною основою обраного підходу слугували концептуальні положення теорії стилю, що екстрапольовані в площину мистецької педагогіки в працях науковців як – О. Кузик, О. Копелюк, О. Реброва, С. Шип, О. Щербініна та ін..

Слід зауважити, що характерні узагальнено-сутнісні ознаки концентруються в певних стилях (стадіально-епохальних, історичних,

національних, етнічних тощо). Це дає підстави трактувати останні в генетичному та онтологічному зрізах як стильові тенденції з повнотою виявлення в стилях, що були створені національною традицією, авторською (композиторською) творчістю та виконавською інтерпретацією. Саме тому, на думку науковців, «...стильовий підхід стає актуальним з огляду на відповідність виконання твору стилю епохи та світогляду композитора» (Хань Ле, 2018, с. 25). Етностильова специфіка, яка виплекана на ґрунті національного фольклору є притаманною майже для всіх народів світу. З огляду на світову музичну спадщину, можна зауважити, що етностильові мотиви використовуються як художньо-експресивні й смислоутворюючі елементи не тільки у фольклорі, а й у творах різних жанрів та стилів, від класичної до сучасної музики. Етностилістичні сентенції можна почути у творах як західноєвропейських композиторів (Л. Бетховен, Ф. Лист, В. Моцарт, та ін.), східноєвропейських (С. Гулак-Артемовський, М. Лисенко, Ф. Шопен та ін.), так і в творах китайських композиторів (Гу Цзяньфен, Дан Чжаої та ін.).

У фортепіанній музиці 20 ст. фольклорний тематизм, з переваженням етностилістичних елементів, є особливою ознакою творів Б. Бартока та Я. Ксенакіса. Творчість цих композиторів є протиположною європейській виконавській традиції, для якої притаманні певні етностильові характеристики національних музичних мов автентичних народів Європи, адже Б. Барток, Я. Ксенакіс розробляють у своїх творах різноманітний фольклорний матеріал широкої етнічної палітри. Як зазначається в музикознавчих працях, у творах Я. Ксенакіса це виражається і в «...продовженні античних традицій, і у використанні своєрідного міксту із шумерських, асирійських і ахейських фонем у партитурі «Nuits» (1967), ...і запозиченні єврейських фонем у «N`Shima» (1975), імітаціях японських інструментів в творі «Мандрівка внарі в сузір'я Андромеди» (1989) тощо» (Рябчун, 2018, с. 31). Подібне можна

спостерігати в багатьох етномузичних традиціях. Наприклад, в американській музичній культурі, де відбувається складання стилю, основою якого вважають мультикультуралізм традицій народної американської музики. Така специфічна, строката єдність духовних гімнів, балад, ковбойських пісень, джазу, блюзу, спірічуелсу, госпелу, музики кантрі й народних обрядів закладає основу для створення особливого музичного стилю (Фан Фей, 2022). Останній трактується в науковій літературі як тенденція композиторів «...відобразити національний досвід і створити американський музичний стиль, виразити любов до країни й гордість за революцію, яку рушили творчі сили більшості композиторів» (Rosenfeld, 1940). Американський стиль у музиці кристалізується на основі різних етнічних джерел – фольклору корінних народів Америки (індіанців, ескімосів та ін.), музики афроамериканців (блюз, джаз, спірічуелс), а також світської та духовної музики білих американців. Становлення зазначеного стилю пов'язано з творчістю американських композиторів: Г. Кауела, А. Копланда, У. Стілла, Р. Харріса, та ін.

Значущість національно-стильових традицій у китайській фортепіанній музиці широко висвітлено в працях китайських науковців Ван Ін (2008), Ван Юйхе, Лі Дзінь (2011), Чжан Сянюн (2021), Чень Шуюнь та ін. У сучасних дослідженнях зауважується на вагомому впливі на музику Китаю філософських доктрин буддизму, даосизму, конфуціанства. Відповідно до чого музика Китаю традиційно покликана прилучати людину до гармонії світу, сприяти формуванню розуміння про єдність Неба й людини, адже, «...природа та людська натура є подібними одне одному, вони співзвучні між собою» (Ван Ін, 2008, с. 7). Цей ключовий елемент національно-спрямованого виховання у вищих навчальних закладах КНР, допомагає студентам-піаністам засвоювати знання про традиційні національні стилі та розвивати їх етностильову компетентність. Як основа національно спрямованої музичної освіти,

оволодіння етностильовими традиціями фортепіанного виконавства сприяє навчанню інших музичних аспектів, а використання фортепіанного репертуару в навчальному процесі має велике значення для вироблення в студентів глибокого розуміння традицій китайської піаністичної музики, покращення їх технічних навичок гри та розуміння такого роду музики. З іншого боку, у сучасному музичному мистецтві Китаю прослідковується поєднання національних музичних традицій із сучасними композиційними системами європейської музики. У таких музичних творах створюється оригінальне переплетіння європейських композиційних принципів з народно-пісенним матеріалом східного регіону що надає творам китайських композиторів філософський характер світоспоглядання.

На думку і китайських, і українських педагогів і науковців, магістранти музично-педагогічної освіти, як майбутні вчителі музичного мистецтва, повинні вміти розкривати самобутність будь-якої культури крізь призму етностильової специфіки тих музичних творів, що є характерними для певної культури, а також мають бути здатними адекватно розтлумачити смисли та значення окремих етностильових елементів і художньо-змістового шару музичного твору, взагалі. Зазначене є відповідним до вимог до навчання й виховання нової генерації усвідомлених громадян. Згідно з нормативними документами, затвердженими МОН України, знайомство зі зразками вітчизняного мистецтва розпочинається з початкових класів і продовжується опанування учнями української та світової художньої культури впродовж усього терміну навчання в закладах загальної середньої освіти. Тим самим реалізується програма культурного, естетичного й творчо-діяльнісного розвитку підростаючого покоління.

Науковці Л. Масол, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Полатайко, О. Реброва, О. Отич, О. Щолокова та інші вчені приділяють увагу питанням трансформації



освітньої галузі, що пов'язані і з полікультурними реаліями сучасних суспільств, і з наявними транскультурними інтенціями в різних країнах світу, що забезпечується впровадженням *культурологічного підходу* в освітній процес. На погляд науковців, у межах даного підходу вагомим значення набувають знання про закономірності культурного розвитку суспільства, як складного та багатоаспектного соціального явища. На думку вчених, саме цей підхід дозволяє вплинути на формування художньо-культурної свідомості здобувачів освіти та забезпечити високий рівень їх культурологічної освіченості (Н. Батюк, О. Кузик, Л. Степанова, Н. Шатайло та ін.).

Обираючи культурологічний підхід, ми керувалися думкою, що в руслі зазначеного створюються умови більш глибокого та усвідомленого пізнання учнями самотності тієї чи іншої музичної культури крізь призму культурологічних знань. Розуміючи, що культурне середовище, яке оточує людину, має основоположне значення для зростання її самосвідомості, розглядаємо культуру як джерело та рушій процесу її становлення як особистості та розвинення її розуму, піднесення її духовності. Передбачаємо, що загальна культурологічна обізнаність в етнонаціональних цінностях та традиціях, що зберігаються та передаються від покоління до покоління через різноманітні етнічні артефакти та витвори різних видів мистецтва, визначають поведінку та помисли людини, корегують її подальший емоційно-інтелектуальний і духовний розвиток.

Обґрунтовуючи вибір культурологічного підходу, зауважимо на розумінні того, що він у більшій мірі орієнтує не на здобуття знань, а на діяльнісне опанування елементів культури, через занурення у світ художніх образів та культурних постулатів. У лоні певної культури, у якій йдеться процес виховання та навчання дитини, за рахунок усвідомленого опанування основами автентичної виконавської традиції, відбувається етнічна ідентифікація

особистості, формується її етнонаціональна свідомість. І навпаки, при ознайомленні з художньо-виконавськими традиціями інших культур, з подальшим оволодінням нової техніки етностильового виконавства, посилюється процес інкультурації особистості та формування в неї широкого кругозору та інтернаціональної свідомості. Зазначене звертає нашу увагу до **творчо-діяльнісного підходу**.

Творчо-діяльнісний підхід обрано на основі результатів теоретико-методологічного аналізу проблеми творчої діяльності людини, яка висвітлюється крізь призму основних положень теорії праксеології – вчення про людську діяльність (V. A. Espinas, T. Kotarbiński), теорії особистісної діяльності (Г. Костюк), психології творчої діяльності (Н. Карпенко, В. Клименко), теорії творчого мислення (J. Guilford, M. Wallach & N. Kogan, P. Torrance), культуро-історичної теорії діяльності (Л. Виготський, Y. Engeström, K. Foot, Д. Норман), педагогічної творчої діяльності (С. Сисоєва), творчої діяльності дитини (Fröbel, В. Моляко та ін.).

Людська діяльність, як особливий спосіб буття індивіду та суспільства в цілому, є предметом багатьох наук – психології, соціології, педагогіки, праксеології тощо. Теоретики праксеології А. Еспінас (Espinas), Т. Котарбинський (Kotarbiński) розглядають людську діяльність як реалізацію духовно-моральних цінностей у реальному житті. Для нас є важливим, що науковці розкривають значення людської діяльності, як засобу соціалізації та інкультурації особистості, через освоєння та реалізацію накопичених суспільством досвіду, культурних цінностей, художніх артефактів тощо.

Згідно з вченням про людську діяльність, остання визначається як зовнішній (фізичний) і внутрішній (психічний) вид людської активності, спрямований на пізнання та творче перетворення людиною будь-яких явищ навколишнього середовища, включаючи себе та умови свого існування. У

наукових дослідження доводиться, що людська діяльність є складним процесом, організація якого регулюється внутрішньо (через наявність в діючої людини усвідомлюваної мети, мотивів, прагнень, певного рівня володіння засобами дій) і зовнішньо (через відповідні правила, норми, вимоги до конкретної діяльності). У працях сучасних науковців наголошується, що «...тільки в діяльності відбувається розкриття здібностей людини, формування необхідних властивостей, якостей, знань, умінь і навичок, накопичення досвіду» (Яковицька, 2019, с. 96).

Творча діяльність у наукових працях трактується як «...людська активність, яка виявляється у двох аспектах: по-перше, у творенні людиною соціокультурного середовища, по-друге, – самої особистості в цьому середовищі» (Сіваш, 2016). Цілком зрозуміло, що творчість та творча діяльність полягають у центрі проблемного поля мистецько-педагогічної теорії та практики.

У наукових працях висвітлюються різні підходи до розуміння сутності феномену творчості. Так, за К. Тейлором (1988) творчість умовно розгалужується на декілька рівнів:

- експресивна творчість, яка характеризується спонтанністю емоційної експлікації;
- продуктивна творчість є обмеженою і контрольованою вільною грою, постачає наукові і художні продукти;
- інвентивна (винахідницька) творчість, коли винахідливість виявляється в матеріалах, методах і техніці;
- інноваційна творчість – поліпшення через модифікацію, творчість, що спричинює, висунення абсолютно нового принципу або припущення, навколо якого можуть виникнути нові напрями та школи.

Важливо зазначити, що в контексті нашого дослідження саме творчо-діяльнісний підхід забезпечує можливість охопити всі рівні творчості під час оволодіння етностильовими виконавськими вміннями. Розпочинаючи з експресивного та продуктивного рівнів творчості, можна охопити й інвентивний та інноваційний рівні через поєднання музично-виконавської з навчально-науковою видами діяльності магістрантів, які є незмінними складовими освітнього процесу в музично-педагогічних вищих. І учені, і педагоги-практики надають великого значення художньо-творчій діяльності в освітньому процесі.

Адже під час творчої діяльності відбувається:

- розширення життєвого та художнього світогляду;
- збагачення внутрішньої культури;
- підвищення рівня емоційного сприйняття;
- розвиток здатності до оцінювання естетичних явищ;
- активізація навичок творчого самовираження;
- формування здатності до творчої співпраці в колективі;
- інтенсифікація розвитку комунікабельності;
- збудження відчуття естетичної насолоди від осягнення краси в інтегративному поєднанні різних видів мистецтв;
- задоволення потреби в психологічній розрядці.

Творча діяльність є органічним компонентом мистецької педагогіки, підтвердженням чого є наукові наробітки багатьох науковців та педагогів дослідників музично-педагогічної галузі (О. Рудницька, Г. Падалка, О. Реброва, О. Ростовський). Зазначений підхід забезпечує пізнання та засвоєння специфіки того чи іншого етностилу через пізнання теоретичних основ етномузикології, активне сприйняття етномузичних творів та музично-виконавську діяльність, яка вже сама по собі є творчим актом.

Узагальнюючи зазначене вважаємо, що саме в лоні культурологічного та творчо-діяльнісного підходів відбувається, з одного боку, інтенсифікація етнонаціонального аспекту мистецької освіти, з іншого боку, на тлі активізації полікультурної інтеграції та міжкультурної комунікації, посилюється інтернаціональний напрямок. Отже, суголосне впровадження культурологічного та творчо-діяльнісного підходів до формування етностильових виконавських умінь в майбутніх магістрів музичного мистецтва базується на розумінні, що високий рівень культурологічної обізнаності має сприяти більш усвідомленому оволодінню художньо-виконавськими традиціями та етностильовими виконавськими вміннями.

Можливості зазначених підходів – художньо-герменевтичного, стильового, культурологічного та творчо-діяльнісного, є вкрай важливими при вивченні різноманітних національних, крос-культурних аспектів у сфері мистецької освіти. На думку китайських науковців (Лу Лу, 2010; Сюй Цзяюй 2017; У Іфан, 2012; Цзяо Їн, 2015; Чжан Юй, 2021 та ін.), застосування цих підходів, дозволяє досягти такого рівню володіння формою та змістом певної музичної традиції, який «...дає підстави не тільки для художньо повноцінного її відтворення в музично-виконавській діяльності» (Чжан Юй, 2021), а й забезпечує здатність здобувачів освіти до всебічного герменевтичного аналізу музичного тексту та адекватної художньо-педагогічної інтерпретації смислів останнього.

Важливо зауважити, що дієвість обраних наукових підходів до формування етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва забезпечується відповідними педагогічними принципами. Зазначене спрямовує подальші розвідки на висвітлення логіки розробок спеціальних педагогічних принципів формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва. Висвітлені аспекти методологічної бази даного

дослідження дозволяють визначити специфіку педагогічних принципів формування етностильових виконавських умінь у фахівців зазначеної галузі.

Перед усім варто уточнити розуміння терміну «принцип», яке прийнято нами згідно з концепцією даного дослідження.

Етимологія слова «принцип» йдеться від латинського *principium* – «початок, основа», що зазвичай означає:

- 1) Першопочаток. Те, що лежить в основі певної теорії науки;
- 2) Внутрішнє переконання людини, основне правило поведінки;
- 3) Основна особливість у будові чого-небудь (Морозов, Шкарапута, 2000, с. 461).

Поняття «принцип» є загально-науковою категорією, яке трактується дослідниками як «...твердження норм, правил, що відображають основу, сутність явища, їх розвиток, відносини між внутрішніми складовими та зовнішнім світом» (Дідух, 2015, с.29). У науці сукупність методологічних принципів розглядається в якості «...ядра стилю наукового мислення, конкретно-історичного способу існування норм наукового дослідження, що відповідає науковій картині світу» (Добронравова, Білоус & Комар, 2009). Тобто, у наукових дослідженнях методологічні принципи «...виконують роль регуляторів, якими керуються вчені для досягнення цілей своєї наукової діяльності» (Ратніков, 2012, с. 106)

У педагогічній науці «принцип» розуміють як «...вихідне положення, провідну ідею, першорядне правило якоїсь діяльності, що виконує функцію обґрунтування змісту цієї діяльності або припису щодо порядку й способу її здійснення» (Рудницька, 2002, с. 80). У такому контексті, обдумана система принципів повинна виконувати функції: «...керівництва, установки до певних дій, настанови діяти певним чином із урахуванням обставин» (Реброва, 2012, с. 62).

Ураховуючи, що розробка спеціальних педагогічних принципів корелюється розробленими методологічними підходами та концепцією дослідження, передбачаємо, що в межах даного дослідження методологічного сенсу набувають принципи:

- принцип педагогічної стимуляції мотивно-інтенціональної бази здобувачів освіти до опанування етностильовими уміннями;
- принцип мультикультуралізму та етнокультурної толерантності до різних музичних етностилів;
- принцип семіотично-контекстуального декодування музичних архетипів, що забезпечує адекватність інтерпретації інтелектуальних смислів музичного твору;
- принцип інтеріоризації набутих знань і творчо-виконавського досвіду в художню свідомість особистості;
- принцип екстеріоризації внутрішнього світу особистості через творчість.

Для розуміння методологічного потенціалу означених педагогічних принципів важливо ураховувати, що взаємодоповнюючи та збагачуючи один одного, вони складають когерентну єдність, яка має забезпечувати оптимізацію організаційно-освітнього процесу з формування етностильових виконавських умінь магістрантів, як майбутніх магістрів музичного мистецтва.

Результати теоретичного аналізу наукових досліджень у галузі педагогіки дозволяють розглядати педагогічні принципи як потужну підставу для визначення методичного арсеналу формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва, на що й будуть спрямовані наступні наші розвідки.

Перш за все, варто зауважити на принциповій важливості усвідомленого прагнення магістрантів до оволодіння етностильовими виконавськими уміннями, до пізнання специфіки різних стилів етнічного виконавства. Саме

тому вважаємо за доцільне спиратися на *принцип педагогічного стимулювання мотивно-інтенціональної бази здобувачів освіти до опанування етностильових вмінь*. Означений принцип, на наш погляд закладає основи для активізації внутрішніх мотивів магістрантів, смислової усвідомленості власних очікувань щодо опанування етностильових виконавських умінь, прагнення до оволодіння навичками художньо-герменевтичної діяльності, які можна посилити за рахунок педагогічного стимулювання їхньої готовності до цілеспрямованого оволодіння зазначеними вміннями й навичками.

Наступним аспектом проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва є реновація традиційної обрядовості в контексті формування в закладах освіти культурологічно-обізнаної та національно свідомої особистості. Розробляючи концепцією нашого дослідження, виходимо з розуміння того, що етностильові виконавські вміння майбутніх магістрів музичного мистецтва повинні базуватися на усвідомленні фундаментальної значущості етнічних коренів національної музичної ментальності різних народів світу. Зазначене, за своєю суттю, є відповідним принципу мультикультуралізму, який вже є визнаним у наукових колах. Так, за визначенням А. Колодій, саме мультикультуралізм є принципом «...етнонаціональної, освітньої, культурної політики, яка визнає і підтримує право громадян зберігати, розвивати та захищати усіма законними методами свої етнокультурні особливості, а державу зобов'язує підтримувати такі зусилля громадян». (Колодій, 2008). Дотримання цього принципу уможливорює задоволення насущних потреб етнічних спільнот і національно-усвідомлених особистостей у створенні «...рівних можливостей для усіх етнокультурних груп зберігати, відтворювати свою культуру й ідентичність» (Там саме). З огляду на зазначене, у межах нашого дослідження обрано принцип *мультикультуралізму*



*та етнокультурної толерантності до самоцінності різних музичних етностилів.*

Виходячи з розуміння, що в ході вибудовування основних стратегем освітнього процесу щодо формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва, вважаємо за необхідне враховувати особливості онтогенезу тієї чи іншої етнічної культури, що вибудовується на підставі пізнавального інтересу та шанування етностильових традицій та етнічних артефактів різних етносів і, зокрема, етномузичного мистецтва. Саме останні, створюють необхідні умови для кристалізації своєрідних оригінальних етнічних архетипів, з їх подальшим розвитком у конкретні музичні етностилі, які й визначають етнічну самобутність музичної культури певного народу. Важливо зазначити, що розуміння й здатність до коректного виконання певних музичних архетипів набувається через занурення виконавцем у їхні смисли і значення в конкретному музичному творі й розкриваються під час їх виконавської інтерпретації. Виходячи із вищесказаного убачаємо, що у формуванні етностильових виконавських умінь набуває значення принципова можливість *семіотично-контекстуального декодування музичних архетипів, що забезпечує адекватність інтерпретації інтелектуальних смислів музичного твору.* На принциповій можливості декодування музичних творів наголошується в працях великої кількості науковців (Г-Г. Гадамер, П. Рікер та ін.). У музикознавстві також є усталеною думка, що для будь-якого музичного стилю є характерним певне «знакове навантаження». Наприклад, у працях В. Медушевського, визнається вірогідність розуміння стилю як «узагальненого коду», адже для кожного стилю є притаманним свій «почерк». Процес кристалізації стилю можна убачати через творчу діяльність митця. Особистість митця та його манера музикотворення являють собою два плани творчості, завдяки чому з'являється особистісний музичний стиль – «своєрідний

гігантський знак», котрий «...поєднує обидві плани в одне ціле» (Медушевський, 1979). Відповідно до останнього уможлиблюється сприйняття та розуміння художньо-образного контенту музичного твору через звернення до «ейдетичного, архетипового розуміння інтонації, як пошуку нових інтелектуальних смислів, що дозволяє розглянути музичну інтонацію не тільки як один із засобів виразності та виявлення музичного образу, а як свого роду концентрат музичного інтелекту» (Северінова, 2018, с.112).

У руслі творчо-діяльнісного підходу набувають значущості перетворювальна та експлікаційна функції освітньої діяльності. Цілком зрозуміло, що через засвоєння теоретичних, культуро-історичних і методичних знань і умінь відбувається активізація розвитку особистісних якостей здобувачів, формування в них загальних та спеціальних компетентностей, відповідних програмним результатам навчання. У контексті нашого дослідження, є доцільним додержуватися принципу *інтеріоризації набутих знань і творчо-виконавського досвіду в художню свідомість особистості*, за яким забезпечується розуміння взаємозв'язку між освітньо-творчою діяльністю магістрантів (зокрема – сприйняття, осягнення й вираження змістовно-сміслового контенту етномузичних творів) та процесами формування в них художнього світогляду й поглиблення етнонаціональної свідомості. У психолого-педагогічних працях процеси такої внутрішньої реновації обґрунтовуються природною здатністю людської психіки до інтеріоризації (присвоєння через усвідомлення) здобутих знань і умінь. На думку І. Сіняговської, саме поняття *інтеріоризація* «...розкриває взаємозв'язок діяльності й свідомості людини, механізм оволодіння нею суспільно-історичним досвідом у процесі взаємодії з продуктами людської праці» (Сіняговська, 2015, с. 293).

У межах нашого дослідження викликає інтерес і зворотній психічний процес – екстеріоризації власних переживань, концептів, почуттів у творчу діяльність. Виконання здобувачем освіти етностильових творів ми розглядаємо як важливий й потужний засіб експлікації свого особистісного «Я» крізь призму власної творчої діяльності, заради самовираження, самореалізації його як особистості. Саме тому, одним з педагогічних принципів нашого дослідження обрано *принцип екстеріоризації внутрішнього світу особистості через творчість*. На думку вчених інтеріоризація та екстеріоризація є необхідними взаємопов'язаними етапами розвитку особистості. Під час інтеріоризації відбувається «...перехід форм зовнішньої матеріально-чуттєвої діяльності у внутрішній план, де вихідна інформація згортається, видозмінюється, модифікується, виправляється» (Яковицька, 2019, с. 96). Важлива й цікава роль екстеріоризації, сутність якої полягає в зворотному перетворенні внутрішніх ідей у зовнішні дії, за рахунок чого «...відбувається експлікація накопиченого досвіду назовні» (Там саме). Тобто здійснюється не просте відтворення сприйнятих ідей і образів, а «...відтворюються нові образи й дії, відповідно до індивідуальних властивостей суб'єкта діяльності» (Там саме).

Таким чином, на етапі визначення методологічних засад дослідження проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за принципами: принцип педагогічної стимуляції мотивно-інтенціональної бази здобувачів освіти до опанування етностильовими вміннями; принцип мультикультуралізму та етнокультурної толерантності до різних музичних етностилів; принцип семіотично-контекстуального декодування музичних архетипів, що забезпечує адекватність інтерпретації інтелектуальних смислів музичного твору; принцип інтеріоризації набутих знань і творчо-виконавського досвіду в художню свідомість особистості; принцип екстеріоризації внутрішнього світу особистості через творчість.

Дієвість означених забезпечувалася науковими підходами, а саме: художньо-герменевтичним, стильовим, культурологічним і творчо-діяльним. У нашому дослідженні художньо-герменевтичний підхід обраний як генералізований, інші підходи мали посилити його дієвість та забезпечити ефективність розробленої методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

## **2.2. Педагогічні умови та методи формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.**

Наступний етап дослідження присвячений обґрунтуванню організаційно-методичних засад проблеми формування етностильових виконавських умінь, які охоплюють різні аспекти освітнього процесу, у тому числі і спеціально розроблені педагогічні умови навчання, і методи їхньої реалізації. Для розуміння логіки створення спеціальних педагогічних умов, що мають забезпечити ефективність процесу формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва, звернено увагу на наукові праці в галузі мистецької педагогіки, в яких розкриваються означені аспекти наукового дослідження. Теоретичний аналіз сучасної науково-методичної літератури показав, що проблема розробки та впровадження педагогічних умов, які мають поліпшити процес формування в здобувачів вищої освіти певних фахових умінь, викликає усталену увагу та інтерес як серед науковців, так і серед практиків.

Вихідною точкою в цьому питанні є розуміння, що процес набуття здобувачами освіти фахових умінь, наряду із необхідними знаннями, якостями, досвідом, потребує від викладачів вищих пильної уваги й турботи. Але зусилля

педагогів залишаться марними, якщо в здобувачів освіти не буде розвиненої мотивації, цілеспрямованого прагнення до оволодіння необхідними знаннями, вміннями та досвідом. У чисельних дослідженнях науковців обґрунтовується важливість такого тандему – зусиль і прагнень викладачів і студентів. При цьому, за переконливими доводами науковців, спеціально створені оптимальні педагогічні умови якраз і мають бути спрямованими на підвищення результативності та педагогічної діяльності викладачів, і навчальної діяльності студентів.

Ще в працях корифеїв загальної та мистецької педагогіки, таких як: І. Бех, І. Зязюн, Н. Кьон, Г. Ніколаї, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Реброва, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Отич, О. Щолокова та ін. обґрунтовується необхідність створення педагогічних умов для оптимізації навчально-виховних процесів. У сучасних дисертаційних дослідженнях також наголошується на необхідності пошуку шляхів визначення й розробки педагогічних умов, спроможних забезпечити дієвість запропонованих авторських методик розвитку й удосконаленню фахових умінь майбутніх учителів. Сучасні дослідники активно розглядають нові аспекти проблеми підготовки майбутніх учителів до освітньої діяльності на підставі опанування ними спеціальних фахових умінь та набуття відповідного педагогічного досвіду. Молоді вчені приділяють пильну увагу формуванню широкого спектру фахових умінь майбутніх учителів та розробляють спеціальні педагогічні умови, що оптимізують процеси набуття відповідних умінь студентами та магістрантами.

Контекстуальний аналіз джерел показав, що в галузі мистецької освіти науковці трактують педагогічні умови, як чинники, що забезпечують:

- ефективність професійно-педагогічної підготовки та удосконалення педагогічної майстерності (Н. Андрійчук, Радван Насіб та ін.);
- розширення художньо-педагогічної освіченості (Пан Шень),

- розвиток у майбутніх учителів виконавських умінь (О. Горбенко, Т. Осадча, А. Пастернак, Хань Ле, О. Цуранова та ін.),
- творчих умінь (В. Гуріна, Н. Кьон, Є. Маслій, В. Мельниченко та ін.);
- формування музично-просвітницької (І. Стотика, Т. Халіна та ін.) та виконавської компетентності (Н. Устименко, В. Фрицюк);
- формування духовної (Г. Кравченко, Мейкуань Лю) та художньо-естетичної культури (Я. Ігнат'єва, О. Отич);
- формування художньо-стильової (Чай Пенчен) та етнокультурної (Л. Врола, С. Гмиріна, Гу Жань, Ю. Мережко, І. Шоробура та ін.) компетентностей майбутніх учителів.

Зазначене висвітлює різнобічність і багатозадачність педагогічної діяльності вчителів музичного мистецтва та нагальну потребу в забезпеченні ефективності процесу підготовки магістрантів до майбутньої професії відповідними педагогічними умовами. Останні, у свою чергу, розробляються для забезпечення й удосконалення різних видів професійно-фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва – викладацької, просвітницької, виконавської тощо.

Огляд сучасних досліджень засвідчив наявність різних підходів до розробки педагогічних умов, сприятливих для формування професійно-фахових умінь і якостей здобувачів мистецько-педагогічної освіти. Наприклад, У Іфан, розглядає педагогічні умови, як спеціально створені обставини, що є наближеними до реалій освітнього процесу (У Іфан, 2012, с. 112). Умови-обставини, на думку дослідниці, як важлива складова методики підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, виникають «... об'єктивно і характеризуються культурною взаємодією та акцентом на порозумінні різних етнічних груп, які проживають на спільній території, підтримуючи свою

культуру ідентичність і створюючи спільні національні цінності в межах однієї держави» (Там саме, с. 198).

На погляд сучасних науковців С. Гмиріної, Т. Киченко, Ю. Мережко, при формуванні етнокультурної компетентності дієвими умовами визнано наступні:

- «...спрямованість на формування стійкої мотивації та ціннісного ставлення майбутніх викладачів до подальшої професійної та фахової діяльності»);
- «забезпечення етнокультурного освітнього простору у вищій школі з урахуванням пізнавально-виховного потенціалу національних, культурних і сімейно-побутових традицій»;
- «включення в музично-педагогічний репертуар фольклорних творів, народних пісень»;
- «активізація та підтримка творчої самореалізації студентів у процесі їх художньо-творчої діяльності» (Мережко, Гмиріна, Киченко, 2022, с.11).

Нам імпонує позиція дослідників щодо необхідності впровадження в освітній процес цілеспрямованих педагогічних установок, сформованих на підставі національних цінностей та етно-естетичних традицій. Адже саме такі установки спонукають студентів до прийняття національних естетичних ідеалів, сприяють духовному становленню та розвиненню національної самосвідомості. На думку науковців, завдяки застосуванню «чітких і доцільних педагогічних установок» уможлиблюється «...перетворення уривчастих, нестабільних спонукань у стійку мотиваційну сферу» (Мережко, Гмиріна, Киченко, 2022, с.12). Запропоновані дослідницями педагогічні умови викликають певний інтерес, адже є суголосними нашим міркуванням щодо необхідності створення такого освітнього середовища, у якому панує атмосфера вільного спілкування та «...спрямованість процесу фахової підготовки на пізнання єдиних витоків

художньої культури...» (Там саме), що сприяє зануренню студентів у яскравий світ музичного фольклору народів світу.

Огляд сучасних досліджень засвідчує велику чисельність наукових здобутків щодо створення педагогічних умов підготовки студентів до виконання майбутніх професійних обов'язків. Незважаючи на це, питання забезпечення спеціальними умовами саме процесу формування етностильових виконавських умінь залишається недостатньо висвітленим у науковій літературі. Актуальність зазначеного аспекту проблеми нашого дослідження посилюється необхідністю оновлення організаційно-методичного забезпечення фахової підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Спираючись на наукові доробки провідних науковців галузі педагогіки та психології, можемо відзначити, що усілякий освітній процес є, за своєю суттю, створенням сприятливих умов для розвитку особистості, для формування в неї будь-яких знань, умінь і навичок. «Умова» є багатозначним поняттям, яке використовується в багатьох сферах людського життя та діяльності. У словниках української мови та різногалузевих довідниках поняття «умова» тлумачиться по-різному. Наприклад, у Великому тлумачному словнику сучасної української мови за ред. В. Бусела (2005) представлено низку різноаспектних визначень цього феномену, серед яких, у межах нашого дослідження, викликають інтерес наступні:

«Умова – це:

- необхідна обставина, яка уможлиблює здійснення, створення, утворення чого-небудь або сприяє чомусь;
- сукупність елементів виробничого середовища та специфіка трудового процесу, що впливають на здоров'я й працездатність людини та результати її діяльності;



- обставини, особливості реальної дійсності, за яких відбувається або здійснюється що-небудь;
- правила, які існують або встановлені в тій чи іншій галузі життя, діяльності, які забезпечують нормальну роботу чого-небудь» (Бусел, 2005, с. 1506).

Згідно з Філософським енциклопедичним словником «умова» – це «...філософська категорія, в якій відображаються універсальні відношення речі до тих факторів, завдяки яким вона виникає та існує» (ФЕС, 2002, с. 482). У Словнику-довіднику з професійної педагогіки (за ред. А. Семенової) зміст феномену педагогічних умов визначається як «обставини за яких залежить і відбувається цілісний продуктивний процес професійної підготовки фахівців, що опосередковується активністю особистості, групою людей (Семенова, 2006, с. 193).

У педагогіці категорія «умови» – це визначальні чинники (обставини), від яких залежить функціонування педагогічної системи та один з найважливіших елементів педагогічної моделі та потужний інструмент її формування. У наукових колах є усталеною думка, що педагогічні умови розробляються педагогом/дослідником для забезпечення поетапної реалізації змодельованого функціонування освітнього процесу, і вони є цілеспрямованими на оптимальний розвиток здобувачів освіти та досягання останніми тих чи інших результатів навчання.

Таким чином, представлені дефініції дозволяють розглядати «педагогічні умови» як «обставини», «елементи середовища», «правила». На наш погляд, це і є ті фактори, які забезпечують ефективність освітньої діяльності та оптимізують процес формування фахових умінь. Приймаючи за основу зазначену даність, розглянемо феномен педагогічних умов у якості *освітніх обставин*. Перш за все, привертає увагу тлумачення феномену «обставини» надане в Енциклопедії

практичної психології: «Обставини – сукупність усіх безособових моментів, що впливають на людину, її настрій і поведінку». Варто підкреслити, що з психологічної точки зору, саме обставини часто визначають межі дозволеного/можливого для людини. Відомий мислитель 18 століття Р. Оуен вважав, що індивідуум є продуктом обставин. Саме тому, у вихованні й навчанні, вчений пропонував використовувати обставини, які врегульовують культивування всіх індивідуальних здібностей. Рушієм такого навчання й виховання є особистий інтерес та мотивація вихованця. Саме завдяки останнім додаються зусилля, долаються перешкоди, проявляється характер, набуваються уміння та досвід тощо.

Сучасні науковці диференціюють обставини на *внутрішні* (мотиви, потреби, прагнення, досвід, суперечність внутрішніх тенденцій, емоційна стійкість, психофізіологічні особливості, установки, міжособистісна та соціальна комунікація тощо) та *зовнішні* (економічні, політичні, культурні, оточуюче середовище (побутове, освітнє та ін.)). На думку науковців, обставини можуть сприяти розвитку або гальмувати його (Хоменко-Семенова, 2013).

На думку О. Отич «умови» в педагогіці і є обставинами, які «...сприяють чи перешкоджають прояву педагогічних закономірностей у педагогічній діяльності» (Отич, 2011). Учена убачає в умовах-обставинах «діалектику потенційного й актуального» в освітньому процесі (Там саме). Отже, вірогідність того, що обставини в освітньому процесі є нестабільним і неоднозначним фактором дещо ускладнює їх вибір та розробку. Тим не менш, О. Отич наголошує на можливості управління освітнім процесом «...через організацію позитивних і нейтралізацію негативних зовнішніх і внутрішніх педагогічних обставин і чинників» (Там саме).

Можна зробити висновок – науковці єдині в розумінні того, що створення зовнішніх для студентів обставин як штучних умов «...організації навчально-

виховного процесу у вищому навчальному закладі...» є вкрай необхідним. Адже, обставини можуть стати вагомою «...причиною та стимулом якісно-позитивних змін особистісного розвитку майбутнього фахівця...» (Олійник, 2015, с.26).

У руслі зазначеного, маємо нагоду виокремити першу педагогічну умову успішного формування етностильових виконавських умінь – *створення освітніх обставин задля стимулювання магістрантів до ознайомлення з особливостями етнічних музичних стилів, з народними традиціями музикотворення та музичного виконавства* (перш за все, в європейській, українській та китайській етномузичній традиції).

Зазначена умова реалізується за рахунок створення різнорівневих освітніх обставин, таких як: моделювання навчальних ситуацій, що потребують від магістрантів етностильової обізнаності (наприклад, організація групових семінарських занять методом ділової гри: Круглий стіл «Освітньо-виховний потенціал етномузики»; Навчально-дослідна конференція «Проблеми етномузикології» тощо). Готуючись до участі в такого типу заходах магістранти ознайомлюються із специфікою етномузичного матеріалу та його змістовно-смісловим контентом.

Обставиною більш складного рівня можна вважати підготовку магістрантів-інструменталістів до участі в етно-фестивалях та конкурсах виконавців етнічної музики. Цей рівень складності потребує від магістранта оволодіння етностильовою виконавською технікою. Зазначені обставини стимулюють здобувачів освіти до ознайомлення із зразками етнічної музики, пізнання музикологічних архетипів того чи іншого етносу, опанування його текстовою семантикою. Передбачаємо, що за таких обставин відбувається інтеріоризація набутих знань та навичок магістрантів у практичну сферу (музично-виконавську, зокрема), що має запуснути механізми саморозвитку, формування особистісної мотивації та усталеності освітніх мотивів і потреб,

посилює прагнення магістрантів до надбання знань про етномузику та оволодіння етностильовими виконавськими уміннями.

Далі розглянемо визначення умов, як певних правил. Вихідною точкою в наших міркуваннях є дефініція поняття «правило» як «...вимога для виконання якихось умов (норм, поведінки) усіма учасниками якої-небудь діяльності» (Шемшученко. 2003). У наукових працях у галузі мистецької освіти зазначається, що сучасна освітня загальноосвітня школа висуває «...високі вимоги до рівня інструментально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва» (Ковальова-Гончарюк, 2021). І більш за те, сьогодні спостерігається посилення «...вимог до стилевідповідного виконання музичних творів» (Рябова, 2021). Отже, друга педагогічна умова – *застосування комплексу освітніх вимог до студентів задля їхнього особистісного становлення та фахового розвитку через оволодіння етномузикологічними знаннями, розширення слухового тезаурусу та здатності до художньо-герменевтичної інтерпретації етностильових елементів твору.*

Вихідною точкою для обрання даної умови слугували погляди відомого мислителя Д. Чижевського та основні положення його національно-культурної концепції. Згідно з вченням мислителя, національно-культурна особистість формується через опанування етнокоду народного мистецтва, яке є носієм національної свідомості народу. Але з іншого боку, кожна окрема національно-культурна індивідуальність уподібнюється до індивідуальності стилів в мистецтві – і те, і інше є здійсненням «...абсолютної правди, краси, святості, справедливості», адже індивідуальне «...доповнює інші вияви, освітлює абсолютні цінності з інших сторін...» (Чижевський, 1992). З огляду на зазначене, виокремлюємо перші дві вимоги до студентів, які прагнуть оволодіти етностильовими виконавськими уміннями – це, по-перше, розвиненість (прагнення до розвиненості) етнонаціональної свідомості й поліхудожнього

світосприйняття, і по-друге, – це інструментальна технічно-виконавська розвиненість. Адже цілком зрозуміло, що опанування специфікою етностилів потребує технічно-виконавської підготовки та «...розуміння змістових відмінностей і надання певного емоційно-стильового забарвлення музичному твору під час його виконання» (Чехуніна, 2021, с.91).

Ще одним важливим чинником успішного оволодіння етностилем є здатність виконавця до художньо-стильової сприйнятливості, яка ґрунтується на розвиненому почутті художньої емпатії. На думку Л. Степанової «...художня емпатія є необхідною здатністю суб'єкта художньої діяльності, яка реалізується в дії основних механізмів – індукції емоцій, співчуття, співпереживання, співучасті, спільних дій» (Степанова, 2018). У працях дослідниці ця важлива здатність майбутнього вчителя музичного мистецтва визначається як «...генералізована особистісна якість, котра характеризується загально-художньою ерудованістю, багатством асоціативних уявлень, навичками та вміннями суб'єкта художньої взаємодії осмислювати організацію художнього матеріалу в єдності з емоційно-почуттєвим осягненням виразного смислу художньої інтонації» (Там саме).

Для обґрунтування наступного визначення «умов» як елементів освітнього середовища, проведено огляд досліджень, дотичних зазначеної проблематики (Ковальчук, 2017; Олійник, 2015; Смолюк, 2017; Сухопара, 2020 та ін.). Результати огляду наукових праць констатують, що в багатьох педагогічних дослідженнях поняття «умова», «педагогічна умова» трактується як спеціально створене середовище, яке є необхідним для оптимального протікання освітнього процесу.

Наприклад, у працях Г. Олійника підкреслюється важливість «використання можливостей освітньо-виховного середовища вищого навчального закладу з метою моделювання майбутньої професійної діяльності»

(Олійник, 2015, с.26). Наслідуючи дану позицію вважаємо, що третьою дієвою педагогічною умовою є *створення полікультурного середовища засобами інноваційних технологій та організаційних форм*. Важливо зазначити, що на факультеті музичної та хореографічної освіти університету Ушинського полікультурне освітнє середовище виникає самим природним чином. Адже на факультеті поряд зі студентами та магістрантами з України займаються студенти-іноземці з Еквадору, Китаю, Казахстану, Молдови та ін. Сумісне навчання вже само по собі сприяє міжкультурній комунікації. В умовах полікультурного освітнього середовища перед викладачами постає важливе завдання, яке полягає в посиленні атмосфери толерантних відносин між представниками різних культур. По-друге, у ході музично-виконавських групових занять в умовах полікультурного середовища повільно відбувається поступове прилучення здобувачів освіти до традицій інших культур через «...творче осягнення художніх домінант тієї чи іншої культури, які є осередком загальнолюдських цінностей» (Степанова, 2018). У контексті нашого дослідження термін «інновація» розуміємо як «...оновлений процес навчання, який спирається, головним чином, на суб'єктивні фактори» (Там саме).

Убачаємо, що ефективними засобами кореляції освітнього процесу в межах полікультурного середовища є інноваційні технології та спеціальні організаційні форми, які розроблені з урахуванням «...особливостей аудиторії та окремих суб'єктів навчання, їхніх здібностей, потреб, мотивацій, тощо» (Там саме). У визначенні даної педагогічної умови ми наслідуємо ідеї А. Михалюк, у працях якої зазначається, що інноваційні технології:

- «...збагачують освітній процес за рахунок впровадження активних, аналітичних та комунікативних способів навчання»;
- «...забезпечують становлення та розвиток аналітичних, організаційних, проєктних, комунікативних навичок»;

- «розвивають здібності до прийняття правильних рішень у нестандартних ситуаціях»;
- «формують вміння будувати власні освітні програми;
- є ресурсом для зміни змісту освіти і структури освітнього процесу відповідно до міжнародних стандартів»;
- «підвищують показники досягнень структурних компонентів процесу технологізації навчання, орієнтовані на стимулювання творчого потенціалу» (Михалюк, 2021, с. 41).

У працях вченої, інновації розглядаються в ряді сучасних потужних інструментів мистецько-педагогічної сфери. Саме поняття «інновація» науковець трактує як «...процес втілення нових ідей» (Михалюк, 2021, с.41). Особливу увагу авторка приділяє інноваціям в освіті, які, за своєю суттю і є процесами «...творення, запровадження та поширення в освітній практиці нових ідей, засобів, педагогічних та управлінських технологій, у результаті яких підвищуються показники (рівні) досягнень структурних компонентів освіти, відбувається перехід системи до якісно іншого стану» (Там саме).

Отже, одним з дієвих засобів, на нашу думку, є організація колективної роботи магістрантів над етнокультурними мистецькими проєктами. Важливо, щоб робочі групи склалися з представників різних національностей, які б мали рівні права, обов'язки, умови роботи та однакову ступінь відповідальності за її результат.

Створення полікультурного освітнього середовища засобами інноваційних технологій та організаційних форм ґрунтується на організаційно-регулятивній функції викладача та залежить від ступеня педагогічної активності останнього. Вважаємо слушним зауважити на вагомих стимулюючих факторах створення полікультурного освітнього середовища, сприятливого для формування етностильових виконавських умінь у магістрантів, а саме:

заохочення та психологічна установка на міжкультурну комунікацію й творчу співпрацю, створення творчої атмосфери, наявність конкретних вимог до рівня виконавських умінь, моніторинг результатів навчання, винагороди тощо.

Отже, розробляючи педагогічні умови, приділяємо увагу таким факторам, які спроможні забезпечити цілісність освітнього процесу, сприяють розвитку необхідних якостей і вмінь особистості, уможливають досягнення очікуваних результатів навчання.

## **Висновки до 2 розділу**

У другому розділі обґрунтовано методологічні засади дослідження проблеми формування етностильових виконавських умінь в майбутніх магістрів музичного мистецтва. З'ясовано, що зазначений процес є багатовекторним, пролонгованим і багаторівневим, відповідно до чого запропоновано посилити освітній інструментарій науковими підходами, педагогічними принципами та умовами, дидактичними методами.

Таким чином, на етапі визначення методологічних засад дослідження проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва визначено наступні наукові підходи: художньо-герменевтичний, стильовий, культурологічний і творчо-діяльнісний. У нашому дослідженні художньо-герменевтичний підхід обраний як генералізований, інші підходи мали посилити його дієвість та забезпечити ефективність розробленої методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва. Також розроблено низку педагогічних принципів: педагогічної стимуляції мотивно-інтенціональної бази здобувачів освіти до опанування етностильовими вміннями; мультикультуралізму та етнокультурної толерантності до різних музичних етностилів; семіотично-контекстуального

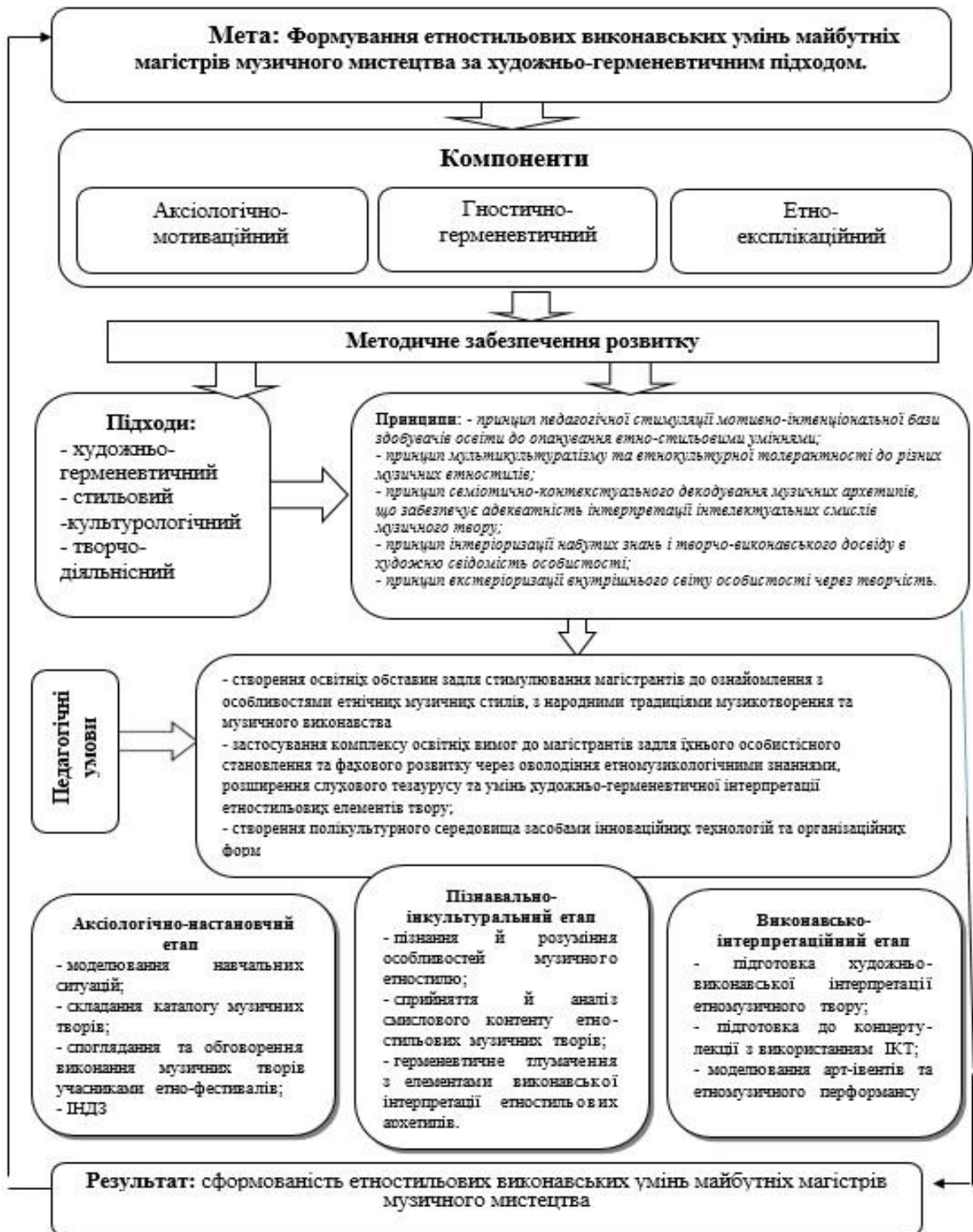


декодування музичних архетипів, що забезпечує адекватність інтерпретації інтелектуальних смислів музичного твору; інтеріоризації набутих знань і творчо-виконавського досвіду в художню свідомість особистості; екстеріоризації внутрішнього світу особистості через творчість.

Розроблено теоретико-методологічну модель дослідження проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва, яку представлено на рисунку 2.1.

Модель містить комплекс взаємопов'язаних елементів: педагогічні умови (створення освітніх обставин задля стимулювання магістрантів до ознайомлення з особливостями етнічних музичних стилів, з народними традиціями музикотворення та музичного виконавства; застосування комплексу освітніх вимог до магістрантів задля їхнього особистісного становлення та фахового розвитку через оволодіння етностильовими виконавськими вміннями; створення полікультурного середовища засобами інноваційних технологій та організаційних форм); розроблено методи (проблемна лекція, фасилітативна бесіда, просвітницькі лекції-концерти, семінар-конференція, спеціальні завдання на заняттях з курсу виконавської майстерності (фортепіано), організація/участь в інноваційних перформативних формах, арт-практиках, підготовка до участі та організації в етномузичних фестивалях і конкурсах.

Рис.2.1



*Модель формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом*

### **Розділ 3. ДОСЛІДНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ ЕТНОСТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ МАГІСТРІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ЗА ХУДОЖНЬО-ГЕРМЕНЕВТИЧНИМ ПІДХОДОМ**

#### **3.1. Експериментальна перевірка ефективності методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом**

Як звісно, вірогідність концептуально побудованої наукової моделі, її співвідносність реаліям навчального процесу встановлюється під час експериментальної апробації результатів дослідження. Експеримент є інструментом і критерієм істинності теоретичних припущень та практичних прогнозів дослідника. Адже, на цьому етапі наукових розробок є можливість перевірити когерентність структурних компонентів феномену, встановити та простежити наявність взаємозв'язків між педагогічними процесами й умовами їхньої реалізації. Як правило, у педагогічних дослідженнях *констатувальний експеримент* запроваджується для визначення динаміки формування досліджуваного феномену в умовах традиційної методики. Ефективність авторської методики зазвичай перевіряється в ході *формувального експерименту*. Ця логіка витримана і в нашому дослідженні. Згідно із зазначеним, експеримент є визначальним етапом наших наукових розвідок, який спрямований на перевірку та практичне підтвердження методологічної доцільності науково-теоретичних положень дослідження та прикладної значущості запропонованої методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

Теоретичне обґрунтування специфіки досліджуваного феномену підтверджує необхідність пролонгованої дослідно-експериментальної роботи

з розробки та експериментальної перевірки методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом. Відповідно до вищевказаного, дослідно-експериментальна робота проводилася протягом 2019-2020, 2020-2021, 2021-2022 навчальних років на базі ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» на факультеті музичної та хореографічної освіти.

З метою досягнення достовірних результатів перевірки вірогідності розробленої та науково-обґрунтованої методики, дослідно-експериментальна робота проводилася в чотири етапи:

- підготовчий етап (протягом 2019-2020 н.р.);
- констатувальний експеримент (протягом 2020-2021 н.р.) – моніторинг динаміки формування етностильових виконавських умінь у респондентів контрольної групи;
- формуючий експеримент (протягом 2021-2022 н.р.) – впровадження авторської методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва та моніторинг динаміки формування етностильових виконавських умінь у респондентів експериментальної групи;
- етап математичної обробки результатів констатувального та формуючого експериментів, узагальнення та оцінки результатів дослідно-експериментальної роботи за 2020-2022 роки.

Підготовчий етап проведено протягом 2019-2020 навчального року. Мета підготовчого етапу – здійснити попереднє оцінювання стану сформованості етностильових виконавських умінь у магістрантів музичної освіти першого року навчання задля конкретизації завдань і провідних стратегем дослідження та розробки критеріально-діагностувального апарату.

На підготовчому етапі дослідно-експериментальної роботи (2019-2020 н.р.) задля визначення стратегії та методичного забезпечення дослідно-експериментальної роботи здійснено огляд освітньо-професійних програм «Музичне мистецтво» і «Середня освіта (Музичне мистецтво)», який показав, що здобувачі вищої освіти за другим (магістерським) рівнем за спеціальностями 025 Музичне мистецтво та 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) за період навчання у вищому мають досягти певної кількості програмних результатів навчання (ПРН) та оволодіти загальними та фаховими (спеціальними) компетентностями. Згідно з концепцією нашого дослідження звернено увагу на такі, що перелічені в таблиці 3.1:

Табл. 3.1.

ОПП ПРН; ЗК; ФК	«Музичне мистецтво» 2019 р.	Середня освіта (Музичне мистецтво), 2019 р.
Програмні результати навчання (ПРН)	<p>ПРН 10. «Володіє різними видами аналізу художнього твору, визначає його жанрово-стильову своєрідність, місце в світовій спадщині, традиції й новаторство, значення для національної культури й особистості»</p> <p>ПРН 11. «Здатність художньо-експресивно презентувати різножанрові і різностильові музичні твори, доповнюючи музичне мистецтво виконання вербально-художнім коментарем у різних контекстах»</p> <p>ПРН 19. «Підготовленість і потреба в професійній самоосвіті, творчому самовираженні, вдосконаленні виконавської майстерності через умотивоване дослідження процесу осягнення й інтерпретації музичних творів»</p>	<p>ПРН 3. Знання концептуальних основ і специфіки музичного мистецтва, розуміння і відчуття жанрово-стильових особливостей та напрямків музичного мистецтва, орієнтування у сучасних проблемах інструментального, вокального та хорового виконавського мистецтва.</p> <p>ПРН 10. Володіє різними видами аналізу художнього твору, визначає його жанрово-стильову своєрідність, місце в світовій спадщині, традиції й новаторство, значення для національної культури й особистості.</p> <p>ПРН 11. Здатність художньо-експресивно презентувати різножанрові і різностильові музичні твори, доповнюючи музичне виконання вербально-художнім коментарем у різних контекстах.</p> <p>ПРН 12. Якісне володіння методами художньо-</p>

		виконавського показу, основами виконавської майстерності, кваліфіковане застосування виконавської творчості та майстерності у педагогічному процесі. <b>ПРН 16.</b> Застосовує сучасні інноваційні методики й технології для забезпечення якості освітньо-виховного процесу в загальноосвітніх навчальних закладах, скеровує художньо-пізнавальну діяльність учнів.
Загальні компетентності (ЗК)	ЗК 1. «Здатність аналізувати й оцінювати досягнення (явища) національної та світової культур, орієнтуватися в культурному й духовному контексті сучасного суспільства» ЗК 2. «Здатність до розуміння, поваги й прийняття різних національних культур»	
Фахові компетентності (ФК)	ФК 6. Досконале володіння вміннями специфічними для виду виконавської діяльності (вокальної, хорової, інструментальної) звуковидобування, виразності інтонування, виконавською технікою при опрацюванні різножанрових і різностильових музичних творів» «ФК 8. Здатність до самостійного опрацювання і художнього вербально-виконавського аналізу-інтерпретації із творів академічного репертуару (з виконавських дисциплін) і репертуару шкільної програми з музичного мистецтва» ФК 11. «Здатність визначати та реалізувати ефективні підходи, принципи, стратегії, технології, методи, прийоми вивчення й викладання музичного мистецтва щодо формування музично-виконавської культури школярів, прилучення їх до національної та світової музичної спадщини через різні вили спілкування з музичним мистецтвом»	ФК 5 «Здатність до самостійного художньо-вербального аналізу семантики музичної мови, змісту і побудови музичної форми, обґрунтування жанрово-стильової своєрідності твору музичного мистецтва» ФК 6 «Уміння самостійно вибудувати виконавську концепцію музичного твору на основі опрацювання і ґрунтовного художнього вербально-виконавського аналізу інтерпретації відповідно до жанрово-стильових особливостей творів академічного репертуару і репертуару шкільної програми з музичного мистецтва» ФК 8 «Досконале володіння виконавською технікою, вміннями звуковидобування, виразності інтонування, відчуття метроритму, рухової природи музики в процесі опрацювання різножанровими і різностильовими музичними творами специфічними для виду виконавської діяльності (вокальної, хорової, інструментальної)

*Програмні результати навчання, загальні та фахові компетентності магістрантів за освітньо-професійними програмами*

Виявлена суголосність цілей нашого дослідження із зазначеними програмними результатами навчання та компетентностями освітньо-професійних програм магістерського рівня освіти дозволяє зорієнтуватися у визначенні основних напрямків дидактичної стратегії методичного забезпечення та етапів дослідно-експериментальної роботи.

З метою вирішення завдань підготовчого етапу було здійснено латентний моніторинг наявного стану сформованості етностильових виконавських умінь магістрантів та ступеня їхньої обізнаності щодо виконавських особливостей і змістовно-сислового наповнення етнічних музичних архетипів. На даному етапі дослідно-експериментальної роботи використано методи: співбесіди, опитування, анкетування, педагогічного спостереження. Моніторинг проводився на практичних заняттях з дисциплін: «Курс виконавської майстерності (за обраним фахом)» і на семінарських заняттях вибіркових дисциплін: «Основи дослідження і викладання художньої культури», «Герменевтичний практикум з мистецтва».

У ході підготовчого етапу дослідно-експериментальної роботи оглянуто РП дисциплін: «Курс виконавської майстерності (за обраним фахом)», «Основи дослідження і викладання художньої культури», «Герменевтичний практикум з мистецтва», проведено бесіди з викладачами теоретичних дисциплін і фахових індивідуальних занять з метою виявлення думок педагогів мистецьких факультетів педагогічних ЗВО стосовно важливості формування в магістрантів етностильових виконавських умінь. Були розроблені анкети та орієнтовні питання співбесід для викладачів і магістрантів музично-педагогічних закладів вищої освіти. У попередньому опитуванні взяли участь 36 студентів та 12 викладачів. Респонденти продемонстрували неоднозначне ставлення до проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва. У ході опитування було отримано наступну інформацію

від респондентів: найбільша кількість опитуваних виказали стурбованість та бажання вдосконалювати технічно-виконавський рівень фахової підготовки без урахування специфіки етнічно-національних виконавських традицій. Деякі магістранти вважають корисною обізнаність у виконавських традиціях різних етносів, але віддають перевагу виконавській інтерпретації без глибокого занурення в смисли етнічних архетипів та семантики смислоутворюючих елементів.

На заняттях з фаху та перед сценічно-публічними виступами з магістрантами проводилися співбесіди на виявлення внутрішньої установки та внутрішньої мотивації до художньо-герменевтичного пізнання та виконання зразків етнічної музики. Певна кількість викладачів та магістрантів проявили активний інтерес до проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва, ставилися із зацікавленням до можливості більш розширеного пізнання та глибокого занурення в специфіку етностильової семантики, бажання використовувати прийоми герменевтичного підходу до аналізу музичних творів задля розкриття затемнених смислів музичного твору в етностилі.

У ході семінарських занять з вибіркової дисципліни «Основи дослідження і викладання художньої культури» проведені співбесіди з магістрантами, які були спрямовані на виявлення наявності/відсутності ціннісного ставлення до стилістично-різноманітних творів музичного мистецтва та умотивованості в розширенні художнього світогляду й збагаченні уявлень щодо етнокультурних цінностей музичного мистецтва (Дод. В). також проводилися тести й опитування задля з'ясування загальної обізнаності студентів про стилістичну специфіку конкретних етнокультур світу, обізнаності в музичних інструментах, жанровому різноманітті етнічної



музики, ладо-інтонаційних системам, стилістичних особливостях музичного відображення етнічного світорозуміння тощо.

Відповіді магістрантів показали, що загальний рівень обізнаності в різновидах етнонаціональних стилів є низьким, специфіка виконання певних етностильових прийомів для магістрантів є незрозумілою, що проявляється в недоречній вербальній та невизначній виконавській інтерпретаціях. Але за результатами співбесід та опитувань можна зробити висновок про досить високий рівень стурбованості та зацікавленості магістрантів проблемою розуміння специфіки етностильового виконавства, герменевтичного розкриття наявних смислів музичних творів та стійкого бажання оволодіти етностильовими виконавськими вміннями.

Узагальнення результатів попереднього етапу показало наступне: відповіді магістрантів засвідчили нездатність до цілісного осягнення етномузичного артефакту, невпевненість у смислових трактовках значень музичних архетипів того чи іншого етносу, відсутність умінь герменевтичного пошуку та декодування затемнених смислів конкретних архетипів, наявних у музичних творах, що обрані для виконання. Але великою кількістю магістрантів було виказано зацікавленість у пізнанні стилістичної специфіки різних етносів, і наявність прагнення до оволодіння етностильовими виконавськими вміннями та вміннями герменевтичного занурення в смисловий контент музичних творів.

Для проведення констатувального етапу дослідно-експериментальної роботи з формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва необхідно було розробити критеріально-діагностувальний апарат дослідження. Для з'ясування методологічних засад визначення та вибудовування останнього було проведено огляд певної кількості навчально-методичних посібників з методології наукових досліджень (С. Гончаренко, 2013;

О. Данільян, 2019; О. Дубасенюк, 2016; О. Реброва, 2011; В. Староста, 2015; А. Супремо, 2018 та ін.). Також оглянуто матеріали досліджень, у яких висвітлено хід і результати діагностики рівнів сформованості певних фахових умінь і компетентностей здобувачів мистецько-педагогічних ЗВО (А. Грінченко, 2018; Лу Лу, 2014; Л. Степанова 2018; Чень Цзіцзянь 2018; Хань Ле та ін.), для ознайомлення з логікою побудови дослідно-експериментального етапу дослідження.

Наприклад, у дисертаційному дослідженні Лу Лу (2014), присвяченій проблемі формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музики, зазначається, що під час вибору діагностичного інструментарію експериментальної перевірки результатів педагогічного дослідження необхідно керуватися наступними найважливішими параметрами:

- Каузальності;
- Змістовності;
- Результативності;
- Динамічності.

Ці параметри корегуються питаннями: «чому, в ім'я чого суб'єкт діє?», «що він здійснює і як?», «якими засобами користується і за яких умов?» (Лу Лу, 2014, с.111). Саме відповіді на ці питання дозволять визначити найбільш адекватні критерії з показниками, за допомогою яких виникає можливість повно й всебічно оцінити рівень сформованості досліджуваної якості (Лу Лу, 2014).

У ході визначення критеріїв сформованості етнокультурної компетентності майбутніх учителів музики науковець виокремлює наступні:

- 1) орієнтаційно-мотиваційний.
- 2) когнітивний;
- 3) процесуальний;
- 4) креативно-комунікативний (Там саме).

Орієнтаційно-мотиваційний критерій, визначає міру мотиваційної спрямованості студентів за такими показниками:

- ставлення студентів до майбутньої фахової діяльності як до цінності;
- потреба студентів у формуванні й самовихованні власної етнокультури;
- прагнення до особистісного самовдосконалення та фахового становлення (Лу Лу, 2014).

Когнітивний критерій, за думкою Лу Лу, є одним з «...найважливіших критеріїв при оцінці рівня сформованості етнокультурної компетентності студентів» (Там саме). За цим критерієм у дослідженні оцінюються знання та розуміння специфіки етнічної культури за показниками:

- наявність знань про культуру, етнічність;
- сутність і способи формування й самовиховання етнокультурної компетентності;
- здатність до систематизації та узагальнення знань (Там саме).

За процесуальним критерієм оцінюються професійні вміння студентів, здатність до використання різних способів педагогічної діяльності, творчі здібності та здатність до самореалізації у професійній діяльності.

Показниками означеного критерію дослідник обирає:

- здатність здійснювати самостійний творчий пошук у вирішенні проблем;
- рефлексувати власну діяльність і поведінку;
- передати інструментарій самопізнання та саморозвитку іншому (Лу Лу, 2014).

Креативно-комунікативний критерій автора розкривається через показники:

- відчуття задоволеності від прояву етнокультурної компетентності;
- позитивне оцінювання педагогічних явищ з опорою на соціально та особистісно значущі цінності;

- здатність сприймати внутрішній світ іншого й ототожнювати себе з ним;
- культурна толерантність (Там саме).

Нам імponує підхід Лу Лу до розробки критеріального апарату дослідження з орієнтацією на те, що обрані критерії та показники мають володіти «...достатнім ступенем узагальненості та одночасно конкретності» (Лу Лу, 2014, с. 113). Отже, передбачаємо, що саме такий підхід є найбільш оптимальними для здійснення діагностики, який забезпечить можливість адекватно оцінити та різнобічно охарактеризувати рівень сформованості феномену нашого дослідження, а саме – етностильових виконавських умінь.

У дослідженні Чень Цзіцзянь, представлено комплексну методика педагогічного діагностування рівнів сформованості цілісного уявлення про музичний твір у майбутніх учителів музичного мистецтва, яку розроблено на основі теоретичної моделі зазначеного феномену. Авторська методика вибудовується, по-перше, на розумінні ролі психологічних процесів, за якими корелюється створення музичних уявлень (чуттєве сприйняття, пам'ять, мислення, уява); по-друге, з урахуванням трирівневої цілісності явища, в основі якої полягають «...сингулярність, цілокупність та системна цілісність», і по-третє, спирається на «...три яруси системного устрою музичної форми – сонорний, мовленнєвий і композиційний...» (Чень Цзіцзянь, 2018, сс. 198-199). На підставі зазначеного науковець виокремлює шість критеріїв оцінювання рівнів сформованості досліджуваного феномену:

- сонорний, який дозволяє встановити рівень здатності до «...цілісного уявлення про матеріал і предметно-речовинні властивості музичного твору» (Чень Цзіцзянь, 2018, с. 199);

- темпоритмічний, за яким встановлюється «...мовленнєвий рівень устрою музичного твору та якість уявлень про його темпоритмічні властивості» (Там саме, с. 201);
- синтаксичний, який репрезентує здатність «...уявити синтаксичну структуру музично-мовленнєвого процесу», що може бути «...безпосередньо виражена в диференціації мовленнєвих цезур (зокрема – кадансів) та елементів – музичних фраз і речень» (Там саме, с. 202);
- ладотональний, який засвідчує здатність до створення цілісного уявлення музичного твору через «...акустичний та уявний образи ладотонального процесу» (Там саме, с. 204);
- архітектонічний, який висвітлює здатність до уявлення про «...найвищий «шар» організації музичної форми, а саме – композиційну структуру, її елементи, конструкції, пропорції частин» (Там саме, 205);
- стильовий, який засвідчує здатність до сприйняття та розуміння музичного твору як елемента певної культури, як частини, що входить до «...цілокупності всіх художніх текстів даної культури й має з ними зв'язок на рівні музичної мови й художнього жанру, а також явних і прихованих цитувань, запозичень, алюзій...» (Там саме, с. 205).

Логіка визначення комплексу діагностичних засобів Чень Цзіцзянем приваблює тим, що автор виокремлює найбільш специфічні, конкретні й важливі критерії та показники рівнів сформованості компонентів феномену дослідження, які складаються в цілісну систему взаємопов'язаних елементів.

Отже, огляд наукових джерел засвідчує, що важливими складовими науко-педагогічних розвідок є діагностичне вимірювання результатів дослідно-експериментальних етапів дослідження (констатувального та

формуючого), з їх якісною та кількісною оцінкою. Між тим, студіювання наукових джерел, дотичних темі нашого дослідження показало, що ні критеріальний апарат, ні методичне забезпечення, ні процедура проведення діагностування рівнів сформованості етностильових виконавських умінь у здобувачів музично-педагогічної освіти поки що не знайшли відображення в працях науковців. Отже, своєчасною та відповідною потребам мистецько-педагогічної практики є розробка та теоретичне обґрунтуванням критеріального апарату для визначення рівня сформованості означених умінь магістрантів музичного мистецтва в процесі фахової підготовки в закладах вищої мистецько-педагогічної освіти. Тим більш, у нашому дослідженні питання визначення рівню сформованості етностильових виконавських умінь є вирішальним для проведення науково-педагогічного експерименту та аналізу його результатів.

Узагальнення результатів огляду посібників та дисертаційних досліджень дозволяє виокремити наступні найсуттєвіші вимоги до критеріїв:

- наявність чіткого відображення загальних закономірностей формування фахових якостей спеціаліста;
- наукова обґрунтованість та достатність критеріїв для визначення якості і ступеня сформованості певних фахових компетентностей;
- урахування когерентності усіх компонентів досліджуваної проблеми в ході розробки критеріального апарату;
- детермінованість та формалізація показників до кожного критерію.

Під час розробки критеріального апарату дослідження проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва ми спираємося на наступні положення:

- ключовим моментом оцінювальної діяльності є відбір адекватних критеріїв та їх показників;

- критерії мають відповідати загальнонауковим вимогам об'єктивності, доцільності, лаконічності, ясності, точності.

Це дає підстави передбачати, що результати здійснених вимірювань у дослідженні дозволяють зробити вірогідні висновки щодо ефективності авторської методики, яка теоретично змодельована та науково обґрунтована на попередніх етапах дослідження та впроваджена в реальні умови освітнього процесу на дослідно-експериментальному етапі. Ми додержуємося суджень науковців, за якими загальний рівень сформованості досліджуваного феномену встановлюється за показниками усіх критеріїв у сукупності.

Наряду з вивченням науково-дослідницької логіки визначення елементів критеріально-діагностувального апарату здійснено ознайомлення з методами діагностики рівнів сформованості досліджуваного феномену.

Варто зауважити, що методичне забезпечення оцінювання рівнів сформованості етностильових виконавських умінь ще не було представлено в музично-педагогічних дослідженнях. Саме тому одне із завдань констатувального експерименту полягало в розробці спеціальної методики діагностування зазначених умінь магістрантів з визначенням критеріально-діагностувального апарату дослідження, який складається з критеріїв, показників, методів та засобів діагностики рівня сформованості етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва. Визначення критеріїв оцінювання рівнів сформованості етностильових виконавських умінь у зазначеній категорії магістрантів здійснювалося у відповідності до змісту структурних компонентів досліджуваного феномену.

Нагадаємо, у нашому дослідженні компонентна структура феномену «етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів музичного мистецтва» представлена наступним чином:

- Аксіологічно-мотиваційний компонент, який відповідає за формування в магістрантів ціннісних орієнтацій у світі музичного мистецтва, стійкого інтересу до музичної культури різних народів світу. У складі аксіологічно-мотиваційного компоненту виділено *установчо-мотиваційний, ціннісно-рефлексивний елементи*.
- Гностично-герменевтичний компонент, який охоплює інтегровані знання й музично-викладацький та виконавський досвід, здатність до адекватного декодування та розуміння звукового матеріалу, створення оригінальних концептів. У складі гностично-герменевтичного компоненту виділено *знаннево-досвідний і герменевтично-концептуальний елементи*.
- Етно-експлікаційний компонент, який відповідає за опанування технікою автентичного виконавства на інструменті та вміння етностильової інтерпретації музичних архетипів. Елементами етно-експлікаційного компоненту виокремлено автентично-інструментальний та імплікаційно-імітативний.

З урахуванням змістовно-сміслового контенту кожного компоненту етностильових виконавських умінь обрано наступні критерії та показники їх діагностики й оцінювання:

Рівень сформованості *аксіологічно-мотиваційного компоненту* оцінювався за *установчо-орієнтаційним критерієм* за показниками.

- ступінь розвиненості ціннісних орієнтацій;
- рівень усталеності мотивації до сприймання, досягнення й виконання зразків етнічної музики;
- рівень смислової рефлексії.

Обрання установчо-орієнтаційного критерію здійснювалося на підставі розуміння того, що наявність установки на здійснення певного роду діяльності



на тлі сформованих ціннісних орієнтацій у здобувачів освіти є необхідним для оцінювання рівня сформованості аксіологічно-мотиваційного компоненту.

Табл. 3.2.

Компоненти	Критерії	Показники	методи
Аксіологічно-мотиваційний	установчо-орієнтаційний	ступінь розвиненості ціннісних орієнтацій	- анкетування (анкета з питаннями самооціювання)
		рівень усталеності мотивації до сприймання, досягнення й виконання зразків етнічної музики	- педагогічне спостереження
		рівень смислової рефлексії	- цілеспрямоване опитування
Гностично-герменевтичний	знаннєво-концептуальний	рівень розвиненості етномузичного тезаурусу	- тест-анкета на обізнаність у етностильових архетипах
		ступінь впізнавання та розуміння семантики музичних архетипів і художньо-знакових засобів етнічної музики	- етномузичне аудіювання на визначення етно-музикологічної сенситивності
		ступінь оригінальності художніх концептів та їх відповідність поставленим виконавським завданням	- виконання герменевтично-пошукових завдань
Етно-експлікаційний компонент	виконавсько-інтерпретаційний	рівень розвиненості етностильової виконавської техніки	- педагогічне споглядання за виступами магістрантів
		рівень володіння музично-риторичними засобами та автентично-інструментальними прийомами	- оцінка доповідей та презентацій
		рівень володіння перформативними технологіями та арт-практиками	- експертна оцінка здатності до командної роботи при організації арт-івентів та проектуванні перформансів

*Критерії й показники рівнів сформованості етностильових виконавських умінь магістрантів*

Для визначення рівня сформованості *гностично-герменевтичного компоненту* обрано *знаннєво-концептуальний* критерій з показниками:

- рівень розвиненості етномузичного тезаурусу;
- ступінь впізнавання та розуміння семантики музичних архетипів і художньо-знакових засобів етнічної музики;
- ступінь оригінальності художніх концептів та їх відповідність поставленим виконавським завданням.

Встановлення рівня сформованості *етно-експлікаційного компоненту* відбувалося за *виконавсько-інтерпретаційним* критерієм за показниками:

- рівень розвиненості етностильової виконавської техніки;
- рівень володіння музично-риторичними засобами та автентично-інструментальними прийомами;
- рівень володіння перформативними технологіями та арт-практиками

Для визначення рівнів сформованості за кожним критерієм були відібрані та опрацьовані комплекс методів діагностики (Див. Табл. 3.2). У відборі методів ми орієнтувалися на такі, що є вже апробованими в педагогічних, психолого-педагогічних та мистецько-педагогічних дослідженнях.

Отже для діагностики стану сформованості аксіологічно-мотиваційного компоненту було обрано наступні методи: цілеспрямоване опитування (Додаток А); педагогічне спостереження; анкетування (анкета з питаннями самооціювання) (Додаток Б).

Для встановлення рівня сформованості аксіологічно-мотиваційного компоненту за першим показником *установчо-орієнтаційного* критерію – «ступінь розвиненості ціннісних орієнтацій» магістрантам було запропоновано пройти анкетування. Мета зазначеного методу полягала у визначенні наявності/відсутності в респондентів ціннісного ставлення до стилістично-різномірних творів музичного мистецтва, обізнаності у сфері етномузикології

(Дод. А). Задля виявлення ступеня умотивованості в розширенні художнього світогляду й збагаченні уявлень щодо етнокультурних цінностей музичного мистецтва розроблено та запропоновано магістрантам анкету (Дод. Б), яка складалася із закритих та відкритих питань, і мала визначити рівень аксіологічно-мотиваційної розвиненості респондентів в трьох аспектах: установчому, ціннісному, рефлексивному. Задля оцінки кожного з означених аспектів, питання анкети приховано розподілялися на три блоки:

- питання, що визначали наявність внутрішніх мотивів і прагнення до оволодіння етностильовими виконавськими вміннями;
- питання, що спрямовані на оцінку спроможності респондентів орієнтуватися в системі національних цінностей певних етнокультур;
- завдання й питання, що спрямовані на встановлення здатності респондентів до смислової рефлексії – усвідомлення власних психо-емоційних та когнітивних відгуків та діяльнісного відклику на зразки етностильової музики.

Також для встановлення рівня сформованості аксіологічно-мотиваційного компоненту за другим показником *установчо-орієнтаційного* критерію – *«рівень усталеності мотивації до сприймання, осягнення й виконання зразків етнічної музики»* впроваджувався метод педагогічного споглядання за роботою магістрантів (на заняттях з Курсу виконавської майстерності) відбувалася оцінка усталеного прагнення до оволодіння етностильовими виконавськими вміннями. До того ж, висновки щодо сформованості внутрішніх установок та ціннісних орієнтацій робилися на основі проявленого магістрантами особистісного прагнення до оволодіння етностильовими виконавськими вміннями, усталеного інтересу до розуміння етностильової специфіки музичних артефактів певних етнічних регіонів та герменевтичного осягнення смислами смислоутворюючих елементів (етномузичних архетипів), наявних в обраному

творі. Під час виконання магістрантами музичних творів з елементами етностилістики оцінювався рівень відрефлексованості власних психо-емоційних та когнітивних відгуків на зразки етностильової музики та самоконтролю під час виконавської діяльності.

Під час занять магістрантам пропонувалися на вибір різні зразки етностильової музики, які відмінювалися за етнонаціональною приналежністю, за ступенем складності та рівнем впізнаваності (популярності) музичних прикладів. Магістранти мали змогу обрати на свій розсуд будь-яку кількість творів (фрагментів творів), будь-якої складності та етнонаціональної належності. За кількісною та якісною оцінкою результатів виконаного завдання встановлювався рівень зацікавленого ставлення магістрантів до оволодіння етностильовими виконавськими вміннями. Під час занять зверталася увага на: усталеність зацікавленості магістрантів етностильовим музичним матеріалом (як показник прагнення до розширення меж етномузичної географії), дієвий інтерес до неопанованих раніше етностильових виконавських елементів (як показник прагнення до розширення етномузичних уявлень, знань та умінь).

Для встановлення рівня сформованості аксіологічно-мотиваційного компоненту за третім показником *установчо-орієнтаційного* критерію – *«рівень смислової рефлексії»* впроваджувався метод цілеспрямованих опитувань. За допомогою останніх визначалася наявність у магістрантів особистісних етномузичних уподобань, зацікавленості художньою етнокультурою певних світових регіонів (східно-азіатського, східно-європейського (слов'янського), західно-європейського), рівень ціннісного ставлення до знань про специфічні етностильові виконавські особливості, що також розцінювалося як підтвердження рівня внутрішньої вмотивованості до оволодіння етностильовими виконавськими вміннями (Додаток В).

Мета цілеспрямованих опитувань полягала у виявленні ступеня розвиненості здатності магістрантів до смислової рефлексії, як ціннісно-смислового самовизначення магістрантів в освітній та інструментально-виконавській діяльності. Сміслова рефлексія є науково-визнаним механізмом розвитку та саморегуляції в будь-якій діяльності, засобом усвідомлення власних почуттів і переживань, прагнень та освітньої діяльності. Теми цілеспрямованих опитувань були спрямовані на виявлення та оцінку проявів смислової рефлексії магістрантами, як вагомого показника рівня сформованості аксіологічно-мотиваційного компоненту за другим показником установчо-орієнтаційного критерію. Діагностика за методами цілеспрямованих опитувань проводилася на заняттях з дисципліни «Основи дослідження й викладання художньої культури», а також під час занять з Курсу виконавської майстерності (за обраним фахом) та Практикуму виконавсько-педагогічної інтерпретації інструментальних творів.

Задіяні методи педагогічної діагностики дозволили виявити рівні сформованості в магістрантів аксіологічно-мотиваційного компоненту етностильових виконавських умінь за установчо-орієнтаційним критерієм за чотирибальною шкалою. Щодо визначення рівня сформованості аксіологічно-мотиваційного компоненту нами отримані наступні результати діагностики.

Магістрантів, що продемонстрували високий ступень усталеності аксіологічної установки, внутрішньої мотивації, розвиненості ціннісних орієнтацій з усвідомленим прагненням до опанування етностильових виконавських умінь, усвідомленим ставленням до своєї освітньої діяльності та її результатів, було віднесено до високого (усвідомлено-творчого) рівня сформованості. За результатами діагностики за показником *усталеності мотивації до сприймання, досягнення й виконання зразків етнічної музики* до цієї групи належать лише 12,9 % (4 особи) від загальної кількості респондентів контрольної групи.

Група магістрантів, що проявили здатність до самостійного визначення ціннісної складової в творах етностилістичної спрямованості, проявляли інтерес до зразків етнічної музики, але не володіли розширеними уявленнями про різноманітність та самобутність етностильової виконавської традиції певних етнічних груп, нами віднесено до групи середнього (самостійно-репрезентативного) рівня сформованості аксіологічно-мотиваційного компоненту етностильових виконавських умінь. До такої групи належать 22,6% (7 осіб) від загальної кількості респондентів контрольної групи.

Магістрантів, які показали невисокий ступінь сформованості ціннісних орієнтацій та мотивації до опанування етностильовими виконавськими вміннями, було віднесено до низького (пасивно-репродуктивного) рівня розвиненості аксіологічно-мотиваційного компоненту досліджуваного феномену. Такі магістранти потребували на сторонню допомогу з боку викладачів (фасилітативний супровід), демонстрували поверхові психоемоційні реакції на зразки етностильової музики, давали шаблонні відповіді та проявляли певні утруднення з формулюванням відповідей на поставлені запитання. До такої групи належать 41,9 % (13 осіб) від загальної кількості респондентів контрольної групи.

Під час діагностувального зрізу виокремилася група респондентів, які взагалі не виявили ніякого інтересу до оволодіння етностильовими виконавськими вміннями, у коло їхніх аксіологічно-мотиваційної сфери не входили етонаціональні цінності та традиції. До числа такої групи респондентів (індиферентний рівень) з байдужим та негативним ставленням до формування етностильових виконавських умінь можна віднести 22,6 % (7 осіб).

Рівень сформованості *гностично-герменевтичного компоненту* визначався за *знаннєво-концептуальним* критерієм за допомогою методів діагностики: тест-анкета на обізнаність у етностильових архетипах;

етномузичне аудіювання на визначення етно-музикологічної сенситивності; виконання герменевтично-пошукових завдань.

Для встановлення рівня сформованості гностично-герменевтичного компоненту за першим показником знаннево-концептуального критерію – *«рівень розвиненості етномузичного тезаурусу»* магістрантам було запропоновано виконати дворівневе завдання, яке складалося з тесту, спрямованого на виявлення рівня обізнаності щодо самотності певних національних культур (Додаток Г) та індивідуальних науково-дослідних завдань (Додатки К, Л, М), спрямованих на визначення рівня (від практично-прикладного до художньо-поетичного) володіння етно-музикологічною термінологією. Зазначене завдання дозволило встановити рівень теоретичної обізнаності магістрантів у сфері етномузикології та етностильового виконавства за показником розвиненості етномузичного тезаурусу та встановити стрімкість ідентифікації магістрантами художньо-мовних знаків і адекватність розуміння їхніх значень. Рівень адекватності розуміння значень художньо-мовних знаків встановлювали експерти-викладачі, які приймали участь в оцінюванні відповідей магістрантів.

Для встановлення рівня сформованості гностично-герменевтичного компоненту за другим показником – *«ступінь впізнавання та розуміння семантики музичних архетипів і художньо-знакових засобів етнічної музики»* магістрантам було запропоновано пройти етномузичне аудіювання (Додатки Д, Е, Ж) – прослуховування зразків етнічної музики, їх аналіз і диференціація за стильовими характеристиками музичної мови та засобів виразності. Зазначений метод спрямований на виявлення рівнів обізнаності магістрантів у сфері етностильових особливостей інструментального виконавства, характерного для етносів певних регіонів світу, таких як:

- східно-азіатського (на прикладі китайської традиційної музики);

- східноєвропейського (на прикладах українського фольклору);
- західноєвропейського.

Зазначені методи діагностування дозволили встановити рівень обізнаності магістрантів у етномузичних архетипах певних етнічних груп та висвітлити обсяг їх слухового тезаурусу, етноінтонаційної чутливості до виконавських етностилів конкретних етнічних груп.

Під час етномузичного аудіювання магістранти прослуховували низку фрагментів з музичних творів різної жанрово-стильової приналежності. Завданням магістрантів було розпізнати та вказати до якого етностилу належить кожен прослуханий уривок. Також необхідно було конкретизувати за якими характерними ознаками був зроблений вибір певної відповіді та навести приклади, яким притаманні аналогічні жанрово-стилістичні характеристики. Після аудіювання проведено обговорення прослуханих зразків етнонаціональної музики регіонів світу, що дозволило виявити рівень сформованості гностично-герменевтичного компоненту за обсягом етномузичного тезаурусу.

Для встановлення рівня сформованості гностично-герменевтичного компоненту за третім показником – *«ступінь оригінальності художніх концептів та їх відповідність поставленим виконавським завданням»* запроваджено методи герменевтичного декодування затемнених смислів у творах етнонаціонального стилю під час виконання магістрантами герменевтично-пошукових завдань. У ході виконання таких завдань встановлювався рівень сформованості герменевтично-аналітичних, інтерпретаційних умінь і здатності до створення оригінальних змістовно-сміслових виконавських концептів.

Задіяні методи педагогічної діагностики дозволили виявити в магістрантів рівні сформованості гностично-герменевтичного компоненту етностильових виконавських умінь за знаннєво-концептуальним критерієм. Щодо визначення



рівня сформованості зазначеного компоненту були отримані наступні результати діагностики. Виокремлено невелику кількість респондентів, які продемонстрували високий рівень розвиненості етномузичного тезаурусу та велику кількість розпізнаних музичних архетипів і художньо-знакових засобів етнічної музики з адекватним трактуванням їхньої семантики. У створенні виконавських концептів ці магістранти проявили самостійність, оригінальність і креативність мислення, здатність створювати концепти, які відрізняються змістовно-сисловою цілісністю та художньо-образною виразністю. Таких студентів віднесено до високого (усвідомлено-творчого) рівня. За показником *рівень розвиненості етномузичного тезаурусу* до цієї групи належать лише 6,5 % (2 особи) від загальної кількості респондентів контрольної групи.

Група магістрантів, що показали розвиненість етномузичного тезаурусу на достатньому рівні та виявили спроможність самостійно розпізнавати певну кількість музичних архетипів і художньо-знакових засобів етнічної музики з доречним і цілком слушним тлумаченням їхньої семантики. Респонденти зазначеної групи показали наявність деяких утруднень у ході самостійного створення власних змістовно-сислових концептів. Отже таких магістрантів віднесено до середнього (самостійно-репрезентативного) рівня сформованості гностично-герменевтичного компоненту етностильових виконавських умінь. До такої групи входять 12,9 % (4 осіб) від загальної кількості респондентів контрольної групи.

Магістрантів, які показали невисокий ступінь розвиненості етномузичного тезаурусу та виявили неспроможність до самостійного розпізнавання певної кількості музичних архетипів, були нездатні самостійно розтлумачити семантику художньо-знакових засобів етнічної музики, віднесено до низького (пасивно-репродуктивного) рівня сформованості гностично-герменевтичного

компоненту етностильових виконавських умінь. Чисельність такої групи склала 51,6 % (16 осіб).

За знаннєво-концептуальним показником також виокремилась група магістрантів, які не змогли правильно розпізнати музичні архетипи й, тим більш, адекватно розтлумачити художньо-знакові засоби етнічної музики, і навіть не проявили зацікавленості до створення власних змістовно-сміслових концептів. Отже до числа індиферентної групи віднесено 29 % (9 осіб).

Рівень сформованості *етно-експлікаційного компоненту* визначався за *виконавсько-інтерпретаційним* критерієм за допомогою методів діагностики: педагогічного споглядання за інструментально-виконавською діяльністю магістрантів під час підготовки до творчого заліку з Курсу виконавської майстерності (за обраним фахом) та Практикуму виконавсько-педагогічної інтерпретації інструментальних творів; виконання творчих завдань (підготовка вербальної та виконавської інтерпретації етностильового твору); робота в команді над вивченням алгоритмів створення навчальних моделей арт-івентів та перформансів, з метою втілення оригінальної етностильової інтерпретації музичних архетипів (Додаток Н, О).

Задіяні методи педагогічної діагностики дозволили виявити в магістрантів рівні сформованості етно-експлікаційного компоненту етностильових виконавських умінь за виконавсько-інтерпретаційним критерієм.

Визначення рівня сформованості зазначеного компоненту ґрунтувалося на наступних результатах діагностики. Магістранти з високим рівнем розвиненості етностильової виконавської техніки, які продемонстрували володіння музично-риторичними засобами та етностильовими виконавськими (автентично-інструментальними) прийомами на високому рівні, показали художньо-оригінальну етностилістичну інтерпретацію віднесено до високого (усвідомлено-творчого) рівня. За показником – *рівень розвиненості*

*етностильової виконавської техніки* до цієї групи належать лише 3,2 % (1 особи) від загальної кількості респондентів контрольної групи.

Група магістрантів, що показали спроможність до використання музично-риторичних засобів та етностильових виконавських (автентично-інструментальних) прийомів у виконавській практиці, але рівень інтерпретаційної оригінальності є недостатньо високим. Респонденти зазначеної групи показали наявність певних утруднень у донесенні власних ідей через недосконалість технічно-виконавської підготовки. Таких магістрантів віднесено до середнього (самостійно-репрезентативного) рівня сформованості етно-експлікаційного компоненту етностильових виконавських умінь. До такої групи належать лише 12,9 % (4 осіб) від загальної кількості респондентів контрольної групи.

Магістрантів, які показали наявність певних утруднень у донесенні власних ідей через низький рівень розвиненості етностильової виконавської техніки, наявність серйозних утруднень у використанні музично-риторичних засобів та етностильових виконавських (автентично-інструментальних) прийомів у виконавській практиці, нездатність до самостійної етностилістичної інтерпретації. Таких магістрантів віднесено до низького (пасивно-репродуктивного) рівня сформованості етно-експлікаційного компоненту етностильових виконавських умінь. До такої групи входять 54,8 % (17 осіб) від загальної кількості респондентів контрольної групи.

За етно-експлікаційним показником магістрантів, які відмовилися брати участь у виконанні зазначених завдань віднесено до числа індиферентної групи в кількості 29 % (9 осіб).

Результати констатувального зрізу та виявлення рівнів сформованості етностильових виконавських умінь у респондентів контрольної групи представлено на рисунку 3.1



*Гістограма рівнів сформованості етностильових виконавських умінь респондентів контрольної групи*

Наприкінці року проведено повторний зріз освітніх результатів навчання в респондентів контрольної групи. Результати даного зрізу не мали суттєвих відмінностей за кількісними, ні за якісними параметрами.

За показниками першого критерію сформованості етно-експлікаційного компоненту високий (усвідомлено-творчий) рівень показали 16,1 % (5 осіб), середній (самостійно-репрезентативний) – 25,8 % (8 осіб), низький (пасивно-репродуктивний) рівень – 38,7 % (12 осіб), за індиферентним рівнем – 19,4 % (6 осіб)

За показниками другого критерію результати наступні:

- високий рівень (усвідомлено-творчий) 9,7 % (3 особи);
- середній рівень (самостійно-репрезентативний) – 16,1 % (5 осіб);
- низький рівень (пасивно-репродуктивний) – 48,4 % (15 осіб);
- індиферентний рівень – 25,8 % (8 осіб).

За показниками третього критерію було отримано такі результати:

- високий рівень (усвідомлено-творчий) 6,5 % (2 особи);
- середній рівень (самостійно-репрезентативний) – 16,2 % (5 осіб);
- низький рівень (пасивно-репродуктивний) – 51,6 % (16 осіб);
- індиферентний рівень – 25,8 % (8 осіб).

Табл.3.3

Групи респондентів	критерії	установчо-орієнтаційний		знаннєво-концептуальний		виконавсько-інтерпретаційний		$\bar{x}_{\text{ВДЗ}}$	$\bar{x}_{\text{ПДЗ}}$		
		Зрізи (%)	Рівні	ВДЗ	ПДЗ	ВДЗ	ПДЗ			ВДЗ	ПДЗ
Контрольна група	Усвідомлено-творчий			12,9	16,1	6,5	9,7	3,2	6,4	7,5	10,8
	Самостійно-репрезентативний			22,6	25,8	12,9	16,1	12,9	16,2	16,2	18,5
	Пасивно-репродуктивний			41,9	38,7	51,6	48,4	54,8	51,6	49,4	46,3
	Індиферентний			22,6	19,4	29	25,8	29	25,8	26,9	24,3

*Порівняльна таблиця рівнів сформованості етностильових виконавських умінь за результатами вхідного діагностувального зрізу (ВДЗ) та прикінцевого діагностувального зрізу (ПДЗ) в контрольній групі респондентів*

Узагальнення отриманих результатів констатувального експерименту виявило недостатню динаміку розвитку етностильових виконавських умінь у магістрантів музично-педагогічної освіти. З метою оптимізації зазначеного процесу в дослідженні розроблено й науково обґрунтовано методику формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

### **3.2 ОСНОВНІ ЕТАПИ ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО ВПРОВАДЖЕННЯ МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ЕТНОСТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

На основі результатів теоретичного студіювання наукової літератури та урахування висновків попередніх етапів дослідно-експериментальної роботи було розроблено та обґрунтовано *методику формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва*. На етапі формувального експерименту нашого дослідження відбувалася перевірка ефективності розробленої методики. Вихідною точкою для вибудовування стратегії експериментального впровадження в освітній процес розробленої методики є питання – чи дійсно від розвиненості зазначених умінь залежить рівень розуміючого сприйняття ідеї музичного твору, готовність студентів до виявлення іманентних текстових смислів та їхня здатність до вираження осягнутого у власній виконавській інтерпретації?

Запропонована методика формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом охоплює:

- Мету й завдання «Методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом»;
- Дидактичні та психолого-педагогічні методи формування етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва;
- Методологічні основи та педагогічні умови, що забезпечують дієвість запропонованих методів і мають сприяти формуванню етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва.

Мета методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва полягає в підготовці компетентних фахівців мистецько-педагогічного напрямку, здатних кваліфіковано вирішувати насущні освітні та навчально-виховні завдання. В умовах ЗВО запропонована методика орієнтує здобувачів вищої мистецько-педагогічної освіти на розуміння стилістичних особливостей зразків музичного фольклору, освоєння етностильових музично-виконавських прийомів, оволодіння уміннями самостійного опрацювання музичних творів, обраних для виконання.

На початку 2021-2022 навчального року проведено діагностувальний зріз знань і умінь магістрів 1 року навчання (експериментальної групи), за методикою проведення констатувального експерименту. Завдання, методи проведення діагностики та методи оцінювання її результатів були ідентичними до проведених зрізів на початку та наприкінці 2020-2021 навчального року в контрольній групі респондентів. Рівні сформованості етностильових виконавських умінь у респондентів експериментальної групи за результатами констатувального зрізу представлено на рисунку 3.2.

*Рис. 3.2*



*Гістограма рівнів сформованості етностильових виконавських умінь у респондентів експериментальної групи за результатами вхідної діагностики*

Результати вхідної діагностики не мали разючих відмінностей від аналогічної перевірки респондентів контрольної групи та показали невисокий рівень сформованості етностильових виконавських умінь в учасників експериментальної групи, у яку входили магістранти музично-педагогічної освіти набору 2021 року. Результати обох вихідних діагностик (констатувальних зрізів на початку 2020 та на початку 2021 навчальних років) для порівняння внесені в таблицю 3.2.

Табл. 3.4

Групи респондентів	Критерії	установчо-орієнтаційний	знаннєво-концептуальний	виконавсько-інтерпретаційний	$\bar{x}$
	Рівні				
Контрольна група	Усвідомлено-творчий	12,9	6,5	3,2	7,5
	Самостійно-репрезентативний	22,6	12,9	12,9	16,2
	Пасивно-репродуктивний	41,9	51,6	54,8	49,4
	Індиферентний	22,6	29	29	26,9
Експериментальна група	Усвідомлено-творчий	12,5	5,2	6,3	8,0
	Самостійно-репрезентативний	24,0	9,4	10,4	14,6
	Пасивно-репродуктивний	45,8	47,9	51,0	48,2
	Індиферентний	17,7	37,5	32,3	29,2

*Порівняльна таблиця рівнів сформованості етностильових виконавських умінь за результатами вхідних діагностувальних зрізів на початку 2020 н.р. (для респондентів КГ) та на початку 2021 н.р. (для респондентів ЕГ)*



Таким чином на етапі констатувального експерименту підтверджено своєчасність і актуальність розробленої методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.

Проведення формуючого експерименту з впровадженням авторської методики відбувалася в три етапи, а саме:

1. Аксиологічно-настановчий;
2. Пізнавально-інкультуральний;
3. Виконавсько-інтерпретаційний (Фан, 2023 (b), с. 35).

Перед усім звернено увагу розробці організаційно-стимуляційної складової *аксиологічно-настановчого етапу*, яка ґрунтується на основних положеннях теорії установки, за якими:

- внутрішня установка передує поведінці людини та визначає її;
- внутрішня установка передує будь-якій діяльності людини й забезпечує її здійснення;
- у будь-якій діяльності існують суб'єкт, його потреби і середовище, що задовольняє його потреби;
- будь-яка діяльність залежить від суб'єктивних факторів, які визначаються особистісними потребами суб'єкта діяльності;
- будь-яка діяльність залежить від певних об'єктивних факторів, які окреслюються ситуацією, у якій діє індивідуум і оточуючим середовищем, що задовольняє його потреби як суб'єкта діяльності;
- ситуація впливає на індивідуума і є необхідною умовою його поведінки.

Засновник теорії установки Д. Узнадзе під внутрішньою установкою розумів певний психічний стан людини, який визначає її готовність до здійснення тієї чи іншої діяльності (Узнадзе, 1961). На його думку, поведінка та

діяльність людини завжди є більш-менш доцільними, адже детерміновані внутрішньою установкою та зовнішніми обставинами. Більш за те, вчений зауважував, що установки є тим впливовим фактором, який керує свідомістю людини (Там саме).

З педагогічної точки зору, важливим є діалектичний характер установки. Адже з одного боку, вона забезпечує й направляє діяльність людини, з іншого боку, у ході виконання цілеспрямованої діяльності та накопичення певного досвіду відбувається об'єктивація, усвідомлення й закріплення внутрішніх установок. Більш за те, стійкість установки залежить від умов і обставин, що супроводжують діяльність людини, а також від частоти повторного виникнення потреби. І те, і інше вказує на принципову можливість зовнішнього стимулювання внутрішньої установки суб'єктів навчання та педагогічного керування процесом створення внутрішньої установки в учасників освітнього процесу.

Методичну основу даної умови складає теорія диспозицій Г. Олпорта (Allport, 1961). За даною теорією, кожна людина обов'язково має індивідуальні особистісні риси (характер, темперамент, потреби, ціннісні орієнтації тощо), які, на думку вченого, визначають диспозицію людської поведінки у процесі взаємодії із середовищем. Учений доводив, що саме естетичні цінності створюють «імпульси власного задоволення», до якого, за своєю людською природою, прагне кожний індивід (Allport, 1961, p. 512).

Беручи за основу погляди науковця, передбачаємо, що успішність та ефективність процесу формування внутрішньої установки та ціннісних орієнтацій здобувачів, набуття ними знань і опанування умінь, повнота й глибина останніх залежать від певних чинників, серед яких суттєвими є: індивідуальні властивості респондентів, їхні психофізичні, психологічні, інтелектуальні, емоційні особливості, тип характеру тощо, а також внутрішні

установки – прагнення, уподобання тощо. Зазначене дає підстави для бачення взаємозалежності процесів формування внутрішньої установки, ціннісних орієнтацій і набуття знань.

Вважаємо доцільним урахувати те, що освітнє середовище має потужний вплив на формування ціннісних орієнтацій здобувачів освіти та створення внутрішньої установки на сприйняття музичних творів різних етносів і розуміння їх цінності. У руслі зазначеного, насущною турботою викладачів мистецько-педагогічних ЗВО є створення таких освітніх обставин, які спроможні активізувати здобувачів освіти на поглиблення обізнаності в специфіці етнічної стилістики певних творів музичного мистецтва та посилення почуттів емпатії та толерантності до традицій та цінностей різних етносів, що в сукупності має сприяти усвідомленню цінності опанування етностильових виконавських умінь. Як було зазначено вище, на цьому етапі є визнаною дієвість педагогічної умови - *створення освітніх обставин задля стимулювання студентів до ознайомлення з особливостями етнічних музичних стилів, з народними традиціями музикотворення та музичного виконавства* (перш за все, в європейській, українській та китайській етномузичній традиції).

Для реалізації завдань даного етапу формуючого експерименту та педагогічної умови запропоновано створення різнорівневих освітніх обставин, таких як: моделювання навчальних ситуацій, що потребують від студентів етностильової обізнаності.

Для вирішення завдань даного етапу формувального експерименту були надані завданнями для самостійної роботи:

- складання каталогу музичних творів;
- споглядання та обговорення виконання музичних творів учасниками етно-фестивалів;

- індивідуальне науково-дослідне завдання (підготовка доповіді з вербальною реплікацією обраних для прослуховування музичних творів).

Як навчальний метод реплікація (*replikatio* – повторення, відображення) є особливим методом стимулювання самостійного осягнення й творчого відображення творів зображальних видів мистецтва (живопису, скульптури тощо). За трактуванням Н. Яковлевої, реплікація (побіжна зарисовка) є авторським повторенням художнього твору, яке має деякі відмінності від оригіналу. У дослідженні Л. Степанової вводиться поняття вербальної реплікації, як методу активізації сприйняття художнього твору. Суть методу полягає у вербальній фіксації яскравих смислоутворюючих елементів, адже під час первинного ознайомлення з художнім текстом необхідно «схопити» загальні контури форми, не заринаючись у деталі. Науковець виходить з розуміння, що «...перше і безпосереднє враження про художній твір є дуже важливим, хоча і не є завжди точним і стійким» (Степанова, 2018, с.172). Особистісні вербальні реплікації є результатом фіксування реципієнтом власних емоційних відгуків на твір, рефлексії своїх думок, почуттів, асоціацій. «Такий вид роботи є дуже корисним для магістрів, як майбутніх викладачів мистецьких дисциплін» – зауважує Л. Степанова (2018), адже дозволяє магістрантам прослідкувати взаємозв'язок між власними враженнями та авторськими інтенціями, закладеними в тексті, спонукає до активного сприйняття й підбору засобів словесного вираження зрозумілих смислів і значень твору, що сприймається». Наслідуючи думки Л. Степанової, убачаємо в методі вербальної реплікації потужний засіб художньо-герменевтичного осягання змістовно-сміслового контенту етномузичного твору.

Надаємо зразок доповіді з вербальною реплікацією смислоутворюючих елементів музичного тексту, яку підготувала магістрантка В. для виступу на

семінарському занятті з дисципліни «Основи дослідження та викладання художньої культури» за методом ділової гри «Круглий стіл», який було впроваджено за конкретною тематикою – «Освітньо-виховний потенціал етномузики». Отже, магістрантка В. підготувала до обговорення за «Круглим столом» аналітичну доповідь про етностильові особливості сучасної китайської фортепіанної музики на прикладі китайської пісні «Сум» в обробці для фортепіано відомого педагога і композитора Дан Чжаоі. Магістрантка зауважила, що в основі даної обробки полягає чарівна мелодія, яка відрізняється гнучкістю, чуйністю, великою силою виразності. Інтенації то розгортаються мірно, суворо-стримано, то охоплюють широкий діапазон, не уникаючи кроків на такі незвичайні в європейській музиці інтервали, як септима, то представляють собою дотепне комбінування шляхом перестановок дзеркальних звернень візерунчасто-орнаментальних мелодизмів. Вільний ритм твору, роздумливі монологи та складні емоційні зміни занурюють слухача у світ музики. За рахунок зазначеного, багата на нюанси та глибокі емоції мелодія твору втілює щире та глибоке почуття ностальгії китайців-емігрантів за батьківщиною.

У творі умовно можна окреслити такі складові, як вступ, основна частина, кульмінаційне проведення та закінчення. Короткий вступ починається у верхньому регістрі на арпеджіо, з тонкими динамічними відтінками, що створює атмосферу таємничої краси. Повтори на арпеджіо й перебіг нот, особливо у високому тембрі, які мов би імітують звучання традиційного китайського інструменту *гучжен*, відбиває картину рідної природи. Це з самого початку створюється особливий настрій на сприйняття твору задумливого мрійного характеру. Цікаво, що такі переливчасті звуки можна порівняти із звучанням українських народних інструментів – бандури та цимбал. До того ж українські пісні, що виконуються в супроводі бандури (і серед яких також часто

зустрічаються назви «Сум», «Дума» тощо) за характером є близькими даному твору китайського композитора.

В основній частині спостерігається метроритмічна мінливість (3/4, 4/4, 2/4), яка вказує на народні витоки твору. До речі така метроритмічна мінливість є притаманною для багатьох етнічних творів, у тому числі і для української фольклорної музики.

Кульмінація починається з шеститактового арпеджіо, яке звучить у формі стоїчної акордової послідовності. Композиторську ремарку «*agitato*» можна розуміти як «збуджений» або «глибоко пригнічений». Воно може також означати гарячу та щиру пісню. Після цього змінюється ритм обох рук, і з'являється коротка варіаційна частина, яка складається з одинадцяти тактів. Права рука грає в розмірі 8/4, а ліва рука – у розмірі 12/8, що створює складну ритмічну структуру «2 на 3». Завдяки зміні ритму звучання досягає свого апогею, від *ff* до найвищого рівня *fff*. Навіть акценти на семизвукових акордах посилюють контраст звучання та створюють насичену звукову картину. Після кульмінації музика поступово затихає, скорочуючи інтервали між інтермедіями та зменшуючи діапазон звучання. Твір закінчується тремоло в обох руках. Музика змінюється від бурхливої до спокійної, а динаміка переходить від форте до піано. Твір закінчується піано, звук розчиняється в музичному просторі.

У цьому творі ритм під час виконання відносно вільний. У прикладі А (рис. 3.3) Дан Чжаоі вказав *Calma to rubato*. Це означає, що стиль твору відносно вільний, і ритм не повинен бути занадто жорстким, що також є характерною ознакою традиційної китайської музики. При виконанні цього етноелементу потрібно досягти балансу між вільним і чітким ритмом.

*Calma to rubato*

*Приклад А*

Під час виконання твору слід розглядати всю мелодійну лінію як єдину музичну фразу. Для музики такого стилю є вкрай важливою емоційна складова. Коли пальці ніжно і повільно витягують ноти, у серці мають бути відчуття тендітних емоцій, які спалахують й спадають. Потрібно досягти балансу між свободою й чіткістю, щоб виконання було вільним, але не «розмитим» чи «розляпистим». У творі композитор широко використовує ритмічну структуру «2 на 3», що потребує вільного виконання від правої руки, та ритмічно точного виконання музичного матеріалу лівою рукою.

Таким чином щоб правильно виконати твір «Сум» потрібно враховувати його вільний стиль і складні ритмічні структури. При виконанні потрібно досягти балансу між свободою і чіткістю, щоб передати емоції твору, його художню цінність.

*Приклад Б*

Цей музичний твір відзначається виразними змінами інтенсивності. Під час гри відбувається збільшення емоційного навантаження. Проте варто відзначити, що у вступі та тематичних розділах ця динаміка менш виразна. Останній розділ послаблюється до фіналу, що створює можливості активно контролювати та спостерігати за змінами в музичному виконанні.

Роль педалі у творі також дуже важлива. У нотному записі, під великими сполучними лініями, які вказують на необхідність плавності, зазвичай використовується педаль. Можна застосовувати «розділену педаль», також відому як «післязвукова педаль». Використання педалі в музиці, безсумнівно, є доповненням, яке піднімає її на вищий рівень.

«Сум» – це прекрасна фортепіанна п'єса, яка викликає в слухача щемливе відчуття ностальгії та є яскравим прикладом сучасної китайської музики.

Представлений опис музичного твору за методом вербальної реплікації виявляє здатність магістрантки до усвідомленого сприйняття та поглибленого пізнання художньо-образних і змістовно-сміслових пластів музичного твору, що є важливим у накопиченні музично-інтонаційного тезаурусу, який є незамінною умовою формування в студентів стійкого інтересу до музики народів світу, обізнаності в особливостях етнічних музичних архетипів, знання та розуміння музичної мовно-знакової семантики, розвинення стійкої мотивації до оволодіння етностильовими виконавськими вміннями.

Варто зауважити, що метод ділової гри «Круглий стіл» визнано науковцями та педагогами-практиками одним з найбільш дієвих в освітньому процесі. Використання методу на даному етапі формувального експерименту зумовлено тим, що цей метод, на наш погляд, має стимулятивно-установчий характер. Адже, готуючись до участі в такого типу заходах, магістранти мають попередньо ознайомитися зі специфікою етномузичного матеріалу та його змістовно-смісловим контентом, пізнати особливості конкретної етнічної



культури. До того ж, магістранти повинні вміти розкривати і художні, і педагогічні аспекти обраних музичних творів. Отже запропонований метод спрямований на стимулювання магістрів до активного ознайомлення, прослуховування та аналізу музичних творів – від фольклору до сучасних зразків музичних етностилів.

*Пізнавально-інкультуральний* етап формувального експерименту спрямований на стимулювання магістрантів до естетичної інкультурації через оволодіння етнокультурним музично-виконавським досвідом, пізнання специфіки музичного мислення того чи іншого етносу, усвідомлення стилістичних особливостей традиційної музично-виконавської культури різних етносів. Залучення студентів до музичної сфери конкретних етнокультур йдеться через ознайомлення з архетипами китайської, української та західноєвропейської музики, герменевтичне пізнання та інтерпретацію смислів і значень досліджуваних архетипів і стереотипів.

Як було доведено на попередніх етапах нашого дослідження, *пізнавально-інкультуральний* етап формування та удосконалення етностильових виконавських умінь учителів музичного мистецтва є пролонгованим процесом, який забезпечується методами, педагогічними прийомами та навчальними завданнями:

- пізнання й розуміння особливостей того чи іншого музичного етностилью;
- сприйняття й виконання етномузики або музичних творів з етностильовими елементами;
- герменевтичне тлумачення з елементами виконавської інтерпретації етностильових архетипів.

На даному етапі впроваджено умову «застосування комплексу освітніх вимог до студентів задля їхнього особистісного становлення та фахового

розвитку через оволодіння етномузикологічними знаннями, розширення слухового тезаурусу та здатності до художньо-герменевтичної інтерпретації етностильових елементів твору». З метою поглиблення уявлень про етнічну музику та розширення звуко-тембрових уявлень, магістранти отримали завдання підготувати доповіді та презентації про музичні інструменти етносів різних регіонів світу. Таке завдання мотивує магістрантів до ознайомлення з деякими народними інструментами – китайськими, українськими, та ін. Приклади презентацій представлено в додатку (Додаток К).

Для поглиблення й розширення етномузикознавчої обізнаності магістрантів було організовано теоретичну підготовку магістрантів до різного роду заходів у межах дисциплін «Основи дослідження і викладання художньої культури», «Герменевтичний практикум». Було розроблено курс лекцій, присвячених ознайомленню з етнокультурними особливостями етносів трьох регіонів:

- східно-азіатського (на прикладах китайської традиційної народної музики);
- західноєвропейського (на прикладах національних особливостей іспанської, угорської та норвезької музичної культури)
- східноєвропейського (слов'янського) (на прикладах українського та польського фольклору).

Магістрантам надано спеціально підібраний матеріал для активного й розширеного ознайомлення із змістовно-смісловим контентом і специфікою етномузичних артефактів.

Наприклад, у ході ознайомлення з особливостями й стилістикою китайської традиційної народної музики звернено увагу студентів на такі відмінності й характерні риси:

- розподіл китайської народної музики на північний стиль (з перевагою ударних інструментів) та південний стиль (перевага мелодії над ритмом, примат темброво-емоційного забарвлення);
- побудова мелодійної лінії (переважно в унісон);
- примат споглядального настрою над відображенням дійства, на відміну від драматизму в європейській музиці;
- особливості ладових систем: пентатоніка – як головна риса китайського музичного мислення та основа китайської мелодики, семиступені гами та дванадцятиступений лад «люй-люй»;
- ритмічна різноманітність і варіативність з частою зміною непарного та парного ритму та наявність складних музичних розмірів.
- фонетичні особливості народного мовлення, як основи єдності китайської поезії та мелодики.

У ході ознайомлення з навчальними матеріалами магістранти мають усвідомити, у чому полягає багатство й своєрідна специфіка мелодики китайської традиційної народної музики, зрозуміти як і задля чого в ній широко використовуються різні інтонаційні, ритмічні та темброві засоби виразності.

Наступне завдання спрямовує магістрантів на пізнання смислового контенту твору за методом «герменевтичного кола». Цей прийом, відомий ще з часів античної риторики та біблійної екзегетики Середньовіччя. Є визнаним методом у філологічній герменевтиці (Ast, 1990) і літературної критики (Лессінг, Шиллер, Шлегель). «Герменевтичне коло» як науковий метод пізнання смислів систематизовано представлений Ф. Шлеєрмахером. Суть цього методу вчений пояснює циклічним характером процесів розуміння. А конкретніше – осягнення цілого йдеться через розуміння його частин, і навпаки, для осмислення частини важливе деяке розуміння цілого. Таким чином, хід художньо-герменевтичного аналізу за методом «герменевтичного кола»

скеровується загальними принципами герменевтики – від зовнішнього до внутрішнього, від загального до окремого, від цілого до деталі. У межах нашого дослідження, метод «герменевтичного кола» спрямовує увагу магістрантів до деталей формального вираження етномузичного твору, що сприяє досягненню когерентності цілого (музичного тексту) і його смислоутворюючих елементів. Як зазначається в дослідженнях Л. Степанової «...доцільним напрямком художньо-герменевтичного опрацювання художнього тексту є рух від сюжету і способів його відтворення до значень зображальних засобів відображення абстрактної ідеї в конкретно-чуттєвих формах до скритих смислів твору» (Степанова, 2018, с.177). Більш розширеним полем герменевтичного аналізу може слугувати особливості етнокультурних традицій, етностильові патерни та архетипи, етностильова специфіка зразків народної творчості. Метод «герменевтичного кола» дозволяє утримати перспективу цілого при аналізі деталей, враховувати зв'язок кожного фрагменту з цілим, збагнути функцію кожного елемента художньої форми.

Отже, на другому етапі формувального експерименту метод «герменевтичного кола» обраний як такий, що спрямовує на виявлення фольклорного сегменту через фактурні особливості, метро-ритмічні й інтонаційні архетипи та їх розуміння, що надає можливість поглинути в смислову сутність музику. Осмислення фольклорних елементів та їх ритмо-звуко-тембральне відтворення насичує твір особливим колоритом. В межах даного методу здобувачам для опрацювання пропонувалися наступні твори українських композиторів: О. Жук «Поема», О. Нижанківський «Вітрогони» (Коломийки), О. Довженко «Дума», М. Колесса «Малюнки Гуцульщини», А. Кос-Анатольський «Аркан» з Буковинської сюїти. Обраний метод забезпечує визначення українських архетипів у фортепіанному творі та застосування даного етно-контексту в сучасній інтерпретації,

Їх завданням було: по-перше, проаналізувати фортепіанну фактуру та окреслити елементи етно-культурної спадщини, звернути увагу на інтонаційне походження музичного матеріалу, наявність цитат музичного фольклору, ритмо-метричні особливості, імітацію національних інструментів тощо; по-друге, знайти відповідне звуковидобування, осмислити засоби музичної виразності для відтворення специфіки українського музичного етносу.

Контроль за виконавським аспектом здійснювали викладачі з фаху виконавської підготовки. Отже, магістранти демонстрували свою виконавську майстерність та презентували результат дослідження нотного тексту, на наявність етно-мовних елементів та імітації етноінструментарію, з застосуванням інформаційних засобів. Перегляд та обговорення відбувалося в колі усіх здобувачів експериментальної групи. Форма презентації словесного доробку була у двох форматах: з використанням комп'ютерних технологій та безпосередньо як усна доповідь. Пропонуємо приклад виконаної презентації твору О. Довженко «Дума» здобувачем Ч..

Магістрант Ч. презентував усну частину роботи у формі слайдів з демонстрацією на екрані. Інформація на слайдах підкріплювалася нотними прикладами та усним коментарем.

Перш за все, здобувач звернув увагу на назву твору, оскільки поняття «дума» має безпосереднє відношення до українського фольклору.

#### *Слайд 1*

*Літературне значення поняття «дума» - це народна ліро-епічна пісня, яка виконується під супровід бандури, кобзи, ліри. Думи є носіями українського епосу, особливо історичного змісту.*

Здобувач відзначив, що темп твору (*andante espressivo, rubato*) відповідає пісенно-декламаційному характеру жанру думи.

## Слайд 2

Пісенній декламації твору характерно використання мелізмів, секундних ходів, речитативного підкреслення та повторювання окремих нот, що надає скорботного відтінку близького до плачу та голосінь.

Рис. 3.2.2.1



У деяких поспівках спостерігаються інтонації гуцульських наспівів

Рис. 3.2.2.2



## Слайд 3

У творі мелодійна декламація перемешується, а іноді й супроводжується арпеджованою фактурою, тобто, на фортепіано імітується звучання народного інструменту (бандури або кобзи).

Рис. 3.2.2.3



## Слайд 4

Драматургію твору розгортається динамічно. Якщо на початку сольна декламація і інструментальний супровід утворюють певний діалог, то в кульмінаційний момент сольна партія набуває героїчного характеру.

Рис. 3.2.2.4



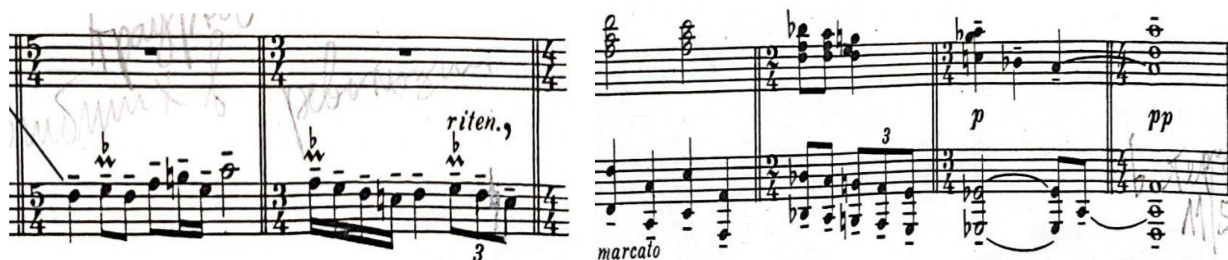
Це підкреслюється фактурним викладенням: октавно-акордовим проведення теми з метро-ритмічними змінами та густому супроводі. Кульмінаційне піднесення закінчується дзвоною передзвін.

Рис. 3.2.2.5



Дзвін завжди був символом, вісником у житті людини, тому не випадково, що композитори запобігають до дзвонової імітації. Наприкінці знову звучить сольна декламація, але перебори струн бандури відсутні. Трагічно, у змінному метрі важкою ходою, тонально невпевнено завершується твір.

Рис. 3.2.2.6



Після перегляду презентації здобувачі прослухали цілісне виконання цього твору магістрантом Ч.. Виконавська демонстрація твору у даному методі була обов'язковою, вона не передбачала вивчення твору на пам'ять, але такий рівень гри, який розкриває характер та його етностильові особливості творі. В процесі опрацювання даного методу здобувачі мали змогу зіставити різні архетипи, які використовують музичній фортепіанній практиці.

У дослідженні передбачається, що для успішної етномузичної інкультурації студентів-піаністів є необхідним створення особливого середовища, спроможного забезпечити процес інтеріоризації здобутих теоретичних знань у площину музично-виконавської діяльності. У зв'язку з чим передбачаємо, що педагогічною умову на даному етапі є *створення полікультурного середовища засобами інноваційних технологій та організаційних форм.*

Важливо зазначити, що на факультеті музичної та хореографічної освіти університету Ушинського полікультурне освітнє середовище виникає самим природним чином. Адже на факультеті поряд зі студентами з України займаються студенти-іноземці з Китаю, Еквадору, Казахстану, Молдови та ін. Сумісне навчання вже само по собі сприяє міжкультурній комунікації між представниками різних етносів, створює обставини, що спонукають студентів з різних країн до пізнання відмінностей у культурних традиціях. Полікультурне середовище посилює відчуття й розуміння національних особливостей у художньо-естетичних цінностях, сприяє формуванню шанобливого ставлення до відмінностей у художньому світосприйнятті та стиле-жанровому плюралізму в художньо-образному відображенні навколишнього. В умовах полікультурного освітнього середовища перед викладачами постає важливе завдання, яке полягає в посиленні атмосфери толерантних відносин між представників різних культур. По-друге, у ході музично-виконавських групових занять в умовах



полікультурного середовища повільно відбувається поступове прилучення студентів до традицій інших культур через творче осягнення художніх домінант тієї чи іншої культури, які є осередком загальнолюдських цінностей.

Цілком зрозуміло, що під час виконання зразків етнічної музики магістранти стикаються з незрозумілими й затемненими музичними символами. Тому на третьому *виконавсько-інтерпретаційному етапі* відбувалося впровадження методів художньо-герменевтичного опрацювання етномузичних творів. Здатність магістрантів до вербальної інтерпретації набувалася під час семінарських заняттях зі спецкурсу «Герменевтичний практикум», уміння інтерпретаційного виконання удосконалювалися на заняттях з дисципліни «Практикум виконавсько-педагогічної інтерпретації інструментальних творів».

Передбачаємо, що формування зазначених умінь забезпечується комплексом методів, спрямованих на занурення в національні витоки інструментальної музики та етностильову виконавську традицію. Наприклад, ми убачаємо доцільність використання методу «вживляння в текст» (за Ф. Шлеєрмахером) задля ідентифікації етностильових атрибутів музичного твору. Даний метод спрямований на заглиблення в танцювальні, пісенні джерела, осягнення етно-інструментарію певного народу, який охоплює «національно-мовні», а також «індивідуально-стильові складові, у залежності від домінування тих чи інших проявів» (Диняк, 2022, с. 218), сприяє створенню цілісного образно-колеритного й стильового контексту музичному твору.

Сутність цього комплексного методу полягає в покроковому опрацюванні обраного музичного твору. По-перше, обравши музичний твір для виконання, магістранти мали опрацювати відповідну музикознавчу літературу, яка містить інформацію про специфіку стильової інтерпретації творів такого напрямку. Наступним кроком було проведення аналізу фактури

фортепіанного твору та виявлення особливостей музичної семантики через призму національної культурної спадщини. Третій крок – робота над виконавською інтерпретацією твору. І четвертий – завершальний крок – участь у дискурсі з обговоренням результатів власного досвіду опрацювання обраного твору.

Даний метод надає здобувачу можливість здобувати досвід пізнання етностильової специфіки певних музичних етносів, через осягнення творів, над якими він працює. Наведемо один з варіантів застосування даного методу під час опрацювання фортепіанних творів іспанських композиторів. «Відтворення національного у фортепіанних творах іспанських композиторів», на думку Т. Диняк, «знаходиться в прямому зв'язку з формуванням специфічної музичної мови й застосуванням цитатного та безцитатного методів опрацювання фольклору». Автор зазначає, що саме останній метод є носієм «патернів національної музичної мови, які в тексті твору слугують «показниками» національного» (Диняк, 2022, с. 219).

Отже, на заняттях з «Практикуму виконавсько-педагогічної інтерпретації інструментальних творів» здобувачам було запропоновано опрацювати твори І. Альбеніса, М. де Фалья, Х. Туріна (за вибором). Перед усім, під час опрацювання музичних творів магістранти мали звернути увагу на наступні моменти:

- назву та жанр твору;
- особливості «національних» елементів іспанської музики;
- засобами музичної виразності у фортепіанній фактурі, завдяки яким втілюється музично-мовний аспект;
- виконавські прийоми гри, що застосовуються для імітування етнонаціональних інструментів у відтворенні звукового колориту.

Презентація виконаних завдань відбувалося на семінарських заняттях спецкурсу «Герменевтичний практикум» через в участь магістрантів в навчально-дослідній конференції за темою «Проблеми етномузикології». Прагнучі до розуміння наявної взаємозалежності та культуровідповідності між музичними архетипами, музично-виконавськими традиціями та культурними цінностями того чи іншого народу, студенти поглиблюють свої теоретичні знання та підвищують свій рівень усвідомленості етностильової специфіки. Мета навчально-дослідної конференції полягала в обміні досвідом опрацювання етностильового виконання музичного твору, у розширенні інформаційного кола щодо виявлення та уточнення національних елементів іспанської музики та збільшення загального світогляду здобувачів експериментальної групи.

Наведемо приклад застосування даного методу на фортепіанних творах, як узагальнений результат під час спостереження за процесом опрацювання твору та його обговорення. У загальній оцінці характерних особливостей іспанської музики, здобувачами було визначено, що в романтичному стилі творів іспанських композиторів виявляються елементи іспанського фольклору, що надає особливого національного й стильового забарвлення цим творам. Зокрема, використовуються формули жанру *fandango*, риси іспанського *zarateado*, імітація звучання гітари (прийоми гри: *rasgueado* та *punteado* – перебирання струн). Здобувачі визначили окреслене безпосередньо в музичних творах наступним чином.

Наприклад, магістрантка Д. під час роботі над твором І. Альбеніса «Астурія» з Іспанської сюїти опрацювала літературу з мистецтвознавства та виявила важливу інформацію інтерпретаційно-стильового характеру. Було з'ясовано, що І. Альбенісу притаманні музичні нариси різних іспанських міст (Астурія – це провінція у північній Іспанії), але в даному творі відтворюється стиль андалусійського фламанко. Даний стиль має синтезовану природу, а саме:

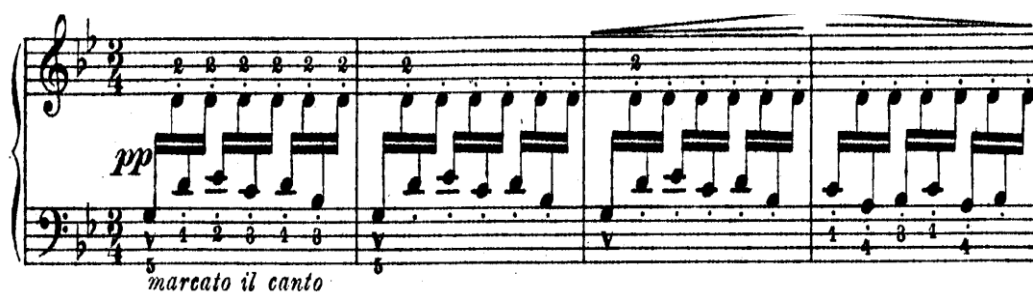
поєднання циганських, арабських, єврейських та європейських танцювальних елементів, кубинських мотивів та джазових мелодій; елементів танцю, співу в супроводі гітарної імпровізації та кастаньєт.

Стосовно структури, здобувачка зазначила, що твір написаний у тричастковій формі з контрастною серединою та повторенням крайніх розділів. І загальна композиційно-драматургічна характеристика твору відповідає специфіці стилю фламенко.

Здобувачка звернула увагу на використання в основній темі гітарного прийому *razguiado*, який у фортепіанній музиці порівнюється з фактурою токкатного типу.

З метою зближення звукового ефекту гітари й фортепіано, здобувачка підкреслила важливість застосування штриха пальцевого *staccato*, оскільки палець має «хапати» клавішу на кшталт того, як гітарист щипає струну. При цьому необхідно слідкувати за звуковою рівністю шістнадцятих нот та їх інтонаційним оформленням. Потрібно запобігати механічній грі й намагатися гнучко вести мелодійну лінію.

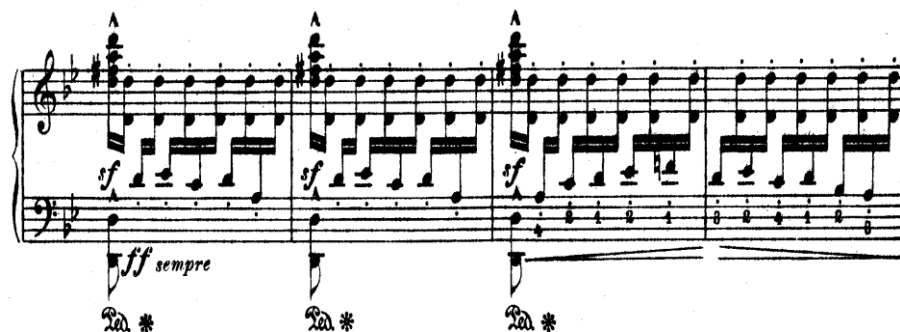
Рис. 3.2.3.1



Особливим моментом є відтворення в темі характерного елементу жанру *fandango* – мотиву кружляння навколо звуку квінти тонічного тризвуку, а також танцювального елементу *zarateado* – топтання на місці та вистукування каблуком. У застосуванні композитором *punteado* (акцентоване туше) в октавах обох рук у крайніх регістрах, здобувачка припускає імітування кастаньєт і

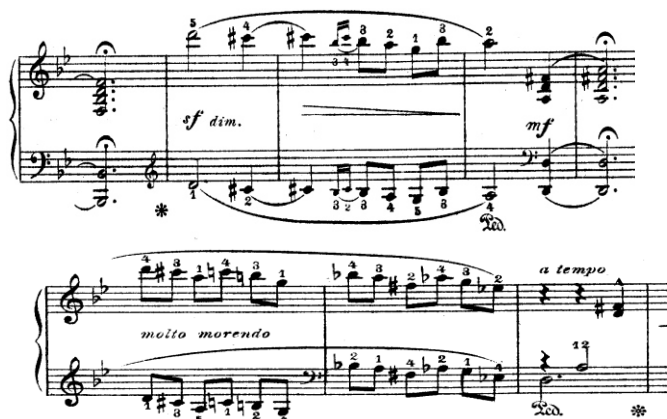
плескання в долоні. Відтворення зазначеного потребує від піаніста володіння крупною технікою й технікою стрибків з застосуванням прийому приготовленого акорду.

Рис. 3.2.3.2



Середній розділ нагадує декламацію віршів сорла (куплет). Мелодія звучить в унісон у межах квінти й сповнена вокально-мовними інтонаціями. Між тим, імпровізаційний характер, наспів з мелізмами та інтонаціями малої секунди, хроматичні ходи в межах квінти-сексти наближають звучання до андалузської пісні - різновиду співу *cante jondo*. Саме цей фрагмент, достатньо простий за фактурним викладенням, на думку магістрантки, потребує витонченого сприйняття й відчуття агогічного руху мелодійних ліній, занурення в пошук їх тембрального забарвлення, та володіння пластичним звуковидобуванням, гнучким фразуванням відповідно національно-стильовим особливостям твору.

Рис. 3.2.3.3



Магістрантка зазначила, що вказані елементи є атрибутами мистецтва фламенко, а їх запозичення визначається у звуковому просторі в моментах зависання й затримання, принципі контрасту (артикуляційному та динамічному), тембральному зіставленні, єдності станів пристрасті та холодної стриманості, об'єднанні пісенних і танцювальних мотивів.

Цікавою вважаємо думку магістранта С.. Під час обговорення специфічних для виконання елементів твору Х. Туріна Циганський танець ор.55 №5 Sacro-monte, він звернув увагу на використання у фортепіанній фактурі таких прийомів гри стилю фламенко як *rasgado* (гра акордами) і *punteado* (виразне підкреслене виконання кожної ноти).

Рис. 3.2.3.4

The image contains three musical excerpts from a piano score. The first excerpt is labeled "Più vivo" and "mf", showing a melody with triplets. The second excerpt is labeled "sfz" and shows a melody with a fermata. The third excerpt is labeled "cresc." and "ff", showing a melody with a crescendo and a fortissimo dynamic.

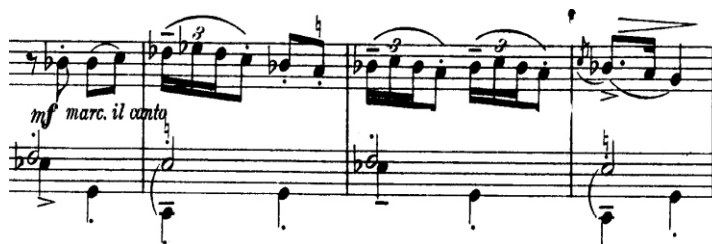
Ці прийоми в поєднанні з поліритмією, артикуляцією, акцентами, темпоритмічними й тембро-регістровими змінами, підсилюють імпульсивний

характер національного танцювального жанру. Основними вимогами щодо виконання даного твору здобувач вважає – досягнення ритмічної пульсації на основі артикуляційної визначеності та короткої педалізації для підкреслення акцентованих моментів.

У доповіді здобувачки К., щодо виконавських особливостей у творах М. де Фалья «Танець ритуального вогню», зауважено на особливій манері композитора втілювати національний характер. Вона вважає за доцільне окреслити наступні моменти:

1. Присутність стилю канте хондо через наявність ритмо-інтонаційної ознаки в основному звороті головної теми, яку можна порівняти з мотивом сегідільї та сігірії – носіїв іспанського фольклору:

Рис. 3.2.3.5



2. Наявність танцювальних рис (повторювання, притоптування, артикуляційних акцентів – плескання) у наступному фрагменті:

Рис. 3.2.3.6



3. Спорідненість з національними інструментами – кастаньетами і гітарою, імітація яких на фортепіано досягається завдяки артикуляції, фактурі та тембрально-регістровому забарвленні:

Рис. 3.2.3.7



4. Яскравість образно-звукового колориту, застосування трелі в різних динамічних контрастах, що пробуджує образну візуалізацію та малює картину «спалаху і згасання вогню». Для знаходження відповідного звукового рішення особлива увага має приділятися туше й педалізації.

Рис. 3.2.3.8



Така «картинність» притаманна композиторам-імпресіоністам. Але у фортепіанному фактурному рельєфі М. де Фалья відчувається вплив імпресіоністського стилю.

Наведені приклади засвідчують дієвість методу «ідентифікація етностильових атрибутів музичного твору», який формує в здобувачів здатність до диференціації та розуміння національних сегментів у фортепіанних творах та уміння їх адекватного трактування та втілення на фортепіано.

Нагадаємо, що під час теоретичного вивчення проблеми нашого дослідження було зауважено, що для успішного оволодіння етностильовими



виконавськими вміннями є важливою здатність виконавця до художньо-стильової сприйнятливості, в основі якої полягають в усвідомленому поліхудожнього світосприйняття, розвиненості умінь художньо-стильової емпатії та прагнення до піднесення своєї етно-національної свідомості. Реалізація зазначеного забезпечується активною художньо-інтерпретаційною діяльністю, а саме: виконання музичних творів в етностилі, вербальної інтерпретації смислового контенту твору, організація та участь в арт-проектах та перформансах.

Івент-перформативна складова *виконавсько-інтерпретаційного етапу* є завершальною у формувальному експерименті. У сучасних науково-педагогічних працях (М. Краповець, 2018; Л. Кондрацька, 2023; М. Лігус, 2018; Н. Малютіна, 2021 та ін.) приділяється пильна увага запровадженню в освітній процес інтерактивних освітніх технологій, серед яких важливе місце відводиться інноваційним методам та сучасним цифровим інструментам створення навчального або просвітницького контенту з використанням як освітніх, так і комунікаційних платформ. Цілком зрозуміло, що для реалізації своєї просвітницької функції майбутнім магістрам музичного мистецтва потрібно йти пліч-о-пліч із сучасністю. На наш погляд, задля цього майбутні магістри музичного мистецтва повинні оволодіти необхідними вміннями організації оф-лайн та онлайн івентів, таких як онлайн-концерти, онлайн фестивалі-конкурси тощо, музичних етно-перформансів та кіберперформансів. Реалізація завдань даного етапу відбувалася в рамках наукової лабораторії «Інновації мистецької освіти».

Наслідуючи погляди Л. Кондрацької, стосовно потенціалу перформативної дидактики в галузі професійної підготовки майбутніх мистців і вчителів мистецтва, убачаємо перспективність залучання магістрантів до створення арт-концептів етномузичних заходів, розробки стратегем сучасних

арт-комунікацій, до активної залученості та безпосередньої участі в етно-перформансах та онлайн-івентах. Саме ці уміння дозволять майбутнім магістрам музичного мистецтва силою етнічної музики та засобами етномузичного мовлення змінювати й упорядковувати оточуюче середовище (як освітнє, так і соціальне).

Вважаємо, що майбутні магістри музичного мистецтва повинні усвідомлювати, що етно-перформанси та арт-івенти окрім розважальної функції, виконують ще й інформативно-комунікативну, освітньо-пізнавальну, репрезентативно-соціокультурну, етновиховну, ціннісно-естетичну. Ці заходи потужно забезпечують міжкультурну комунікацію на суспільному та особистісному рівнях, популяризують народну культуру, сприяють збереженню національних мистецьких здобутків, транслиують фольклорну спадщину від покоління до покоління. Важливо зазначити, що культурно-мистецькі заходи вже давно виступають майданчиком для вираження творчості та взаєморозуміння між різними культурами. Проте, з появою інноваційних технологій та творчих підходів, ці заходи переходять на новий рівень взаємодії та емоційного досвіду. Деякі з цих інновацій включають в себе використання віртуальної та розширеної реальності, інтерактивні мистецькі інсталяції, а також активне використання соціальних мереж та інших онлайн-платформ для підтримки та поширення етнокультурних івентів.

У наукових колах існує думка, що музика та музичне виконання іманентно є перформативною формою взаємоузгодженої між композитором, виконавцем і публікою. У працях М. Лігус зауважується: «Сама форма музичного твору може виражати актуальні соціальні ідеї» і завдяки цій соціальній природі музики реалізується «...потенціал її соціального впливу у формі перформансу» (Лігус, 2018, с. 69). Важливе значення у заходах такого напрямку має взаємодія між учасниками, яка потребує суголосності та

злагодженості в почуттях, думках і діях. Але такі «взаємоналаштовані стосунки» (за А. Шютцем) створюються не стільки завдяки одночасній участі в музичній інтеракції, скільки через те, що «переживання музичних подій належать до виміру внутрішнього часу» (Schuetz, 1951). Таким чином музичний перформанс стає творінням «колективної ідентичності», що спонукає кожного відчутти «суб'єктивний смисл соціальності буття» (Frith, 1998). Суголосною до концепції нашого дослідження є думка М. Лігус про те, що дух єднання, що є притаманним для музичних перформансів, і в учасників, і в глядачів викликає та задовольняє бажання «...долучитися до спільного емоційного поля художньої та соціальної комунікації, під час якої створюється колективний наратив, що артикулює статус учасників соціального руху та їхні цілі» (Лігус, 2018, с. 70).

В умовах воєнного стану набувають значення заходи онлайн формату, так звані кіберперформанси, які забезпечують онлайн-участь в етномузичному соціально-культурному заході, що відбувається в кіберпросторі в режимі реального часу із застосуванням засобів цифрової комунікації (Інтернет, чат, освітні та комунікативні платформи тощо).

З метою прилучання майбутніх магістрів музичного мистецтва до сучасних форм арт-комунікації із суспільством пропонуються:

- ознайомлювання зі зразками етномузичних перформансів та арт-івентів;
- навчальне моделювання перформансів та арт-івентів;
- організація та участь в етноперформативних заходах.

Впроваджені технології та методи сформували в магістрантів ЕГ уміння: працювати в команді, самостійно створювати концепт етнокультурного заходу, розробляти стратегію планування суспільно значущої ідеї, визначати найбільш доречні й оригінальні засоби її реалізації.

По завершенні формувального експерименту було проведено другий діагностичний зріз та здійснено порівняльний аналіз результатів з тими, що

продемонстрували респонденти експериментальної групи під час першого зрізу та з досягненнями респондентів КГ. Результати, отримані за кожним критерієм, подано в Додатку П (Таблиці П/1– П/3).

Узагальнені дані представлено в таблиці 3.5 та гістограмі (Рис. 3.2.4.). Як бачимо, результати діагностики засвідчили, що респонденти контрольної групи показали певні досягнення стосовно оволодіння етностильовими виконавськими вміннями, але їхні успіхи були значно скромнішими в порівнянні з результатами експериментальної групи.

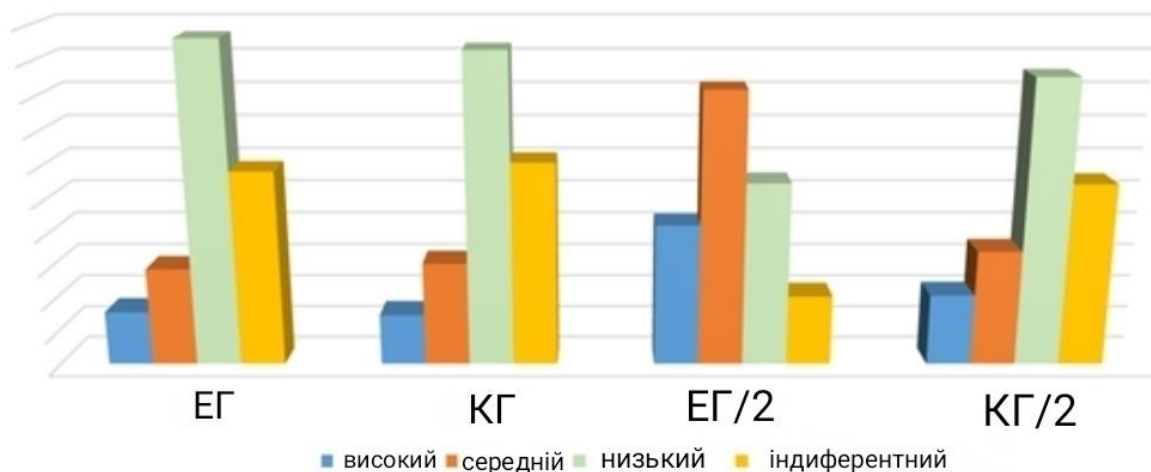
Табл. 3.5

Групи респондентів	критерії Зрізи (%) Рівні	установчо-орієнтаційний		знаннєво-концептуальний		виконавсько-інтерпретаційний		$\bar{x}_{\text{ВДЗ}}$	$\bar{x}_{\text{ПДЗ}}$
		ВДЗ	ПДЗ	ВДЗ	ПДЗ	ВДЗ	ПДЗ		
Контрольна група	Усвідомлено-творчий	12,9	16,1	6,5	9,7	3,2	6,4	7,5	10,8
	Самостійно-репрезентативний	22,6	25,8	12,9	16,1	12,9	16,2	16,2	18,5
	Пасивно-репродуктивний	41,9	38,7	51,6	48,4	54,8	51,6	49,4	46,3
	Індиферентний	22,6	19,4	29	25,8	29	25,8	26,9	24,3
Експериментальна група	Усвідомлено-творчий	12,5	26,0	5,2	18,8	6,3	18,8	8,0	21,2
	Самостійно-репрезентативний	24,0	44,8	9,4	38,5	10,4	39,5	14,6	41,0
	Пасивно-репродуктивний	45,8	19,8	47,9	30,2	51,0	32,3	48,3	27,4
	Індиферентний	17,7	9,4	37,5	12,5	32,3	9,4	29,2	10,4

*Порівняльна таблиця рівнів сформованості етностильових виконавських умінь за результатами вхідного діагностувального зрізу (ВДЗ) та прикінцевого діагностувального зрізу (ПДЗ)*

Наведені дані демонструють наступне: за високим – усвідомлено-творчим рівнем відбулося зростання результатів у респондентів з ЕГ на 13,2 %, а в КГ – на 3,3 %; за середнім – самостійно-репрезентативним рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 26,4 %, у КГ – лише на 2,3 %. На низькому – пасивно-репродуктивному рівні в ЕГ залишилося на 20,9 % студентів менше, а в КГ – лише на 3,1 %; що склало різницю на 17,8 %; за індиферентним рівнем в ЕГ залишилося тільки 10,4%, а в КГ їх кількість знизилася на 2,6 %, отже різниця склала 13,9 % на користь здобувачів ЕГ.

*Рис. 3.2.4*



*Гістограма за даними констатувального та прикінцевого діагностичних зрізів*

Таким чином, порівняльний аналіз двох діагностичних зрізів засвідчив перевагу здобутих результатів магістрантами ЕГ у порівнянні з результатами КГ за кількісними та якісними змінами щодо рівнів сформованості в них етностильових виконавських умінь.

Формувальний експеримент було завершено доведенням статистичної вартісності розбіжності між показниками експериментальної та контрольної груп, за допомогою критерію  $\varphi^*$  кутового перетворення Фішера (Fisher).

Застосування критерію Фішера забезпечено дотриманням до вимог даної обчислювальної методики, а саме: 1) в експерименті брали участь дві групи здобувачів (ЕГ, КГ); 2) кількість респондентів у кожній групі була більше ніж 5 осіб (ЕГ- 32 особи, КГ – 31).

Критерій кутового перетворення Фішера було використано для порівняння та зіставлення кількісних показників експериментальної та контрольної груп, а також з метою перевірки рівності дисперсії обох вибірок.

Доведення достовірності ґрунтувалося на прийнятті двох гіпотез, зокрема таких:

- за вихідну гіпотезу  $H_0$  приймалося припущення, згідно з яким частка респондентів ЕГ, які досягли бажаного рівня сформованості етностильових виконавських умінь істотно перевищує частку таких респондентів у КГ.

- друга гіпотеза  $H_1$  ґрунтувалася на припущенні, згідно з яким авторська методика формування етностильових виконавських умінь за художньо-герменевтичним підходом є ефективною, відповідно, частка респондентів ЕГ, які досягли бажаного рівня сформованості етностильових виконавських умінь не істотно перевищує частку таких респондентів у КГ.

Табл 3.6

Групи	Бажаний ефект досягнуто кількість респондентів	Бажаний ефект не досягнуто кількість респондентів	Загалом
	Усвідомлено-творчий і самостійно-репрезентативний рівні сформованості етностильових виконавських умінь	Пасивно-репродуктивний та індіферентний рівень сформованості етностильових виконавських умінь	
ЕГ	20 (62,5%)	12 (37,5%)	32 (100%)
КГ	7 (22,6%)	24 (77,4%)	31 (100%)

*Результати діагностики сформованості етностильових виконавських умінь ЕГ і КГ наприкінці формувального експерименту (прикінцевий зріз)*

Результати діагностики сформованості етностильових виконавських умінь в ЕГ і КГ відповідно до розрахунків за критерієм  $\varphi^*$  Фішера запропоновано в таблиці 3.6.

За таблицею величин кутів  $\varphi^*$  для різних відсоткових часток (Бідюк, 2023, с. 180-181) було визначено величини, котрі відповідали відсотковим часткам у кожній групі після прикінцевого етапу формувальної роботи:

$$\varphi_1 = 2 \cdot \arcsin\sqrt{0,625} \approx 1,799$$

$$\varphi_2 = 2 \cdot \arcsin\sqrt{0,226} \approx 0,991$$

Розрахування емпіричного значення  $\varphi^*$  здійснювалося за формулою

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

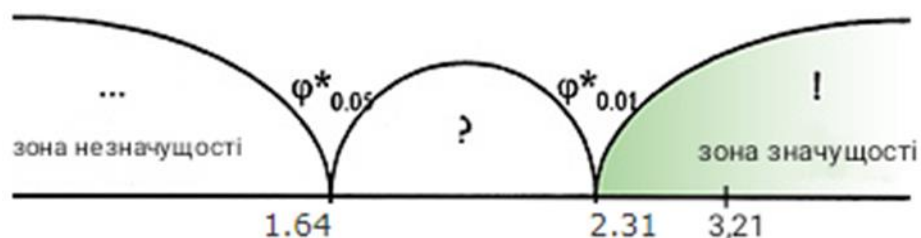
де  $n_1 = 32$ ,  $n_2 = 31$

$$\varphi_{емп}^* = (1,799 - 0,991) \cdot \sqrt{\frac{32 \cdot 31}{32 + 31}} = 3,21$$

Порівнюючи отриманий результат  $\varphi^*_{емп} = 3,21$  з критичним значенням кутів  $\varphi^*_{кр} = 2,31$  засвідчуємося що отриманий результат  $\varphi^*_{емп} = 3,21$  є більшим за значення критерія рівня статистичної значущості  $\varphi^*_{емп}(3,21) > \varphi^*_{кр}(2,31)$ ,

На рисунку 3.2.5 видно, що отримане значення перебуває у зоні значущості, адже є більшим за критичне значення кутів  $\varphi^*_{кр} = 2,31$ , яке відмежовує зону невизначеності від зони значущості.

Рис. 3.2.5



Вісь значень для величин кутів  $\varphi$

Проведені розрахунки підтверджують істотність розбіжності кутів вибірок, що доводить ефективність розробленої авторської методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.

### **ВИСНОВКИ до розділу 3**

У розділі представлено зміст та хід дослідно-експериментальної роботи з діагностики рівня сформованості етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва та результати перевірки ефективності методики формування зазначених умінь шляхом формувального експерименту, підтвердження вірогідності отриманих експериментальних шляхом даних; обґрунтовано критерії та показники рівня сформованості етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва; впроваджено в освітній процес методи (проблемна лекція, фасилітативна бесіда, просвітницькі лекції-концерти, семінар-конференція, спеціальні завдання на заняттях з курсу виконавської майстерності (фортепіано), організація/участь в інноваційних перформативних формах, арт-практиках, підготовка до участі та організації в етномузичних фестивалях і конкурсах); експериментально перевірено ефективність методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

На підготовчому етапі проведено:

- Аналітичний огляд наукових джерел, з метою уточнення понять: *експеримент, діагностика, критерій, показник, методи діагностування;*
- Ознайомлення з методами діагностики рівня сформованості умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва, представленими в наукових педагогічних дослідженнях;



- Огляд нормативної документації факультету музичної та хореографічної освіти, щодо організації освітнього процесу (Освітньо-професійних програм 2019, проєктів Освітньо-професійних програм 2020, Робочих програм, Силабусів)
- Розробку орієнтовних питань для проведення опитувань, анкетування й співбесід з викладачами та магістрантами ЗВО музично-педагогічного профілю;
- Педагогічне споглядання за виконанням зразків етнічної музики або творів з етностильовою спрямованістю під час занять, концертних виступів, поточного залікового звіту з фаху.

Представлено критеріальний апарат дослідження, який розроблений задля оцінки рівня сформованості кожного з компонентів етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

Завдання даного етапу полягало в обґрунтовані й експериментальній перевірці поетапної методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом. Основним навчальним ресурсом обрано обов'язкову дисципліну «Курс виконавської майстерності», вибіркочу дисципліну «Основи дослідження та викладання художньої культури», спец-курс «Герменевтичний практикум».

Формувальний експеримент відбувався в три етапи:

- Аксіологічно-настановчий етап, спрямований на формування ціннісних орієнтацій магістрантів, стимулювання в них пізнавального інтересу та внутрішньої установки на пізнання стилістичної специфіки етнічної музики, на формування ціннісно-мотиваційної бази студентів;
- Пізнавально-інкультуральний, метою якого є стимулювання магістрантів до естетичної інкультурації через оволодіння етнокультурним музично-виконавським досвідом, пізнання специфіки

музичного мислення того чи іншого етносу й усвідомлення стилістичних особливостей традиційної музично-виконавської культури різних етносів, формування музично-слухових уявлень;

- Виконавсько-інтерпретаційний – спрямований на підвищення рівня технічного володіння стильовими виконавськими прийомами та удосконалення здатності до емоційно-сміслового вираження власних інтенцій у процесі інтерпретації етномузичних творів. Виконавська інтерпретація є важливою складовою педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва, яка посилює ілюстративно-демонстративну складову уроків музичного мистецтва й сприяє реалізації провідних завдань вчителя музичного мистецтва. Здатність до концептуального переосмислення та створення сучасних форм музично-виконавської інтерпретації формується під час моделювання івент-перформативних заходів. Даний етап дослідження спрямований на вдосконалення умінь з організації та проведення перформансів та арт-івентів.

Розроблено методичне забезпечення формувального експерименту, яке складалося з інноваційних форм і методів, таких як: проблемна лекція, фасилітативна бесіда, просвітницькі лекції-концерти, семінар-конференція, спеціальні завдання на заняттях з курсу виконавської майстерності (фортепіано), організація/участь в інноваційних перформативних формах, арт-практиках, підготовка до участі та організації в етномузичних фестивалях і конкурсах.

Подані в роботі дані прикінцевого діагностичного зрізу довели, що результати, отримані в ЕГ, істотно підвищилися порівняно з результатами, які продемонстрували респондентів КГ: найвищого, рівня в ЕГ досягло 21,2 %, а в КГ їх кількість зросла тільки до 10,8 %; за середнім – самостійно-репрезентативним рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 26,4 %, у КГ –

лише на 2,3 %. На низькому – пасивно-репродуктивному рівні в ЕГ залишилося на 20,9 % студентів менше, а в КГ – лише на 3,1 %; що склало різницю на 17,8 %; за індіферентним рівнем в ЕГ залишилося тільки 10,4%, а в КГ їх кількість знизилася на 2,6 %, отже різниця склала 13,9 % на користь здобувачів ЕГ. Отримані результати підтвердили ефективність запропонованої поетапної методики. Перевірка здійснювалася за допомогою критерію кутового перетворення Фішера.

## ВИСНОВКИ

У дисертації представлено теоретичне узагальнення та обґрунтування нового вирішення проблеми формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом. Обґрунтовано актуальність проблеми дослідження, в основі якої полягають чинники: посилення сучасних тенденцій у країнах світу до відродження етнокультурних традицій, цінностей; прагнення суспільства до виховання національно усвідомленої молоді; зростання соціальної ролі освітян і діячів культури у формуванні національного світогляду особистісні та суспільства, взагалі.

Визначено, що процес формування етностильових виконавських умінь у майбутніх магістрів музичного мистецтва має багатовекторну спрямованість і вимагає теоретико-методичного обґрунтування. З'ясовано, що його відсутність або наукова невідрефлексованість викликає певні суперечності: між актуальністю освітніх завдань щодо формування етнонаціональної культури майбутніх магістрів музичного мистецтва та відсутністю практико-орієнтованої дидактичної стратегії її формування; переконливим декларуванням фахівцями мистецької освіти необхідності екстраполяції положень герменевтики в художньо-педагогічну галузь та потребою у більш чіткому теоретичному розумінні сутності художньо-герменевтичного підходу в освітньому процесі в мистецько-педагогічних вищих; необхідністю забезпечення якості освіти та виконавської підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва для популяризації й культивування національних цінностей і традицій та відсутністю спеціальної методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва.

Перше завдання полягало у висвітленні етнокультурних орієнтирів освітніх стратегій України і Китаю в контексті національно-культурної парадигми цих країн. Висвітлено значущість зазначеної парадигми в галузях освіти, культури та мистецтва. Визначено роль національно-культурної парадигми в процесах відродження етнокультурних коренів та піднесення етнонаціональної свідомості та художнього менталітету. Обґрунтовано значущість освітньої галузі в культивуванні національної свідомості та світогляду молодшої генерації в межах концепції культуротворчої та людинотворчої місії мистецтва.

Доведено, що ознайомлення здобувачів вищої музичної освіти з етностильовими особливостями різних етнічних груп світу та оволодіння етностильовими виконавськими вміннями посилить формування їх загальнокультурної та міжкультурної свідомості та компетентностей, що відповідає вимогам Стратегії розвитку вищої освіти України на 2022-2032 роки (2022) та Закону України про вищу освіту.

В обґрунтуванні необхідності ознайомлення магістрантів музичної освіти із зразками етностильової музики, підкреслено освітній потенціал функцій мистецтва, які сприяють оптимізації освітньої та виконавської культури магістрантів, стимулюють і спрямовують до активного сприйняття етномузичних текстів та розумінню змісту, смислів і семантики музичних значень, художньо-виразних засобів і мови музичного мистецтва.

2. На основі аналізу наукових джерел визначено сутність педагогічно-дидактичної діяльності майбутніх магістрів музичного мистецтва, висвітлено роль просвітницької функції останніх. Розкрито особистісний і фаховий контексти етнонаціональної культури майбутніх магістрів музичного мистецтва в їх взаємозв'язку. Розв'язання другого завдання дало змогу надати дефініцію феномену етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва, який у дослідженні визначається як *усвідомлене володіння*

*майбутніми магістрами музичного мистецтва особливими етностильовими виконавськими прийомами та техніками гри, характерними для певної етнокультурної музично-виконавської традиції; спроможність до емоційно-експресивної інтерпретації етностильових елементів музичного твору, здатність до екстраполяції в педагогічно-виконавську практику наявних знань про відмінності різнорідних етностилістичних елементів у музичному творі на тлі розуміння смислоутворювальної та художньо-виражальної функцій етностильових елементів.*

У дослідженні також уточнено сутність понять: стиль, етностиль, виконавські уміння, архетип, етнокультура, етностильові виконавські уміння, художньо-герменевтичний підхід, перфомативні методи, та ін.

З'ясовано, що феномен стилю у науковій літературі визначається як зумовлена єдністю ідейного змісту спільність образної системи та засобів художньої виразності, як закон, взаємовідповідності елементів стильової системи, за яким структуруються зв'язки між компонентами тієї чи іншої художньої системи та забезпечується когерентна єдність художнього цілого та його елементів.

Поняття «етностиль» визначається як система унікальних технік створення етнонаціональної художньої форми, особливої манери виконання етностильової музики задля втілення художнього задуму. З'ясовано, що все це забезпечує наявність в художньому творі специфічних смисло- та формоутворюючих елементів, що є характерними для певного етносу, і які одночасно запобігають появі чужорідних елементів, не притаманних для останнього. Побудовано теоретичну модель етностильових виконавських умінь. Обґрунтовано дієвість наступних компонентів: аксіологічно-мотиваційного, гностично-герменевтичного, етно-експлікаційного.

3. У ході вирішення третього завдання обґрунтовано методологічні засади процесу формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва. а саме: художньо-герменевтичним, стильовим, культурологічним і творчо-діяльнісним підходами. Згідно з концепцією дослідження генералізованим методологічним підходом визначено художньо-герменевтичний підхід, який орієнтує на тлумачення конкретно-історичного змісту твору, як продукту певної культури, спрямовує на цілісний, концептуально-філософський, неемпіричний підхід до твору, дає потужний методологічний інструмент – інтерпретацію, яка є дієвим засобом розуміння та відтворення незрозумілих або прихованих смислів твору, забезпечує процеси усвідомленого сприйняття, розуміння та адекватної інтерпретації змістового наповнення та смислового контенту музичного твору. Доведено доцільність впровадження стильового підходу, за яким має значно посилитися усвідомлене ставлення майбутніх вчителів музичного мистецтва до найважливіших ознак етнонаціональних стилів і володіння техніками їх виконання, вміння розпізнавати етностильові ознаки та адекватно їх інтерпретувати. Обґрунтовано доцільність обрання культурологічного та творчо-діялісного підходів крізь призму розуміння специфіки вибудовування основних стратегем освітнього процесу з формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва на тлі урахування особливостей онтогенезу тих чи інших етнонаціональних культур.

Відповідно до підходів обрано наступні педагогічні принципи: педагогічної стимуляції мотивно-інтенціональної бази здобувачів освіти до опанування етностильовими вміннями; мультикультуралізму та етнокультурної толерантності до різних музичних етностилів; семіотично-контекстуального декодування музичних архетипів, що забезпечує адекватність інтерпретації інтелектуальних смислів музичного твору; інтеріоризації набутих знань і

творчо-виконавського досвіду в художню свідомість особистості; екстеріоризації внутрішнього світу особистості через творчість.

4. Розв'язання четвертого завдання передбачало розробку теоретико-методичного забезпечення процесу формування компонентів досліджуваного феномену. Під час обрання педагогічних умов, увага приділялася таким факторам, які спроможні забезпечити цілісність освітнього процесу, сприяють розвитку необхідних якостей і вмінь особистості, уможливають досягнення очікуваних результатів навчання.

Виокремлено педагогічні умови формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом, а саме: створення освітніх обставин задля стимулювання магістрантів до ознайомлення з особливостями етнічних музичних стилів, з народними традиціями музикотворення та музичного виконавства; застосування комплексу освітніх вимог до магістрантів задля їхнього особистісного становлення та фахового розвитку через оволодіння етномузикологічними знаннями, розширення слухового тезаурусу та умінь художньо-герменевтичної інтерпретації етностильових елементів твору; створення полікультурного середовища засобами інноваційних технологій та організаційних форм. Для забезпечення реалізації зазначених умов було обрано групи методів, що спрямовані на розвинення мотиваційно-ціннісної бази магістрантів, необхідних знань, уявлень і навичок, етнонаціональної свідомості, поліхудожнього світосприйняття, інструментальної виконавської підготовки, розвинення почуттів художньої емпатії.

5. П'яте завдання передбачало розробку методично-діагностувального забезпечення оцінювання рівня сформованості компонентів етностильових виконавських умінь магістрантів. Розроблено критеріальний апарат представлений в переліку таких критеріїв і показників: установчо-орієнтаційний



критерій, з показниками: рівень усталеності мотивації до сприймання, осягнення й виконання зразків етнічної музики; ступінь розвиненості ціннісних орієнтацій, розвиненість етномузичного тезаурусу; знаннево-концептуальний критерій (з показниками; розвиненість етномузичного тезаурусу; ступінь розуміння семантики музичних архетипів і художньо-знакових засобів етнічної музики; ступінь оригінальності художніх концептів та їх відповідність поставленим виконавським завданням); виконавсько-інтерпретаційний критерій (з показниками: рівень розвиненості етностильової виконавської техніки; рівень володіння музично-риторичними засобами та автентично-інструментальними прийомами; міра оригінальності етностильової інтерпретації музичних архетипів). Розроблено та використано методи діагностики рівнів сформованості в магістрантів етностильових виконавських умінь, за компонентами, саме: анкетування; сфокусованої бесіди; педагогічне спостереження, сфокусованої бесіди, музичне аудіювання.

6. Шосте завдання полягало в обґрунтовані й експериментальній перевірці поетапної методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом. Основним навчальним ресурсом обрано обов'язкову дисципліну «Курс виконавської майстерності», вибірккову дисципліну «Основи дослідження та викладання художньої культури», спец-курс «Герменевтичний практикум».

Формувальний експеримент відбувався в три етапи: аксіологічно-настановчий етап, спрямований на формування ціннісних орієнтацій магістрантів, стимулювання в них пізнавального інтересу та внутрішньої установки на пізнання стилістичної специфіки етнічної музики, на формування ціннісне-мотиваційної бази студентів; пізнавально-інкультуральний, метою якого є стимулювання магістрантів до естетичної інкультурації через оволодіння етнокультурним музично-виконавським досвідом, пізнання

специфіки музичного мислення того чи іншого етносу й усвідомлення стилістичних особливостей традиційної музично-виконавської культури різних етносів, формування музично-слухових уявлень; виконавсько-інтерпретаційний, що спрямований на підвищення рівня технічного володіння стильовими виконавськими прийомами та удосконалення здатності до емоційно-сміслового вираження власних інтенцій у процесі інтерпретації етномузичних творів. Виконавська інтерпретація є важливою складовою педагогічної діяльності вчителя музичного мистецтва, яка посилює ілюстративно-демонстративну складову уроків музичного мистецтва й сприяє реалізації провідних завдань вчителя музичного мистецтва.

Розроблено методичне забезпечення формувального експерименту, яке складалося з інноваційних форм і методів, таких як: проблемна лекція, фасилітативна бесіда, просвітницькі лекції-концерти, семінар-конференція, спеціальні завдання на заняттях з курсу виконавської майстерності (фортепіано), організація/участь в інноваційних перформативних формах, арт-практиках, підготовка до участі та організації в етномузичних фестивалях і конкурсах.

За даними остаточного діагностування рівня сформованості етностильових виконавських умінь у респондентів експериментальних та контрольних груп на остаточному етапі формувального експерименту виявлено, що отримані результати в ЕГ, істотно підвищилися порівняно з тими, що продемонстрували респондентів КГ. А саме: за високим – усвідомлено-творчим рівнем відбулося зростання результатів у респондентів з ЕГ на 13,2 %, а в КГ – на 3,3 %; за середнім – самостійно-репрезентативним рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 26,4 %, у КГ – лише на 2,3 %. На низькому – пасивно-репродуктивному рівні в ЕГ залишилося на 20,9 % студентів менше, а в КГ – лише на 3,1 %; що склало різницю на 17,8 %; за індиферентним рівнем в

ЕГ залишилося тільки 10,4%, а в КГ їх кількість знизилася на 2,6 %, отже різниця склала 13,9 % на користь здобувачів ЕГ.

Отримані результати підтвердили ефективність запропонованої поетапної методики. Перевірка здійснювалася за допомогою критерію кутового перетворення Фішера. Проведені розрахунки підтвердили істотність розбіжності кутів вибірок, що засвідчило ефективність розробленої авторської методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Акімова, Н. Л. (2020). Ревіталізація нематеріальної культурної спадщини українського народу в діяльності центру дитячої та юнацької творчості. Традиційна культура в умовах глобалізації: нові виклики та світові тренди. Зб. матеріалів науково-практичної конференції з міжнар. участю. Харків : Друкарня Мадрид. С.10-12.
- Асталощ, Г. (2019). Триптих «На Верховині» Є. Станковича в аспекті темброво-колеристичного трактування фортепіанної фактури. Науковий журнал «Українська музика» Львів. С. 96-101.
- Ашихміна, Н.В. (2018). Сутність та складова структура виконавської майстерності майбутніх викладачів музики у процесах музично-інструментальної підготовки. Педагогічні науки. Випуск LXXXI, Т.1. Херсон : Херсонський державний університет, 115-119.
- Бай, Бинь (2010). Фортепианное звукоизвлечение как проблема музыкальной педагогики. *Тенденції сучасного культурного розвитку народів світу та проблеми художньо-естетичного виховання молоді: матеріали конференції молодих учених та студентів*. Випуск другий. Одеса. С.3-4.
- Бай, Бинь (2011). Ретроспективний аспект звуко-тембральності в фортепианном обучении. *Художньо-естетичне виховання молоді в умовах сучасних інформаційних процесів і технологій: Матеріали конференції молодих учених та студентів (28-30 жовтня 2011 р.)*. Ч.2. Одеса. С.30-32.
- Бай, Бинь (2011). Фортепіанне виконавство майбутнього вчителя музики як професійно-практична підготовка фахівця. *Сучасні освітні технології у професійній підготовці майбутніх фахівців. Матеріали*

*міжнародної науковопрактичної конференції присвяченої 20-річчю Незалежності України. (25-26 жовтня 2011р.) Львів. С. 254-255.*

Бай, Бінь (2012). Сутність та структура слухо-тембральних уявлень майбутнього вчителя музики в фортепіанній підготовці. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського. № 5-6. Одеса: ПНПУ. С. 24-30.

Бай, Бінь (2012). Взаємозв'язок компонентів тембральних уявлень у процесі фортепіанного навчання. *Особистісні виміри художньо-естетичного виховання і навчання. Матеріали регіонального науково-практичного семінару молодих учених та студентів 26-27 жовтня 2012, Одеса: ПНПУ імені К.Д.Ушинського. С. 52-54.*

Бай, Бінь (2013). Педагогические условия формирования звукотембральных представлений в фортепианном обучении студентов. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д.Ушинського. № 3-4. Одеса: ПНПУ, С.151-156.*

Батюк, Н.О., Степанова, Л.В. (2023). Особливості формування етнокультурної обізнаності майбутніх учителів музичного мистецтва. Науковий журнал «Інноваційна педагогіка». Видавничий дім «Гельветика», № 58 Т.1. С. 36-40.

Башманівський, О.Л. (2010). Формування інтелектуальних умінь старшокласників у процесі навчання предметів мовно-літературного. Монографія. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 194 с.

Березюк, О. С. (2015). Етнопедагогіка: навчально-методичний посібник. Житомир: ЖДУ ім. І. Франка, 172 с.

Бідюк, П.І., Данилов, В.Я., Жиров, О.Л. (2023). Прикладна статистика. Навч. посібник. Київ : КПІ ім. Ігоря Сікорського.

Білоус, П.В. (2011). Вступ до літературознавства Навч. посібник. Київ : Видав. центр «Академія», 335 с.

[http://eprints.zu.edu.ua/22600/1/Vstup\\_do\\_literaturoznavstva%20%281%29.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/22600/1/Vstup_do_literaturoznavstva%20%281%29.pdf)

Блажевич, В. О. (2017). Формування виконавських умінь учнів дитячих музичних шкіл: теоретичний аспект. Наукові записки. Серія Педагогічні науки. Вип. 157. С. 198–202.

Борисенко, В. К. (2000). Традиції і життєдіяльність етносу: на матеріалах святково-обрядової культури українців : навч. посібник для студ. вищих навч. закл. Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ : Унісерв, 190 с.

Боряк, О. (2006). Україна: етнокультурна мозаїка Київ : Либідь, 328 с.

Бусел, В. (ред.) (2005). Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ; Ірпінь: Перун.

Бутенко, Л.Л. (2021). Виклики VUCA-світу та зміст загальнопедагогічної підготовки майбутніх учителів: проблеми та перспективи. *Виховання Людини Культури засобами мистецтва: колективна монографія*. Київ: Інститут обдарованої дитини НАПН України. С. 86-102.

Буцяк, В. І. (2003). Педагогічні умови удосконалення фортепіанної підготовки студентів у вищих педагогічних закладах на основі історико-стильового підходу: автореф. дис.... канд. пед. наук. Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова. Київ : НПУ ім. М. Драгоманова.

Васильковська, К. М. (2001). Формування художнього світогляду майбутнього вчителя музики в процесі вивчення музично-історичних дисциплін : Автореф. дис... канд. пед. наук. Нац. пед. ун-т ім. М.П.Драгоманова. Київ.

- Гадамер Г.-Г. (1991). Актуальність прекрасного. Мистецтво як гра символ і свято. Київ: Юніверс.
- Гаснюк, В. В., Горват, В. В. (2017) Етнокультурна компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва: сутність і зміст. Науковий вісник Мукачівського державного університету. Серія: Педагогіка та психологія. Вип. 2. С. 126-128.
- Гладишко, А. (2017). Архетип в музичній культурі як дискурс сучасної української музикології. *Збірн. наук. праць Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Вип. № 47.* Харків. С.31-43.
- Головей, В. (2017). Перформативні арт-практики в контексті антропології медіа. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки. Луцьк: Філософські науки. № 13-14. С.124-129.
- Гончаренко, С. У. (1997). Український педагогічний словник. Київ : Либідь. С. 338.
- Гринчук, І. П. (2000). Формування майбутнього вчителя музики: репродукція чи творення? Рідна школа. № 2. С. 26–28.
- Грица, С. (2016). Аналітичний метод Філарета Колесси та його продовження в сучасній парадигматиці.
- Грінченко, А. М., Мамикіна, А. І. (2020). Педагогічні умови та методи формування музично-слухових уявлень майбутніх учителів музичного мистецтва. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Одеса : ПНПУ ім. К.Д. Ушинського, 4 (133). С. 85-92.
- Грінченко, А. М., Мамикіна, А. І. (2021). Професійне мислення музиканта-піаніста. Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова.

- Педагогічні науки: реалії та перспективи, Київ. 2021. №79. Т.1. С.108-114.
- Грінченко, А. М., (2021). До проблеми інтерпретаційно-виконавського процесу музиканта-піаніста. Наукові записки. Серія: Педагогічні науки. Кропивницький, 2021. №197. С. 86-91.
- Грінченко, А. М., Лян, Юань. (2022). До проблеми удосконалення виконавських навичок у майбутніх учителів в процесі гри на фортепіано. Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. Запоріжжя: КПУ, № 81. С.152-156.
- Грінченко, А. М. (2022). Розвиток виконавсько-слухової уваги майбутніх фахівців в процесі навчання гри на фортепіано. Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства : Матеріали та тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (14-15 листопада 2022р., м. Одеса). Т. 2. Одеса : ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 2021. С. 37-39
- Грінченко, А. М. (2022). Виконавські уміння як визначні чинники професійної діяльності музиканта. *Проблеми та перспективи реалізації та впровадження міждисциплінарних наукових досягнень : Матеріали IV Міжнародна наукова конференція (4 листопада 2022 р., м. Тернопіль)*. Вінниця : Європейська наукова платформа. С. 193-195.
- Гудзенко-Александрук, О. (2016). Творча діяльність як чинник формування духовності у християн. *Університетська кафедра. Культурологія. Аксіологія. Філософія. Етнологія. Дискусії. Рецензії. Анотації : альм*. Київ : КНЕУ, № 5. С. 15–24.
- Гуральник, Н. П. (2013). Інтенаційно-темброві характеристики політембрової фортепіанної фактури. *Науковий часопис Національного*



*педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти : Збірник наукових праць Київ : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, Вип.15 (20). С. 160-163.*

Давидов, М. А. (1999). Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство : зб. наук. статей. Київ : НМАУ. С. 88–98.

Дідух Я. П. (2015). Основні наукові принципи та критерії формування та оцінки заповідних об'єктів.

[http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7770/Didukh\\_Osnovni\\_naukovi\\_pryntsypy.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/7770/Didukh_Osnovni_naukovi_pryntsypy.pdf?sequence=1&isAllowed=y)

Добронравова І.С., Білоус Т.М., Комар О.В. (2009). Новітня філософія науки. Підручник. Київ: Логос.

Дубасенюк, О. А. (2016). Методологія та методи науковопедагогічного дослідження: навч.-методичний посібник. Житомир: Полісся. 256 с.

Доронюк, В. Д., Вовк, М. В. (2009) У країнська музична етнопедагогіка : монографія. Прикарпат. нац. ун-т імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ 535 с.

Євтух, В.Б., Марушкевич, А.А., Дем'яненко Н.М., Чепак В.В. (2003). Етнопедагогіка. Ч. 1. Навч. посібник. Київ: Київський університет.

Єгорова, І. В. (2002). Формування національної самосвідомості у підлітків на уроках музики в загальноосвітній школі (на матеріалі творчої спадщини західноукраїнських композиторів ХІХ-початку ХХ століття) : Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Національний педагогічний університет імені М.П.Драгоманова. Київ.

Єрмоленко, С. (ред.) (2001). Українська мова: короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів. Київ : Либідь. 221 с.

- Зязюн, І. А. (2003). Безсвідома і творча інтуїція. Професійна освіта : педагогіка і психологія. Ченстохов: Вид-во Вищої Педагогічної школи.
- Казимирів, Х. (2013). Архетип, концепт і міфологема в системі музичних категорій. *Вісник Прикарпатського університету*. Івано-Франківськ. Вип. 28-29, ч.1. С. 190-195.
- Карпенко, В. (ред.) ( 2017). Словник музичних термінів. Київ.
- Карпенко, Н. А. (2016). Психологія творчості: навч. посібник. Львів: ЛьвДУВС. 156 с.
- Кашкадамова, Н.Б. (1998) Мистецтво викладання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV- XVIII ст. Навч. посібник для студ. музичних вузів. Вищий держ. музичний ін-т ім. М.Лисенка. Тернопіль : СМП «Астон». 299 с.
- Кияновська, Л. (2000). Еволюція галицької музичної культури XIX - XX ст. Тернопіль: Астон. 339 с.
- Клименко, В. В. (2006). Психологія творчості: навч. посібник для вищ. навч. закладів. Відкритий міжнар. ун-т розвитку людини «Україна». Київ : Центр навч. літератури.
- Клименко, І. (2020). Обрядові мелодії українців у контексті слов'яно-балтського раньотрадиційного меломасиву: типологій і географія. Київ: Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського.
- Ковальова-Гончарюк, Л. О. (2021). Формування інструментально-виконавської майстерності майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі професійної підготовки. Дис.на здоб. наук. ст.доктора філософії. Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського, Вінниця.
- Ковтун, О. В. (2010). Теоретичні аспекти поняття «загальнономовленнєві уміння». Науковий вісник Південноукраїнського національного

педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського (зб. наук. праць).  
Вип. 11-12. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського. С. 200–209.

Кожевнікова, Л. В. (2014). Проблеми інтерпретації фортепіанних творів Ф. Шопена: музично-виконавський аспект. Наукові часописи Університету. Випуск 16(21) Ч. 1. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова,

Кожевнікова, Л. В. (2019). Музично-просвітницька діяльність в структурі професійної компетентності вчителя музичного мистецтва. Humanitarium: науковий збірник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький ДПУ імені Григорія Сковороди». Том 44. вип. 2: Педагогіка. Переяслав-Хмельницький – Ніжин,. С.173-179.

Колодій, А. Ф. (2008). Американська доктрина мультикультуралізму і етнонаціональний розвиток України. *Агора. Україна і США: взаємодія у галузі політики, економіки, культури і науки*. Київ : Стилос, Вип. 6. С. 5-14.

Колодій, А. Ф. (2011). Доктрина мультикультуралізму: перспективи модифікації у нових державах із неконсолідованими націями. *Науковий вісник. Демократичне врядування*. Вип. 8.

Кондрацька, Л. А. (2012). Художня епістемологія. Підручник для магістрантів і студентів мистецько-педагогічних факультетів. Тернопіль: ТНПУ, 330 с.

Кондрацька, Л. А. (2014). Етнічна самоідентифікація молодшого школяра: можливості пісенного фольклору. Педагогічний альманах. випуск 24.

Кондрацька, Л. А. (2019). Перспективи перформативної художньої дидактики у метамодерністичному середовищі. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14*.

*Теорія і методика мистецької освіти.* Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова. Вип. 27. С. 10–16.

Кондрацька, Л. А. (2023). Педагогічна модель саморозкриття бандуриста-перформера. *Science and innovation of modern world. Proceedings of the 9th International scientific and practical conference.* Cognim Publishing House. London, United Kingdom. Pp. 30-38.

Кондрацька, Л. А. (2023). Перформативна дидактика підготовки майбутнього вчителя мистецтва. *Теорія та практика мистецької едукації у цивілізаційних викликах сьогодення : матеріали VII Міжнародної науково практичної конференції* : ДДПУ ім. І. Франка, ТНПУ ім. В. Гнатюка, Ун-т ім. Яна Кохановського (Польща) та ін. Дрогобич : ДДПУ ім. Івана Франка, С.141-148.

Копелюк, О. (2019). Феноменологія стилю як музикознавчий дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти.* Харків : ХНУМ Вип. 55. С 7-21

Корчагіна, Г. С. (2015). Потенціал інструментально-виконавської підготовки для формування інтелектуально-творчих умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий часопис НПУ імені 102 М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти.* Вип. 19. С. 38–41.

Костюк, Г. С. (1989). *Навчально-виховний процес і психічний розвиток особистості.* Київ. 608 с.

Крицький, В. М. (2011). Педагогічні проблеми сучасної музично-виконавської підготовки студентів мистецьких спеціальностей. *Теорія та методика мистецької освіти.* Наукова школа Г.М. Падалки : колективна монографія. Вид. друге, доповнене. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 402 с.

- Кривицька, Т.А. (2018). Фортепіано (спеціальний музичний інструмент): методичні рекомендації з вибіркової навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання. Луцьк: Вежа-Друк, 19 с.
- Кривицька, Т.А. (2018). Фортепіано (спеціальний музичний інструмент): методичні рекомендації з вибіркової навчальної дисципліни підготовки освітнього ступеня «Бакалавр» галузі знань 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» освітньої програми «Музичне мистецтво» денної та заочної форм навчання. Луцьк: Вежа-Друк, 19 с.
- Кримський, С. Б. (1996). Архетипи української культури. *Феномен української культури: методологічні засади осмислення. Зб. наук. праць*. Київ : Фенікс. С.91-112.
- Кримський, С. Б. (2005). Дім-Поле-Храм. *Сучасність : Література, наука, мистецтво, суспільне життя*. Київ. № 3. С.139-145.
- Кримський, С. Б., Попович, М. В. & Йолон П. Ф. (2006). Проблеми теорії ментальності. Київ : Наукова думка. 408 с.
- Кузик, О. Є. (1998). Трансформація традиційної обрядовості та її використання в сучасній педагогічній, культурно-дозвіллевій діяльності установ культури. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ.
- Кьон, Н.Г., Степанова, Л.В., Толстова, Н.М. (2023). До проблеми методологічного забезпечення формування фахової компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі вокальної підготовки. Науковий журнал «Інноваційна педагогіка». Видавничий дім «Гельветика», № 57 Т.1. С. 87-91

- Лі, Еньхуй (2019) «Зміст поняття ‘музично-слухові уявлення’ в сучасних наукових дослідженнях», Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. С. 32–38.
- Лі, Ює (2018). Специфіка художньо-сміслових уявлень у фортепіанному виконавстві: методичний аспект.
- Лук, М.І. (1993). Етичні ідеї в філософії України другої половини ХІХ - початку ХХ ст. Київ : Наукова думка,
- Лу, Лу (2013). Особливості формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музики в умовах міжкультурної комунікації. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. № 7-8. С. 38-44.
- Лу, Лу (2013). Етнохудожня підготовка майбутніх учителів музики: компетентнісний підхід. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського. № 3-4. С. 235-240.
- Лу, Лу. (2014). Методика формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музики у педагогічних університетах України та Китаю: автореф. дис.... канд.пед.наук. Київ. 299 с.
- Ляшенко, І. Ф. (1991). Національне та інтернаціональне в музиці. Київ: Наук. думка. 269 с.
- Ляшенко, І. Ф. (1991). Етнофольклорна зорієнтованість національного стилеутворення у вітчизняній музиці. Мистецтво і етнос. Культурологічний аспект. Київ : Наукова думка. С. 94–108.
- Максименко, С. Д. (2013). Психологія уміння людини: генетико-моделюючий підхід : монографія. Київ : Видавничий Дім «Слово».

- Малашевська, І.А. (2005). Методика музично-теоретичної підготовки майбутніх учителів музики на історико-стильовій основі. Автореф. дис... канд. пед. наук. Національний педагогічний університет ім. М.П. Драгоманова. Київ. Україна.
- Малюга, Н.М. (2010). Етнічні стереотипи та упередження в українському художньому дискурсі. Філологічні студії. Лінгвістика і поетика тексту. Вип 4.
- Маноха, І. П. (2002). Психологія потенціалу індивідуального буття людини: онтологічно орієнтований підхід. Дис. на зд. наук. ст. доктора психологічних наук. Київ : Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка.
- Матвєєва, Л. Л. (2005). Культурологія: Курс лекцій: Навч. Посібник. Либідь. 512с <https://subj.ukr-lit.com/kulturologiya-matvyeyeva-l-l-tema-7-stil-u-kulturi/>
- Мережко, Ю. В., Гмиріна, С. В., Киченко, Т. О. (2022). Педагогічні умови формування етнокультурної компетентності майбутніх викладачів вокалу у закладах вищої освіти Інноваційна педагогіка, 50 (2). С. 9-13.
- Миропольська, Н. Є. (2021). Виховання людини культури засобами іномови як художньої цінності. *Виховання Людини Культури засобами мистецтва: колективна монографія*. Київ: Інститут обдарованої дитини НАПН України. С.192-204.
- Михалюк, А.М. (2014). Формування виконавської культури майбутніх учителів музики засобами українського фортепіанного мистецтва. Дис. ... канд. пед. наук 13.00.02. Київ.
- Михалюк А. М. (2019). Педагогічний вимір українського фортепіанного мистецтва як чинника формування виконавської культури майбутніх

- педагогів-музикантів. *Освітологічний дискурс*. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, Вип. № 1–2 (24–25). С. 286–296.
- Михалюк А. М. (2020). Концептуальні положення формування виконавської культури майбутніх педагогів-музикантів засобами українського фортепіанного мистецтва. *Освітологічний дискурс*. Київ. № 2 (29). С. 40–50.
- Михалюк А.М. (2021). Творчість та інновація: сучасний контент. *Освітологічний дискурс*. Київ: Київський університет імені Бориса Грінченка, Том 34. № 3. С. 32–45.
- Мірчук, І. (1994). Світогляд українського народу: Спроба характеристики. *Науковий збірник Українського університету в Празі*. Генеза. № 2.
- Моляко, В. О. (2004). Психологічна теорія творчості. *Обдарована дитина*. № 6. С. 2–9.
- Моляко, В. О. (2004). Психологія творчості – нова парадигма дослідження конструктивної діяльності людини. *Практична психологія та соціальна робота*. № 8. С. 1–4.
- Моляко, В. О. (2007). Творча конструктологія. (Пролегомени). Київ : Освіта України, 388 с.
- Морозов С.М., Шкарапута Л.М. (уклад.) (2000). Словник іншомовних слів. Київ : Наукова думка.  
<https://ia800109.us.archive.org/2/items/slovninshomovn/slovninshomovn.pdf>
- Ніколаї, Г. Ю. (2010). Музичний фольклор у змісті підготовки вчителів: етнопедагогічний аспект. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : наук. журнал. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка. № 7 (9). С. 189–195.



- Ніколаї, Г. Ю. (2013). *Методологічні пошуки у сфері мистецької освіти. Актуальні питання мистецької освіти. Вип. 1.* Суми. С.3-17.
- Ніколенко, Д. Ф. (1986). *Психологія. Підручник для пед. вищих.* Київ. 434 с.
- Новіков Б.В., Богачев Р.М., Руденко Т.П., Костроміна Г.М. (2023). *Екзистенційні виміри в українській філософії: методичні рекомендації для підготовки до семінарських занять : навч. посіб. для здобувачів ступеня доктор філософії за спеціальністю 033 «Філософія».* Київ: КПІ ім. Ігоря Сікорського.
- Олексюк, О. М. Ткач, М. М. (2004). *Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посібник.* Київ: Знання України.
- Олексюк, О. М., Ткач, М. М., Лісун, Д. В. (2013). *Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті: колект. моногр.* Київ: Київський ун-т ім. Б. Грінченка.
- Олексюк, О. (2015). *Національна ідея у змісті фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Вип. 30–31. Ч. 2.* 190 с.
- Олійник, Г. М. (2015). *Педагогічні умови формування готовності майбутніх соціальних до організації освітньо-дозвіллевої діяльності. Науково-методичний журнал Національного педагогічного університету. «Соціальна робота в Україні: теорія і практика».* Київ : НПУ імені М. П. Драгоманова, № 1-4, січень – грудень. С. 20-28.
- Отіч, О. М. (2009). *Мистецтво у системі розвитку творчої індивідуальності майбутнього професійного навчання: теоретичний і методичний аспект : монографія.* Чернівці : Зелена буковина, 752 с.
- Отіч, О. (2010). *Культурологічна педагогічна парадигма як методологічна основа сучасної освіти.* Режим доступу: <http://zbirnik.mixmd.edu.ua/>

- Отич, О. М. (2011). Педагогічні умови формування художньо-естетичної культури учнівської молоді у середніх загальноосвітніх навчальних закладах естетичного профілю. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 11. С. 229-233.
- Павлов, В. І., Лебедєв, В. О. (2019). Словник найбільш уживаних термінів з філософії, логіки, етики, естетики та релігієзнавства. Харків : УкрДУЗТ. 160 с.  
<http://lib.kart.edu.ua/bitstream/123456789/2228/1/%D0%A1%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B8%D0%BA.pdf>
- Проворова, Є. М. (2008). Методичні засади формування комунікативної компетентності майбутнього вчителя музики. Автореф. дис. ...канд. пед. наук. Київ.
- Ратніков, В. С. (2012). Основи філософії науки і філософії техніки : навчальний посібник. Вінниця : ВНТУ.
- Реброва, О. Є. (2009). Педагогічні умови формування художньо-ментального досвіду майбутніх учителів мистецьких дисциплін. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Одеса.
- Реброва, О. Є. (2011). Методологія і методи досліджень педагогіки мистецтва. Навчально-методичний посібник для студентів і магістрантів інститутів мистецтв педагогічних університетів. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського. 84 с.
- Реброва, О. Є. (2012). Методологічні основи педагогічної ментальності: культурологічний та професійний аспекти. Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова.

- Реброва, О. (2013). Теорія і методика формування художньо-ментального досвіду майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії. Дис... д-ра пед. наук. Київ.
- Реброва, Е. Е. (2014). Художественная идентификация как фактор подготовки учителей музыки и хореографии в условиях поликультурной образовательной среды. *Ars inter culturas*, (3), 137–153.
- Реброва, О. Є. (2019). Художньо-естетичні інновації мистецької освіти в підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва і хореографії. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського: ПНПУ імені К. Д. Ушинського. № 4.13-25.
- Реброва, О., Линенко, А., Реброва, Г. (2022). Індивідуальне навчально-творче завдання у професійній підготовці здобувачів вищої освіти мистецьких та мистецько-педагогічних спеціальностей. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, № 3 (117).
- Реброва, О.Є. (2022). Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проєкції педагогіки мистецтва: монографія. Друге видання, перероб. і доп. Одеса, ПНПУ імені К.Д. Ушинського. 310 с. Автореф. дис. ...канд. культурології. Харківська державна академія культури. Харків.
- Ростовський, О. Я. (1997). Педагогіка музичного сприймання: Навч.- метод. посібник. Київ: ІЗМН.
- Ростовський, О. Я. (2011). Теорія і методика музичної освіти : навч.- метод. посібник. Тернопіль: Навч. книга «Богдан».
- Рудницька, О. П. (1998). Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: навч. посіб. Київ : ІЗМН, 248 с.

- Рудницька, О. П. (2002). Педагогіка : загальна та мистецька: Навч. посібник. Київ.
- Рябова, О.В. (2021). Формування музично-стильових уявлень підлітків у колективному музикуванні». Суми : вид. Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.
- Северинова, М. Ю. (2018). Специфіка виявлення універсальних «патернів-моделей» у композиторській творчості. *Музичне мистецтво і культура. Вип 27, кн. 2. С. 104-116.*
- Семенова, А. В. (ред.) (2006). Словник-довідник з професійної педагогіки. Одеса: Пальміра.
- Сима Цянь, Люй Шу (1986). «Трактат про музичні звуки та трубах». Історичні записки («Ши цзи»). Наука. С.106.
- Сисоєва, С.О. (2006). Основи педагогічної творчості: Підручник. Київ : Міленіум. 344 с.
- Сіваш, Т. Д. (2016). Художньо-творча діяльність як освітньо-виховний феномен. *Актуальні проблеми дошкільної та початкової освіти в контексті європейських освітніх стратегій.* Вінниця : Нілан ЛТД, Вип. 4. С. 152-154.
- Сіняговська, І. Ю. (2015). Проблема інтеріоризації знань у психолого-педагогічній науці. *Педагогіка вищої та середньої школи.* Вип. 45. С. 292-298
- Скрипник, Г. (ред.), (2006). Українська музична енциклопедія. Т. 1. Київ.: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. 680 с.
- Стасюк М.Ф., Карабин О.О., Кусій М.І. (2015). Статистичний аналіз. Львів.
- Стельмахович, М.Г. (1985). Народна педагогіка. Київ,.
- Стельмахович, М.Г. (1991). Народне дитинознавство. Київ.

- Степанов, О. М. (2006). Психологічна енциклопедія Київ : Академвидав, 424 с.
- Степанова, Л.В. (2016). Методологічні основи дослідження герменевтичної компетентності майбутніх викладачів музики та хореографії. Актуальні питання мистецької освіти та виховання : збірник наукових праць. Вип. 2 (8) Суми : ФОП Цьома С.П., 2016. С. 32-42.
- Степанова, Л.В. (2017 а). Науково-методологічні підходи дослідження художньо-герменевтичної компетентності майбутніх викладачів музики та хореографії. *Науковий часопис НПУ ім. М.П. Драгоманова*. Серія 14 Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. Вип.22 (27) ч. I. Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова. С. 44-50.
- Степанова, Л.В. (2017 в). Моделювання як метод наукового пізнання. *Матеріали і тези III Міжнародної конференції молодих учених та студентів «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства»*. (Одеса 13-14 жовтня 2017 р.). (Т. 1). Одеса: ПДПУ ім. К. Д. Ушинського, С.70– 72.
- Степанова Л.В. (2017 с). Організація самостійної роботи студентів з дисципліни «Основи дослідження та викладання художньої культури» як форм вдосконалення професійної підготовки магістрантів. *Матеріали III Міжнародного конгресу «Глобальні виклики педагогічної освіти в університетському просторі»*. (18-21 травня 2017, м. Одеса). Одеса: ПДПУ ім. К. Д. Ушинського. С. 325–327.
- Степанова, Л.В (2018 а). Методика формування художньо-герменевтичної компетентності магістрів музичного мистецтва та хореографії. Автореф. на здоб. ...канд. пед. наук. Суми : РВВ СумДПУ імені А. С. Макаренка.

- Степанова, Л.В (2018 в). Експериментальна перевірка ефективності методики формування художньо-герменевтичної компетентності магістрів музичного мистецтва та хореографії. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, № 5 (79). С. 257-267.
- Степанова, Л.В. (2018 с). Методика формування художньо-герменевтичної компетентності магістрів музичного мистецтва та хореографії. Дис на зд. канд. пед наук. Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка
- Степанова, Л. В., Ю, Янь (2019). Наративно-дискурсивний підхід в аспекті мистецької педагогіки. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. № 3. С. 110-116.
- Степанова, Л.В. (2020). Індивідуальне науково-дослідне завдання як інноваційний компонент науково-методичної підготовки майбутніх фахівців у галузі мистецько-педагогічної освіти. *Збірник матеріалів VI Міжнародної науко-методичної конференції молодих учених та студентів*. Одеса: ПНПУ ім. К. Д. Ушинського
- Степанова, Л.В. (2022). До проблеми формування національної свідомості здобувачів початкової музичної освіти за етностильовим підходом. *Культура, освіта, творчість: світові технології, авторські ідеї, традиції і новаторство: збірник матеріалів IV Міжнародної науково-практичної конференції*. Одеса: видавець С.Л. Назарчук, 2022. С. 149-152.
- Соляр, Л. В. (2018) Формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва. Дис. на здоб. наук. ступ. кандидата пед. наук за спеціальністю 13.00.04 – теорія і методика професійної

освіти. Кременецька обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка, Кременець.

Сухомлинський, В.О. (1966). Моральні заповіді дитинства і юності. Київ.

Сюй, Цзяюй (2017). Методичні засади етнокультурної підготовки майбутніх учителів музики у процесі фахового навчання. Дис. на здоб. наук. ст. канд. пед. наук Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгманова

[https://npu.edu.ua/images/file/vidil\\_aspirant/dicer/D\\_26.053.08/dis\\_Xu\\_Tszyayuy.pdf](https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.08/dis_Xu_Tszyayuy.pdf)

Сюта, Г. (2012). Інтегративний та диференційний зміст терміна стиль у сучасній гуманітарній парадигмі. *Культура слова*. Вип. 76. С. 111-118. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kuls\\_2012\\_76\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Kuls_2012_76_18).

Сявавко, Є.І. (1974). Українська етнопедагогіка в її історичному розвитку. Київ.

Тарапата-Більченко, Л.Г. (2004). Філософія музики: навчальний посібник для студентів та магістрантів факультету мистецтв. Суми : СумДПУ ім. А.С. Макаренка. 76 с.

Тихомиров, О. Д. & Узнадзе, Д. Н. (1990). Деякі проблеми розвитку загально-психологічної теорії. Теорія установки і актуальні проблеми психології. Тбілісі.

Ткач, М. М. (2014) Герменевтичні ресурси компетентностей професійного світорозуміння майбутнього вчителя музики. *Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття: Збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції*. м. Київ. 683–690.

Трефяк, Н. (2009). Категорія стилю в рецептивній естетиці як міждисциплінарній науці. Питання літературознавства. Вип. 77. С. 308-314.

- Трефяк Н. Актуальність досліджень категорії стилю в сучасній літературознавчій науці. Науковий вісник Східноєвропейського національного університету. Сер. «Філологічні науки. Літературознавство». 2013. № 13 (262). С. 107-111.
- Узнадзе, Д. Н. (1961). Экспериментальные основы психологии установки. Тбилиси.
- У, Іфан (2012). Методика підготовки майбутніх учителів музики України і Китаю до роботи в умовах полікультурного середовища. Автореф. дис. ... канд. пед. наук. Київ.
- Фан, Фей. (2020). Роль етно-стильових музично-виконавських традицій у підготовці вчителів музичного мистецтва. Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VI Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 15-16 жовтня 2020 р.). Т.3. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, С.110-116.
- Фан, Фей (2021). До визначення сутності феномену етно-стильові вміння майбутніх учителів музичного мистецтва. Theoretical and empirical scientific research: concept and trends: Collection of scientific papers «ΛΟΓΟΣ» with Proceedings of the II International Scientific and Practical Conference (Vol. 2), Oxford, May 28, 2021. Oxford-Vinnitsia: P.C. Publishing House & European Scientific Platform, С. 50-52.
- Фан, Фей (2021). Художньо-герменевтичний підхід як методологічна основа підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (м. Одеса, 04-05 листопада 2021 р.)*. Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, С. 64-67.



- Фан, Фей (2022). До визначення педагогічних принципів формування етно-стильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези VIII Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 14-15 жовтня 2022 р.). Т.2. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, С. 41-45
- Фан, Фей, Степанова, Людмила (2022). Методологічні підходи до формування етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, № 3 (117). С. 252-262.
- Фан, Фей (2023). Педагогічні умови формування етностильових виконавських умінь вчителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка : науковий журнал. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», № 59. С. 68–73.*
- Фан, Фей (2023). Основні етапи експериментального впровадження методики формування етностильових виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка : науковий журнал. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», № 62. Том 2. С. 33–39.*
- Федоришин, В.І. (2014). Теорія та методика фахової підготовки майбутніх учителів музики на акмеологічних засадах. Автореф. д-р пед. наук. К, 46.
- Федоришин, В.І. (2021). Інтегральна система мистецької освіти: етнокультурний напрям розвитку здібностей творчої особистості. Київ : НПУ імені М.П. Драгоманова, 580 с.
- Федорова, О. В., (2016). Методи дослідження крос-культурної адаптації в зарубіжній крос-культурній та етнічній психології. Київ. 90 с.

- Фіцула, М. М. (2006). Педагогіка : навчальний посібник. Київ:Академвидав. 560 с
- Фокіна В.І., Яремчук, О.В. (2012). Музичні архетипи та їх роль у творчому саморозвитку особистості. Проблеми загальної та педагогічної психології. Збірник наукових праць інституту психології ім. Г.С.Костюка НАПНУ. Київ: Наукова думка. Т. XII, ч.3. 447 с.
- Хайфуллна, Ю. О. (2011). Світоглядна культура особистості: структурно-функціональний аналіз : монографія. Київ : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 235 с.
- Хань, Ле (2018). Наукові підходи та педагогічні принципи формування виконавсько-поліфонічних умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К.Д. Ушинського, 3 (122), С. 22-27.
- Хань, Ле. (2018). Педагогічні умови формування поліфонічно-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології. № 9. С. 336-347.
- Хань, Ле (2019). Формування поліфонічно-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва за стильовим підходом : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.02 теорія та методика музичного навчання. Суми : Сумський державний педагогічний ун-т ім. А. С. Макаренка.
- Хоменко-Семенова, Л. О. (2013). Педагогічні умови формування готовності майбутніх соціальних працівників до використання інтерактивних технологій у професійній діяльності. Актуальні проблеми соціології, психології, педагогіки. 2013. Вип. 19. С. 252-257.

- Чай, Пенчен. (2012). Художньо-стильова компетентність учителя музики. Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету ім. К. Д. Ушинського, (11-12), 289-296.
- Чен, Хань (2021). Методика підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до формування національної культури школярів засобами народно-пісенної творчості. Дис.....д-ра філос. Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського».
- Чень, Цзіцзянь (2018 а). Основні положення методики формування цілісного уявлення про музичний твір у майбутніх учителів музики. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, № 5 (79)* 268–280.
- Чень, Цзіцзянь (2018 в). Методика педагогічної діагностики в експериментальній роботі з формування цілісного уявлення про музичний твір у майбутніх учителів музичного мистецтва. Актуальні питання мистецької освіти та виховання. Вип. 1. С. 197-207. [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov\\_2018\\_1\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov_2018_1_24).
- Черкасов, В.Ф. (2007). Вплив концертної діяльності на виконавську практику студентів музично-педагогічних факультетів. Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія: зб. статей. Ялта: РВВ РВНЗ КГУ, Вип. 16. Ч. 2, 159–167.
- Черняк, Є.Б., Вольська, Ю.В. & Йоркін, В.В. (2020). Методичні аспекти розвитку музично-слухових уявлень учнів молодших класів мистецьких шкіл. Вісник університету імені Альфреда Нобеля. Педагогічні науки. № 2 (20). Дніпро. С. 89-97.

- Чехуніна, А. (2021). Специфіка формування художнього мислення здобувачів музичної освіти. науковий журнал Інноваційна педагогіка. Випуск 36. С. 89-92.
- Чжан, Іфу (2016). Формування художньо-образного сприйняття у майбутніх учителів музики в процесі інструментально-виконавської підготовки. Дисс. ... канд. пед. наук. Київ.
- Чжан, Сяосін (2018). Виховання етнічної толерантності студентів засобами діяльності музичного клубу. Дис. ... канд. пед. н., Київ.
- Чжан, Цзянань (2021). Методичні засади формування світоглядної культури майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання. Дис. ... канд. пед. н., Київ.
- Чжан, Юй (2021). Методика засвоєння національних мистецьких традицій у апроцесі фахової підготовки майбутніх учителів музики і хореографії. Дис.... канд. пед. наук. сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.
- Чжу, Цянь. (2019). Удосконалення навичок емоційно-вольової саморегуляції майбутніх учителів музичного мистецтва. *IV міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття – історія, теорія, практика»*. Дрогобич – Кельце – Каунас – Алмати – Баку: Посвіт. Вип. 5, С. 315–323.
- Чижевський Д. (1992). Нариси з історії філософії на Україні. Київ.: Вид-во Орії при УКСП «Кобза»,. 230 с.
- Шевельова, И.П. (2003). Этнический стереотип как феномен культуры. *Культура народов Причерноморья*. Симферополь. №37. С.72-76.
- Шевченко, Г.П., Антоненко, Т.Л. (2021). Виховання культурної особистості комплексом мистецтв. *Виховання Людини Культури засобами*

*мистецтва: колективна монографія.* Київ: Інститут обдарованої дитини НАПН України. С. 5-30.

- Шевченко, Л. М. (2020). Стильова парадигма української фортепіанної культури ХХ століття у світовому просторі. Дис. на здоб. наук. ст. докт. мистецтвознавства. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса
- Шевчук, П. С. (2022). Педагогічні умови підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до роботи з фольклорними колективами. Мистецтво та освіта: новації і перспективи: матеріали III Всеукраїнської науково-практичної конференції, (8 грудня 2022 року, м. Чернігів). Чернігів : НУЧК імені Т. Г. Шевченка., С. 49-51.
- Шемшученко, Ю.С. (ред.). (2003). Юридична енциклопедія: В 6 т. Київ : Укр. енцикл., Т. 6. 736 с.
- Шинкарук, В. (ред.) (2002). Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис.
- Шип, С. В. (1998). Музична форма від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 368.
- Шип, С. В. (2004). О семиотических основаниях музыкально- педагогической герменевтики. *Наука і освіта: Науковопрактичний журнал Південного наукового центру АПН України*, 4–5, 210–214.
- Шип, С.В., 2014. Герменевтика произведений искусства и актуальные задачи украинской художественной педагогики.
- Шип, С.В. (2020). Методологія музикознавства. Постановка проблеми та основні поняття. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Вип 129. Київ,. С. 9-25.
- Шип, С.В. (2023). Музична герменевтика : Монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 144 с.

- Шип, С.В. (2023). Теорія художніх стилів : Монографія. Суми : ФОП Цьома С.П., 138 с.
- Шип, С.В. (2020). Методологія музикознавства. Постановка проблеми та основні поняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип 129. Київ, С. 9-25.
- Шпирало-Запоточна Л. (2021). Фестиваль автентичного мистецтва як чинник ревіталізації етнокультурної спадщини. Традиційна культура в умовах глобалізації: свята і святкування. Зб. матеріалів науково-практичної конференції з міжн. Учасю. Харків : Друкарня «Мадрид». С. 317-319.
- Шульгіна, В.Д. (2004). Національна освіта в Україні в умовах розвитку процесів глобалізації. *Науковий часопис. Теорія і методика мистецької освіти: Збірка наукових праць*. Київ: КНПУ ім.М.П.Драгоманова. Вип.1(6). С.21-25.
- Щербініна, О. М. (2004). Формування музично-стильових уявлень майбутніх учителів музики у процесі інструментально-виконавської підготовки дис... канд. пед. наук: Ніжинський держ. педагогічний ун-т ім. Миколи Гоголя. Ніжин.
- Щолокова, О. П. (1996). Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя. Київ: УДПУ ім. М. П. Драгоманова.
- Щолокова, О. П. (2011). Філософські засади мистецької освіти. *Науковий часопис Нац. пед. ун-ту ім. М. П. Драгоманова*. Сер.14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип.11(16), 9–13. Київ: Вид-во НПУ.
- Юник, Д. (2011). Терія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів : автореф. дис. ... док. пед. наук. Київ, 40.
- Юцевич, Ю. (2003). *Музика: словник-довідник*. Тернопіль.

Яковицька, Л.С. (2019). Вплив процесу екстеріоризації на успішність фахівця у науково-технічній діяльності. *Індивідуальність у психологічних вимірах спільнот та професій в умовах мережевого суспільства: Монографія колективна*. Київ : ТОВ «АльфаПК». С. 96-101.

### **Література на іноземних мовах**

- Adorno, Theodor W. (1969). *Spengler nach dem Untergang : Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft*, Frankfurt-Main.
- Altbach, P.G., Reisberg, L. and Rumbley, L.E. (2009). *Trends in Global Higher Education, Tracking an Academic Revolution*”, Boston: Center for International Higher Education, Boston College.
- Alexander, B. K., Anderson. G. L., Gallegos, B. P. (2005). *Performance theories in education : Power, pedagogy, and the politics of identity*. 1st edition. New York and London : Routledge, 294 p.
- Allport, G. W. (1961). *Pattern and growth in personality*. Holt, Reinhart & Winston.
- Ast, F.(1990). *Hermeneutics. The Hermeneutic Tradition: From Ast to Ricoeur*. Gayle L. Ormiston, Alan D.Schrift (Ed.). Albany, NY: State University of New York Press.
- Bandura, A. (1989). *Social cognitive theory*. In R. Vasta (Ed.), *Annals of child development*. Vol.6. Six theories of child development. Greenwich, CT : JAI Press, 85 p.
- Banks J. A. (2004). *Hand of Research on Multicultural Education*. 2nd ed. J. A. Banks & C. A. M. Banks (Eds.). San Francisco: Jossey-Bass.
- Bennett, Milton J. (2013). *Developmental Model of Intercultural Sensitivity*. Intercultural Development Research Institute. New York: Norton.

- Denzin N. K. (2009). Performance, pedagogy, and emotionality. *Advances in teacher emotion research. The impact on teachers' life*. New York : Springer,
- Engeström, Y. (1987). *Learning by expanding: An activity-theoretical approach to developmental research*. Helsinki: Orienta-Konsultit Oy.
- Engeström, Y. (1990). *Learning, working and imagining: Twelve studies in activity theory*. Helsinki: Orienta-Konsultit.
- Engeström, Y. (1999a). Activity theory and individual and social transformation. In Y. Engeström, R. Miettinen & R.-L. Punamaki (Eds.), *Perspectives on Activity Theory* (pp. 19-38). Cambridge : Cambridge University Press.
- Espinas, V. Alfred (2000). *The Origins of Technology* (Reprinted using the original edition 1897) Routledge.
- Fang, Fei. (2023). To the definition of structural components of the phenomenon «ethno-style performing skills of future teachers of musical art. 36. матеріалів X Міжнародної науково-практичної Інтернет-конференції «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики». Переяслав. С. 145-147.
- Foot, K. (2014). *Cultural-Historical Activity Theory: Exploring a Theory to Inform Practice and Research*. Washington : University of Washington Press.
- Holzman, L. (2000). Performative psychology : An untapped resource for educators. *Educational and Child Psychology*. 17(3). P. 86–100.
- Gadamer H.-G. (1975). *Truth and Method*. New York.
- Grinchenko, A., Desiatnykova, N., Mamykina, A. (2020). The Influence of Self-Control on the Artistic and Performing Quality of a Musician. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(4), 47-59.
- Grinchenko, A., (2021). The role of thinking in the performance-interpretation process. The current state of development of world science: characteristics and features: Materials and abstracts I International



- Scientific and Theoretical Conference (4 June 2021., Lisbon, Portuguese Republic). V. 2. Lisbon. P. 44-46.
- Grinchenko, A., (2021). Modernization of science and its influence on global processes: collection of scientific papers «SCIENTIA» with Proceedings of the I International Scientific and Theoretical Conference (Vol. 2), (November 5, Bern, Switzerland). P.30-32.
- Guilford, J. P. (1950). Creativity. *American Psychologist*, 5, 444-454.
- Jung, Karel (1991). *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Teylor & Francis. p. 560.
- Kondratska, L., Rebrova O, & Rebrova, G. (2021). Musician-performer in the field of bioethics: a mental act. *AD ALTA, Journal of Interdisciplinary Research*. Hradec Králové : Magnanimitas, Vol. 11, Is. 2. P. 132-138.
- Kondratska, L., Romanovska, L.& Novak, M. (2023). Nomadic Models of Postmodern Aesthetics: Soteriological Choice of the Teacher. *Journal of Education Culture and Society*, 14 (1), 435–450.
- Kondratska, L., (2023). Pedagogical model of self-disclosure of bandur player-performer. *Science and innovation of modern world. Proceedings of the 9th International scientific and practical conference*. Cognum Publishing House. London, United Kingdom. Pp. 30-38.
- Kotarbiński, T., (1966). *Prakseologia z punktu widzenia jej przydatności, [w:] Nauki filozoficzne współdziałające z pedagogiką*, red. B. Suchodolski, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Kroeber, A.L. (1957). *Style and Civilization*. Ithaca, N.Y., P. 60-82, 103-104.
- Lewis, W. (2007). *The Cultural Imperative: Global Trends in the 21st Century*». published by Intercultural Press.
- Lewis, W. (2006). *When Cultures Collide: Leading across Cultures*. published by Nicholas Brealey International

- Maslow, Abraham H. (1970). *Motivation and Personality* (2nd ed.). N.Y.: Harper & Row.
- Nentwich J. & Morison T. Performing the self : Performativity and discursive psychology. *APA handbook of the psychology of women : History, theory, and battlegrounds*. New York : Maple Press, 2018. P. 209–228.
- Nikolai, Halyna & Kisiel, Msroław (2020). Nauczyciel muzyki wobec aksjologicznych wyzwań współczesnej edukacji. *Rozważania i konteksty polsko-ukraińskie. Nauczyciel we współczesnej przestrzeni edukacyjnej diagnozy poszukiwania inspiracje*. Warszawa: Wydawnictwo Adam Marszałek, 245–262
- Ovcharenko, N., Matveieva, O., Chebotarenko, O., Koehn, N. (2019). Methodological Readiness of Musical Art Master's Degree Students: A Theoretical Research. *Journal of History Culture and Art Research*, 8 (4), 166–176. doi:<http://dx.doi.org/10.7596/taksad.v8i4.2285>
- Opanasiuk O., Shyp S., Oleksiuk O., Impressionism in the context of procedural nature of existence of European culture. *Amazonia Investiga*, 10 (48). pp. 26-33.
- Rebrova, O. Vei Simin. (2016). Scientific approaches to the study of performance training of prospective music choreography teachers. *Modern Tendencies in Pedagogical education and Science of Ukraine and Israel: the way to integration*. Ariel University, Israel. Issue №7, 15–20.
- Rebrova, O., Oleksiuk, O., Batiuk, N., & Rebrova, H. (2020). Value Intentions in Future Art Teachers' Professional Training. *Journal of History Culture and Art Research*, 9(3), 1-16.
- Ricoeur, P. (1973). The Hermeneutical Function of Distanciation. *Philosophy Today* 17, 129–143.

- Ricoeur, P. (1974). *The Conflict of Interpretations: Essays in Hermeneutics*. Northwestern University Press, 512 p.
- Ricoeur, P. (1975). *La Metaphore vive*. Edition du Seuil, Paris.
- Schip, Sergej. (2011). Methodologische Bedeutung der Doktrin von der musikalischen Musikwissenschaft im Dialog. *Sammelband*. Kiew/Düsseldorf, 23–48.
- Schleiermacher, F. D. E. (1969). *Hermeneutik*. Heidelberg.
- Schleiermacher, Fr. D. E. (1977). *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Erscheinungsdatum. 175 p.
- Spengler, Oswald. 1966. *Frühzeit der Weltgeschichte*. Fragmente aus dem Nachlass. Unter Mitwirkung von Manfred Schröter hrsg. von Anton M. Kocktanek. München.
- Spengler, Oswald. 1973. *Der Untergang des Abendlandes*. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte. Mit einem Nachwort von Anton Mirko Kocktanek, Bd. I: *Gestalt und Wirklichkeit*, Bd. II: *Welthistorische Perspektiven*. München.
- Stepanova, L. (2017). The essence artistic-hermeneutic competence of undergraduates-choreographers. *Theoretical and methodological of art education in the context of European integration IV International Scientific-practical Conference*. (December 11-12. 2017), 80.
- Stühlmayer, B. Hoffmann, G. (2011). *Stimme–Be-Stimmung*. München, Verlag DeBehr.
- Taylor, C. W. (1988). Various Approaches to and Definitions of Creativity. *The Nature of Creativity*. Cambridge: Cambridge University Press. P. 99 – 124.

Wallach, M. & Kogan, N. (1965). A New Look at the Creativity-Intelligence Distinction / Journal of Personality. 33. pp. 348-369.

На китайській мові.

向天歌, 林蓓琳, 吴崇正 (2012)。音乐。中学教科书。在宾 (编辑)。北京: 民族音乐出版社 (Сян Тяньге, Лин Бейлин, У Чончжэн (2012)).

Музика. Підручник для середньої школи. У Бін (ред.). Пекін: Національне музичне видавництво.

中共中央、国务院印发《中国教育现代化 2035》\_最新政策 («Модернізація освіти до 2035 року в Китайській народній республіці) 北京 2020.

至 2050 年高等教育发展计划 双一流大学计划 (План розвитку вищої освіти до 2050 року – «Double First Class University Plan»)

国语辞典 (2011). 北京: 商务印书馆, Китайський словник, (2011). Пекін:

方飞 2019 中國和烏克蘭民族文化傳統在鋼琴作品中的體. Традиції національної культури Китаю та України, їх втілення у фортепіанних творах». Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези V Міжнародної конференції молодих учених та студентів (м. Одеса, 17-18 жовтня 2019 р.). Т. 2. ПНПУ імені К. Д. Ушинського. С. 113.

方飞 (2020). 浅析传统音乐在高校钢琴教学中的应用 Фан, Фей. (2020).

Короткий аналіз застосування традиційної музики у викладанні фортепіано в коледжах та університетах. Publisher: "Off-campus Education" City: Beijing.

方飞 (2020). 中俄音乐教育与钢琴教育对比研究 Фан, Фей. (2020). Порівняльне дослідження музичної та фортепіанної освіти в Китаї та Україні. Publisher: "Yanbian University" City: Jilin.

- 方飞 (2021). 钢琴基础 Фан, Фей. (2021). Основы гри на фортепіано. Посібник. Publisher: "Hubei Science and Technology". City: Wuhan.
- 方飞 (2021). 基于新课改背景下地方高校钢琴教学改革路径 Фан, Фей. (2021). Реновація викладання фортепіано в коледжах в контексті реформ нової навчальної програм). 《时代教育》杂志 征稿函. Publisher: "Times Education" City: Chengdu, (11). P. 190.
- 方飞 (2021). 地方民族音乐在音乐学中结合的实践探究 Фан, Фей. (2021). Практичне дослідження прояву народної музики в музикознавстві) 《时代教育》杂志 征稿函. Times education. City: Chengdu, (12).
- 方飞 (2021). 高校钢琴教学中培养学生音乐素质的策略研究 Фан, Фей. (2021). Дослідження стратегій підвищення виконавських умінь студентів коледжу в процесі навчання гри на фортепіано Innovation and practice of science and education № 29. Publisher: "Science and Education Innovation and Practice". City: Jiamusi. P. 228.
- 方飞 (2022). 左江流域民间音乐在高校音乐教育中的传承与创新 Успадкування та інновації народної музики в басейні річки Цзоцзян у музичній освіті в коледжах та університетах. 出版商：中国电影报 城市：北京 出版社：China Film News Місто: Пекін.
- 张越 (2022). 与时偕行：当代藏族音乐研究的民族音乐学实践与运用 西藏艺术研究 Чжан Юе (2022). Етномузикологічна практика та застосування в сучасних дослідженнях тибетської музики 黄河之声 2022年1期 Пекін. 2022. Выпуск 1.
- 国语辞典 Китайский словарь, (2011). 北京: 商务印书馆, Пекин: коммерческое издательство. Retrieved from: <https://www.zdic.net/hans/%E9%A3%8E%E6%A0%BC>

Довідкові посилання

Верховна Рада України. (2019). *Про цілі сталого розвитку на період до 2030 р.*

URL <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/722/2019#Text>

Декларація МЕХІКО щодо політики у сфері культури (1982). Багатостороння

угода від 26.07.1982. (Чинний).

<https://ips.ligazakon.net/document/MU82316>

Закон України «Про вищу освіту» (2017). Київ, № 2145-VIII. від 05.09.2017)

Режим доступу: [3.rada.gov.ua/laws/show/2145-19/page7](http://3.rada.gov.ua/laws/show/2145-19/page7)

Концепції Нової української школи.2016

Міністерство освіти і науки України. (2019). *Концепція розвитку англійської*

*мови в університетах.* URL: [https://mon.gov.ua/ua/news/mon-stvorilo-](https://mon.gov.ua/ua/news/mon-stvorilo-konceptsiyu-rozvitku-anglijskoyi-v-universitetah-u-dodatku-riven-v1-obovyazkova-umova-vstupu-v2-vipusku-vikladannya-profilnih-disciplin-inozemnoyu-ta-movni-skriningi)

[konceptsiyu-rozvitku-anglijskoyi-v-universitetah-u-dodatku-riven-v1-](https://mon.gov.ua/ua/news/mon-stvorilo-konceptsiyu-rozvitku-anglijskoyi-v-universitetah-u-dodatku-riven-v1-obovyazkova-umova-vstupu-v2-vipusku-vikladannya-profilnih-disciplin-inozemnoyu-ta-movni-skriningi)

[obovyazkova-umova-vstupu-v2-vipusku-vikladannya-profilnih-](https://mon.gov.ua/ua/news/mon-stvorilo-konceptsiyu-rozvitku-anglijskoyi-v-universitetah-u-dodatku-riven-v1-obovyazkova-umova-vstupu-v2-vipusku-vikladannya-profilnih-disciplin-inozemnoyu-ta-movni-skriningi)

[disciplin-inozemnoyu-ta-movni-skriningi](https://mon.gov.ua/ua/news/mon-stvorilo-konceptsiyu-rozvitku-anglijskoyi-v-universitetah-u-dodatku-riven-v1-obovyazkova-umova-vstupu-v2-vipusku-vikladannya-profilnih-disciplin-inozemnoyu-ta-movni-skriningi)

Міністерство освіти і науки України. (2020). Стратегія розвитку вищої освіти в

Україні на 2021–2031 роки. URL [https://mon.gov.ua/storage/app/-](https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2020/09/25/rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-02-10-2020.pdf)

[media/rizne/2020/09/25/rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-02-10-2020.](https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2020/09/25/rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-02-10-2020.pdf)

[pdf](https://mon.gov.ua/storage/app/media/rizne/2020/09/25/rozvitku-vishchoi-osviti-v-ukraini-02-10-2020.pdf)

Національний освітній глосарій: вища освіта, 2014 р.

Проект Стандарту вищої освіти України (МОН України від 28.06.2023 р.) за

спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво),

Про Національну стратегію розвитку освіти в Україні на період до 2021 року:

Указ № 344/2013 від 25.06.2013 Отримано з:

[http://www.president.gov.ua /documents/15828.html](http://www.president.gov.ua/documents/15828.html) .

Стратегії розвитку вищої освіти України на 2022-2032 роки

## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК А

#### Орієнтовні питання

**для цілеспрямованого опитування магістрантів**  
*на виявлення наявності/відсутності ціннісного ставлення до*  
*етностилістичних творів музичного мистецтва*  
*за Юй Хенюань (модифікована)*

1. Музику яких стилів Ви найчастіше виконуєте?
2. Яку музику за стилем Ви любляете слухати?
3. Чи подобається Вам музика в етностилі?
4. Як часто Ви слухаєте етномузику – фольклор, сучасні етностилі (етноджаз, енторок тощо), народні пісні в сучасній обробці, інше?
5. Етномузиці яких країн та регіонів Ви віддаєте перевагу?
6. Як Ви вважаєте, можна поділити фольклор різних народів на більш і менш досконалий?
7. Чи доводилося Вам виконувати твори з етностильовими елементами?
8. Хто з відомих композиторів у своїй творчості звертався до народної музики?
9. Твори яких жанрів Вам подобається грати найбільше?
10. Назвіть композиторів у своїй творчості використовуються етностильові прийоми та інтонації?
11. Чи подобається Вам музика Сходу?
12. Які твори китайських композиторів та народні китайські твори Ви слухали або виконували?
13. Які європейські музичні стилі Ви вважаєте найбільш близькими за художньо-образним змістом китайському музичному мистецтву?
14. Музичне мистецтво яких жанрово-стильових напрямків Вам подобається найбільше?

15. Твори композиторів яких країн Вам подобається грати найбільше?
16. Назвіть імена своїх улюблених композиторів.
17. Назвіть декілька музичних творів, які Вам найбільше подобається грати чи співати.
18. Назвіть декілька музичних творів, які Вам найбільше подобається слухати.
19. Назвіть декілька видатних піаністів, яких Ви вважаєте найбільш великими майстрами фортепіанного виконавства
20. Назвіть декілька видатних музикантів, які Вам не дуже подобаються
21. Твори яких композиторів Ви ще не виконували, але маєте бажання та намір їх виконувати в майбутньому?



## ДОДАТОК Б.

### Анкета виявлення внутрішньої установки та мотивації до художньо-герменевтичного пізнання та виконання зразків етнічної музики

- 1) Що таке етнос, народ, нація?
- 2) Як ви розумієте поняття «етнокультура», етнокультурні традиції?
- 3) Як Ви розумієте термін «етностильові виконавські уміння»?
- 4) Як Ви вважаєте, для громадянина є важливим/обов'язковим/необов'язковим/зайвим (потрібно підкреслити) знання про етнокультурні традиції свого народу?
- 5) В яких традиціях має бути обізнаним усвідомлений громадянин?:
  - Морально-етичні норми та правила поведінки;
  - Народні свята та традиції їх святкування
  - Художньо-естетичні (впізнавання за стилістичними ознаками, бажання слухати/дивитись, зберігати/продукувати);
  - Художньо-виконавські (уміти співати народні пісні, виконувати народну музику й народні танці)
  - Володіти навичками прикладних видів мистецтва.
 (інше)\_\_\_\_\_

- 
- 6) Як Ви вважаєте, для свідомого громадянина обізнаність в етнокультурних традиціях народів світу є: обов'язковою/бажаною/незначною/небажаною? (потрібно підкреслити)
  - 7) Як на Вашу думку, для магістра музичного мистецтва є важливим/обов'язковим/необов'язковим/зайвим (потрібно підкреслити) знання про етнічні традиції свого народу?

- 8) Як на Вашу думку, для майбутнього магістра обізнаність в етнокультурних традиціях народів світу є обов'язковою/бажаною/незначною/небажаною? (потрібне підкреслити)
- 9) Як Ви вважаєте для магістра музичного мистецтва володіння етностильовими виконавськими уміннями є обов'язковим/бажаним/незначним/небажаним? (потрібне підкреслити)
- 10) Як на Ваш погляд, наведені функції наскільки є значущими в майбутній професійній діяльності магістра музичного мистецтва (позначте балами значущість від найважливіших (3) до найменш значної (1)):
- Освітня;
  - Просвітницька;
  - Виховна;
  - Інша \_\_\_\_\_
- 11) Чиє у Вас потреба займатися музично-освітньою діяльністю? Чому?
- 12) Чиє у Вас потреба займатися просвітницькою діяльністю? Чому?
- 13) Як Ви уявляєте майбутню свою професійну діяльність?
- 14) Чи є у Вас готовність популяризувати в суспільстві музичні етностилі? Якщо да, то які саме?
- 15) Які етнокультури ви знаєте?
- 16) Що саме Ви знаєте про етнокультури?
- Генеза та географія етнокультури
  - Філософія та релігія
  - Міфологія
  - Культурні соціально-побутові традиції
  - Художньо-естетичні традиції
  - Здобутки в різних видах мистецтва
  - Особливості художньої мови та художні архетипи

- Особливості музичної мови та музичні архетипи
- Інше

17) Які етномузичні стилі Вам більш до вподоби?

18) Чи виконували Ви твори, які є належними до скарбниці певного етносу чи мають етностильові елементи? Назвіть їх

19) Якими етностильовими виконавськими уміннями Ви володієте?

20) Чи є у Вас бажання оволодіти етностильовими виконавськими уміннями?  
Чому саме?

## ДОДАТОК В.

### Анкета

#### на виявлення рівня умотивованого прагнення до розширення художнього світогляду й збагачення етномузичних уявлень

1. Уявлення щодо національно-спрямованого художнього світогляду певних народів:
  - є цінним для втілення їх художньо-образного сенсу;
  - є бажаним для втілення їх художньо-образного сенсу;
  - є позитивним у втіленні їх художньо-образного сенсу;
  - не обов'язкове для втілення їх художньо-образного сенсу.
2. Для глибокого відчуття й розуміння художнього задуму композитора, потрібно читати літературу і його мемуари: завжди, часто, не завжди, дуже рідко.
3. Для більш адекватного розуміння художнього задуму етномузичного твору, я спілкуюсь з іншими музикантами, проводжу аналогії з іншими творами відповідного етносу: завжди, часто, не завжди, дуже рідко.
4. Ознайомлення з новими творами я сприймаю як зустріч з внутрішнім світом його авторів: завжди, часто, не завжди, дуже рідко.
5. Слухаючи нового для мене виконавця, я намагаюся зануритися в його внутрішній світ: завжди, часто, не завжди, дуже рідко.
6. Опанування нових етностильових виконавських традицій через музичні твори незнайомого художнього напрямку є для мене:
  - надзвичайно привабливим;
  - цікавим;
  - не дуже цікавим;
  - небажаним.

7. Твори нових для мене композиторів приваблюють мене як виконавця: завжди, часто, зрідка, у виняткових випадках.
8. Я приступаю до опанування нового репертуару з: готовністю та налаштованістю на успіх; в цілому із зацікавленням; із тривогою, що він буде для мене надто складним; без особливого бажання.
9. Ознайомитись з новими творами у виконанні знаних піаністів: я намагаюсь якомога частіше; мені досить цікаво, якщо виникає така можливість; мені цікаво, але нерідко бракує часу; я можу, особливо – якщо це завдання від викладача.
10. Я вважаю, що творчість сучасних виконавців-піаністів: я маю знати набагато краще; я маю знати в цілому краще; я маю дещо збагатити; я знаю досить непогано, мені цього достатньо.

## ДОДАТОК Г

## Тести та завдання

**на виявлення обізнаності магістрантів у музичних інструментах різних народів світу, жанровому різноманітті етнічної музики**

1. Укажіть, до культури якої країни відноситься кожна група музичних інструментів

Бандуррия, віуела, гітара, кастаньети		<b>1. Індія;</b>
Гайда, герді-гурді, дорбук, тамбурика, цитра		<b>2. Іспанія</b>
Бандура, бугай, жалійка, тримбіти, цимбали		<b>3. Китай</b>
Бансурі, віна, сарангі, ситар, тамбура		<b>4. Польща</b>
Ерху, гуцін, гучжен, зурна, піпа, суона		<b>5. Угорщина</b>
Басетли, бурбичас, генсле, дуда, лигавка		<b>6. Україна</b>

Визначте за фотографією народні інструменти

---



---



---



---



---



---

2. Надайте характеристику одного з інструментів кожної групи

---

---

---

---

---

---

---

---

## ДОДАТОК Д

**Етномузичне аудіювання на визначення обізнаності щодо тембрової  
специфіки народних інструментів**

Визначте за тембром народний інструмент, його назву та укажіть країну, до  
етнокультури якої він належить.

- a) <https://www.facebook.com/watch/?v=573293309983344>
- б) <https://www.youtube.com/watch?v=pE3Xm3ajQM8> \_\_
- в) <https://lemuzika.pro/search/%D0%B2%D0%B8%D1%83%D1%8D%D0%BB%D0%B0%20%D0%B8%20%D1%84%D0%BB%D0%B5%D0%B9%D1%82%D0%B0%20-%20%D0%9D%D0%B0%D1%80%D0%B2%D0%B0%D1%8D%D1%81%20->
- г) <https://z3.fm/song/12101740>
- д) [https://www.google.com/search?q=%D1%86%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B0+%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F+%D1%81%D0%BB%D1%83%D1%88%D0%B0%D1%82%D1%8C&sca\\_esv](https://www.google.com/search?q=%D1%86%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%B0+%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%B3%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F+%D1%81%D0%BB%D1%83%D1%88%D0%B0%D1%82%D1%8C&sca_esv)
- е) <https://www.youtube.com/watch?v=G1Xoa3Szf2Q>

- 
- a) \_\_\_\_\_
- 
- б) \_\_\_\_\_
- 
- в) \_\_\_\_\_
- 
- г) \_\_\_\_\_
- 
- д) \_\_\_\_\_
- 
- е) \_\_\_\_\_
- 

Ключ: а) гучжен (Китай), б) бандура (Україна) в) виуела (Іспанія) г) ситар (Індія) д) цитра (Угорщина) е) дуда (Польща)



## ДОДАТОК Е

Аудіювання з жанрової ідентифікації фольклору  
України та Китаю

<b>Календарно-обрядові пісні</b>	<b>关于节日庆典</b> <b>Народні пісні до свят</b>
«Добрий вечір пане господарю»; «До Святого миколая»; «Нова радість стала»; «А вже весна красна»; «Зеленеє жито зелене, хорошії гості у мене»; «Старий рік минає, новий наступає»; «Щедрик, щедрик, щедрівочка» «Нова радість стала».	《火把节的火把》 Смолоскипи на Фестивалі факулів 《泼水歌》 Пісня про бризки ВОДИ 《遍插茱萸少一人》 На одну людину менше 《今天是你的生日》 Сьогодні твій день народження 《烛光里的妈妈》 Мама при свічках 《九月九的酒》 Вино на 9 вересня 《十五的月亮》 Місяць 15-го серпня
<b>Пісні про любов</b>	<b>关于爱情的民歌有</b> <b>Народні пісні про любов</b>
«Ой чий то кінь стоїть»; «Цвіте терен»; «Несе Галя воду, коромисло гнеться» «В чистім полі криниченька» «Добрий вечір дивчино, куди йдеш?»	《月亮升起来》 Сходить місяць; 《阿里山的姑娘》 Дівчина з гори Алі; 《忠实的心想念你》 Вірне серце сумує за тобою 《山丹红花开》 Червоний цвіт цвіте 《月下情歌》 Пісня про любов під місяцем 《你送我一枝玫瑰花》 Ти подарував мені троянди
<b>Трудові</b>	<b>关于劳动的民歌有</b> <b>народні трудові пісні</b>
«Ой ходив чумак»; «Іхали чумаки та із України»; «Гей ну те Ковалі»; «Та орав мужик край дороги»; «Ой пряду, пряду»; «Ой ти лану, ланочку, скажи мені правдочку»;	《收割歌》 Пісня про урожай 《犁地歌》 Пісня про оранку 《打场歌》 Заспіваймо пісню 《劳动者之歌》 Пісня робітника 《采棉歌》 Пісня про збір бавовни 《劳动号子》 Пісня трудівників

	《十二月劳动歌》 Груднева трудова пісня 《草原牧歌》 Степові пастирські пісні
<b>Колискові</b>	<b>关于摇篮曲  колискові пісні</b>
«Ой ходить сон, коло вікон»»; «Котику сіренький»; «Ой люлі люлі, прилетіли гулі»; «Сонце сідає, ніч наступає»; «Повішу я колисочку»; «Гойда, гойда-гой, ніченька іде»; «Льон збирала, доленьку прохала»	《东北摇篮曲》 Колискова пісня в північно-східному Китаї 《月光光》 Місячне світло світить 《心肝宝贝》 Дитинонька 《摇篮仔歌》 Заколишу дитину 《催眠歌》 Гіпнотична пісня 《我家宝宝睡着了》 Моя дитина спить 《儿睡觉觉》 Дитина спить 《呼噜来》 Хропіння 《婴婴困》 Дитина заснула
<b>Дитячі пісні</b>	<b>儿童歌曲 Пісні для дітей</b>
«Котик Мурчик», «Зайчик і Бурчик» «У дзбаночку молочко», «Журавель» «Розлилися води», «Іди іди дощику», «При долині мак», «Перепілочка» «Ой у полі жито» «Встала весна», «Сонечко, сонечко»	《两只老虎》 «Два тигри» 《小燕子》 «Маленька ластівка» 《小兔乖乖》 «Маленький кролик» 《大公鸡》 «Великий півень» 《小花猫》 «Кошеня» 《数鸭子》 «Полічи качок» 《黑猫警长》 «Чорний кіт шериф» 《蜗牛与黄鹂鸟》 «Равлик та іволга» 《种太阳》 «Вид сонця» 《小草》 «Трава» 《春天在哪里》 «Де весна» 《兰花草》 «Трава орхідеї» 《青青河边草》 «Блакитна трава біля річки»

## ДОДАТОК Ж

3. Укажіть, до культури якої країни відноситься кожна група неродних танців

Болеро, пасодобль, сарабанда, фанданго, фламенко		<b>1. Індія</b>
Гауан, павича, янге, яюе, танець дракона, танець лева.		<b>2. Іспанія</b>
Козачок, гопак, метелиця, гуцулка, коломийка		<b>3. Китай</b>
Вербункош, легенеш, пантазоо, топотке, чардаш, чюрденгеле		<b>4. Польща</b>
Бхангра, бхаратанатъям, джумар, гарба, катгак, лавані		<b>5. Угорщина</b>
Краков'як, полонез, мазурка, оберек, куявяк.		<b>6. Україна</b>

4. Прослухайте приклади народних танців, визначте їх жанрово-стильову приналежність та надайте характеристику одного з них.

---



---



---



---



---



---



---



---



---



---

ДОДАТОК К

Презентації магістрантів до доповідей  
за темою «Народні музичні інструменти»

Китайські національні музичні інструменти  
中国民族乐器

Китайські традиційні інструменти

піпа      ерху      гучжен      бамбукова флейта

## УКРАЇНСЬКІ НАРОДНІ ІНСТРУМЕНТИ

Музика є дуже важливою частиною української культури. З давніх часів для кожної важливої події в їхньому житті українці мали фонову музику, чи була вона щаслива (народження дитини, весілля) або трагічна (похорон). Українці використовували музику та пісні, щоб організувати свою роботу та зробити її більш ефективною та приємною.

Народні українські інструменти представлені трьома основними групами:

- ударні інструменти;
- духові інструменти;
- струнні інструменти.



### ТРЕМБИТА

Це один із найпрекрасніших та найбільш старовинних музичних інструментів в Україні. Його діаметр складає близько 30 міліметрів, а довжина – близько 3 метрів. Труба без клапанів збільшується ближче до розтрубу. Діапазон звуків – до 3 октав, а висота звуків залежить від того, наскільки сильно музикант вдуває повітря. Цей духовий інструмент занесений до Книги рекордів Гіннеса як найдовший у всьому світі. Найбільша довжина трембіти – 8 метрів, а звук чутно на відстані 10 кілометрів! Майже усі туристи, що відвідують Карпати, зустрічають музичне чудо в музеях, на ярмарках і навіть у будинках місцевих жителів.



### БУГАЙ

Акомпануючий фрикційний музичний інструмент, який за тембром нагадує ревіння бугая. Має вигляд невеличкої джечки – дерев'яний циліндр, верхній отвір якого обтягнуто шкірою. До шкіри в центрі прикріплено пучок конячого волосся. Використовується як басовий інструмент.



### БАНДУРА

Бандура це один із найдавніших українських народних струнно-щипкових інструментів родини лютневих. Зображення щипкового інструмента з невеликим округлим корпусом, вузькою шийкою з ладами й кількома струнами знайдено у Софіївському соборі на фресці II ст. Виготовляли її здебільшого з липи або червоної верби. Усі струни – металеві, обвити мідним дротом (канителлю). Положення під час гри вертикальне; форма – грушоподібна, складається з деки (резонатора) і грифа, що визначає довжину й висоту струн.



### ДАВАЙТЕ ЗІГРАЄМО В ГРУ?

На екрані є фото інструментів, звук яких я зараз буду вмикати. Послухайте, будь ласка, як звучить музичний інструмент і скажіть мені, яка назва інструменту, який звучить.





# ДОДАТОК Л

## Презентації магістрантів до доповідей за темою «Танці народів світу»



### Танець дракона

Танець дракона, широко відомий як танець ліхтаря дракона, є традиційною народною культурною діяльністю народності хань, яка виникла в Китаї. Танець дракона походить від поклоніння дракону древніми, кожне святкове свято, люди танцюють дракона, під час танцю дракона дракон слідує за гортензією, щоб робити різні рухи, перемирюючись, постійно показувати скручування, махання, спину, стоячи на колінах, стрибки, струшування та інші пози. Тому молитва за мир і гарний урожай у вигляді танцю дракона стала народною культурою і мистецтвом народу Хань по всій країні.



#### Українські народні танці

Українські народні танці є однією з найбагатших і найкрасивіших культурних спадщин України. Вони мають глибокі корені в українській історії та культурі. Українські народні танці характеризуються різноманітністю стилів, від веселих і ритмічних до сумних і меланхолічних. Вони часто виконуються в парі і супроводжуються народними інструментами, такими як кобза, бандура та скрипка.

#### Bailes tradicionales de España

Іспанія має багату традицію народних танців, які відображають різноманітність її культурної спадщини. Найвідомішими є фламенко, танець, який походить з Андалусії, і танець вальса, який походить з Каталонії. Іспанські народні танці характеризуються різноманітністю стилів, від енергійних і ритмічних до романтичних і меланхолічних. Вони часто виконуються в парі і супроводжуються народними інструментами, такими як гітара, бандура та скрипка.

#### Ритмічний танець

Ритмічний танець є одним з найпопулярніших видів танцю в Україні. Він характеризується швидкими рухами та ритмічними мелодіями. Ритмічний танець часто виконують в парі і супроводжують народними інструментами, такими як кобза, бандура та скрипка.

#### Міжнародні народні танці

Міжнародні народні танці є одним з найбагатших і найкрасивіших культурних спадщин світу. Вони мають глибокі корені в історії та культурі різних народів. Міжнародні народні танці характеризуються різноманітністю стилів, від веселих і ритмічних до сумних і меланхолічних. Вони часто виконуються в парі і супроводжуються народними інструментами, такими як кобза, бандура та скрипка.

#### Фламенко

Фламенко є одним з найвідоміших і найкрасивіших видів танцю в Іспанії. Він характеризується швидкими рухами та ритмічними мелодіями. Фламенко часто виконують в парі і супроводжують народними інструментами, такими як гітара, бандура та скрипка.

#### Вальс

Вальс є одним з найпопулярніших видів танцю в Україні. Він характеризується швидкими рухами та ритмічними мелодіями. Вальс часто виконують в парі і супроводжують народними інструментами, такими як кобза, бандура та скрипка.

#### Вальс

Вальс є одним з найпопулярніших видів танцю в Україні. Він характеризується швидкими рухами та ритмічними мелодіями. Вальс часто виконують в парі і супроводжують народними інструментами, такими як кобза, бандура та скрипка.

#### Вальс

Вальс є одним з найпопулярніших видів танцю в Україні. Він характеризується швидкими рухами та ритмічними мелодіями. Вальс часто виконують в парі і супроводжують народними інструментами, такими як кобза, бандура та скрипка.

#### Вальс

Вальс є одним з найпопулярніших видів танцю в Україні. Він характеризується швидкими рухами та ритмічними мелодіями. Вальс часто виконують в парі і супроводжують народними інструментами, такими як кобза, бандура та скрипка.

#### Вальс

Вальс є одним з найпопулярніших видів танцю в Україні. Він характеризується швидкими рухами та ритмічними мелодіями. Вальс часто виконують в парі і супроводжують народними інструментами, такими як кобза, бандура та скрипка.

#### Вальс

Вальс є одним з найпопулярніших видів танцю в Україні. Він характеризується швидкими рухами та ритмічними мелодіями. Вальс часто виконують в парі і супроводжують народними інструментами, такими як кобза, бандура та скрипка.

## ДОДАТОК М

Приклад матеріалу до каталогу етномузичних творів

**Кос-Анатольський А. «Буковинська сюїта»**

**(«Коломийка», «Над Прутом» (елегія), «Аркан»)**

1. Що таке коломийка і якими є її характерні ознаки:

а) за жанром і функцією – музика „до танцю”;

б) за темпом – Allegro;

в) за особливостями ритму – 2-дольність пульсації, стабільна ритмоформула (1111/1111/111122);

г) за особливостями складочислової будови

Перший різновид (тип І-А) – це „співані” коломийки до ходи (процесії), так звані „марші”, які можуть виконуватися сольо, але в переважній більшості звучать колективно. При цьому обов’язково зберігаються дводольність, ритмоформула та складочислова будова; а при поверненні до темпу Allegro вони знову перетворюються на танець.

Приклад 1

*Moderato sostenuto* Скотарське

1. Ой, за - цви - ли фь - я - лоч - ки, за - цви - ли за - цви - ли,  
Та всь го - ри, до - ли - ноч - ки по - кры - ли, по - кры - ли.

Другий різновид „співаних” (тип І-Б).

Приклад 2

*Moderato* Люта

1. Ой, мам-ко, мо-я мам-ко, мам-ко мо-я лю-ба,  
дай-те ме-нѣ по-са-ди-ти ко-ло хи-жѣ ду-ба.  
Дай-те ме-нѣ по-са-ди-ти та й по-зо-ло-ти-ти  
о-би зна-ли крас-нѣ хлоп-цѣ до ко-го хо-ди-ти.

Цей різновид перебирає на себе ознаки балади та ліричної пісні, повністю перетворюючись у сольний жанр. Сольне виконання поступово вносило елемент імпровізаційності, ритмічної свободи, а звідси – порушення пульсації і ритмоформули, що призвело до нетрадиційних для коломийки розмірів: 3/4, 5/4, 6/4, 7/4 та перемінності розміру. У цьому різновиді з’являються розспіви, і темповий перехід до вихідного танцювального варіанту неможливий.

“Коломийці” А. Кос-Анатольського (з “Буковинської сюїти”) притаманна трансформація основного образу від меланхолійної зажури до мужнього пафосу. Прикметною є черговість наспівної, інструментальної і танцювальної тем, а також використання темпових змін епізодів. В гармонічній мові виразно акцентується четвертий підвищений ступінь в мажорній темі, в цілому ж застосовано гармонічні засоби постромантичного арсеналу, серед яких численні хроматичні ходи, модуляції. Варто також відзначити ефектні каданси, динамічні контрасти та специфічні піаністичні прийоми (розхідні октавні пасажі, глісандо)



# Буковинська сюїта

## Коломийка

Allegretto

The musical score is written for piano and consists of 25 measures. It is in the key of B-flat major and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is divided into five systems, each with a treble and bass clef staff. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 5-8) includes a repeat sign. The third system (measures 9-11) continues with the piano dynamic. The fourth system (measures 12-15) features a tempo change to 'poco rit.' at measure 12, followed by 'stringendo e' at measure 13 and 'diminuendo' at measure 14. The fifth system (measures 16-25) concludes the piece with a final cadence. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

## ДОДАТОК Н

### Список етнофестивалів, конкурсів, арт-івентів

V Національний Чемпіонат з Фольклору «EUROFOLK-Україна» м. Одеса

International music festival young talents “VODOGRAY” м. Мелітополь

Міжнародний центр «Таланти XXI ст». Марафон обрядових пісень Варна  
м. Харків.

la cvart international music festival “Shevshenko-fest” м. Львів.

Дистанційний міжнародний фестиваль-конкурс «Україна єднає світ» м. Київ.

Міжнародний центр «Таланти XXI ст». Марафон обрядових пісень. Варна м.  
Харків.

Всеукраїнський конкурс народної пісні «Роде наш красний» м. Львів

Конкурс «Я співаю китайські пісні». Інтернет-конкурс Інституту Конфуція, м.  
Київ.

Марафон календарно-обрядових та українських народних пісень. Київ.

Всеукраїнський багатожанровий дистанційний Фестиваль-конкурс «З  
незалежною Україною у серці» Одеса.

Всеукраїнський Фольклорний фестиваль-конкурс «Зимова легенда». Харків.

Великдень у Космачі (Космач, Івано-Франківська область)

Франко фест. фестиваль, присвячений Івану Франку; складається з трьох сцен:  
музичної, літературно-мистецької та фольклорної. Нагуєвичі, Львівська область

Фестиваль «Червона рута» (RutaFEST). Конкурси проводяться у шести жанрах:  
український автентичний фольклор, популярна, танцювальна, акустична,  
експериментальна та рок-музика

Купальські роси - фольклорно-етнографічний фестиваль (село Немиринці, Житомирська область)

Міжнародний Гуцульський фольклорно-етнографічний фестиваль

Етновир – щорічний міжнародний фестиваль фольклору, що відбувається під егідою Міжнародної ради організацій фестивалів фольклору і традиційних мистецтв (фр. Conseil international des organisations de festivals de folklore et d'arts traditionnels, CIOFF) при ЮНЕСКО та Міжнародної Організації Народної Творчості (IOV).

Київ-етно-мюзик-фест «Віртуози фолку»

Міжнародний дитячо-юнацький фестиваль-конкурс народної музики "ЗОЛОТЕ ЗЕРНО"

Етномистецький перформанс «Шлях крізь століття»

## ДОДАТОК О

Матеріал для ознайомлення магістрантів з різновидами  
перформансів та арт-івентів



Фото з ресурсу <https://culturemeter.od.ua/piano-light-show-lazer-125253/>







Фото с сайта:

[https://www.google.com/search?q=%D0%95%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%96%D1%80&sca\\_esv=602301773&tbm](https://www.google.com/search?q=%D0%95%D1%82%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D1%96%D1%80&sca_esv=602301773&tbm)

## ДОДАТОК П

Таблиця П/1

**Результати діагностики етностильових виконавських умінь  
у магістрантів музичної освіти  
за установчо-орієнтаційним критерієм (прикінцевий зріз)**

Оцінка у балах	1 показник		2 показник		3 показник		$\bar{x}$
	Кількісні дані	Результати у %	Кількісні дані	Результати у %	Кількісні дані	Результати у %	
<b>Експериментальна група</b>							
4	9	28,1	10	31,3	6	18,8	26,0
3	12	37,5	14	43,8	17	53,1	44,8
2	8	25,0	6	18,8	5	15,6	19,8
1	3	9,4	2	6,3	4	12,5	9,4
<b>Контрольна група</b>							
4	5	16,1	7	21,9	3	9,4	16,1
3	8	25,8	8	25,0	6	18,8	25,8
2	13	41,9	12	37,5	11	34,4	38,7
1	5	16,1	4	12,5	11	34,4	19,4

Таблиця П/2

**Результати діагностики етностильових виконавських умінь  
у магістрантів музичної освіти  
за знаннєво-концептуальним критерієм (прикінцевий зріз)**

Оцінка у балах	1 показник		2 показник		3 показник		$\bar{x}$
	Кількісні дані	Результати у %	Кількісні дані	Результати у %	Кількісні дані	Результати у %	
<b>Експериментальна група</b>							
4	7	21,9	6	18,8	5	15,6	18,8
3	13	40,6	14	43,8	10	31,3	38,5
2	8	25,0	7	21,9	12	37,5	30,2
1	4	12,5	5	15,6	5	15,6	12,5
<b>Контрольна група</b>							
4	4	12,9	4	12,5	1	3,1	9,7

3	7	22,6	3	9,4	3	9,4	16,1
2	12	38,7	13	40,6	15	46,9	48,4
1	8	25,8	31	34,4	12	37,5	25,8

Таблиця П/3

**Результати діагностики етностильових виконавських умінь  
у магістрантів музичної освіти  
за виконавсько-інтерпретаційним критерієм (прикінцевий зріз)**

Оцінка у балах	1 показник		2 показник		3 показник		$\bar{x}$
	Кількісні дані	Результати у %	Кількісні дані	Результати у %	Кількісні дані	Результати у %	
<b>Експериментальна група</b>							
4	8	25,0	6	18,8	4	12,5	18,8
3	13	40,6	12	37,5	10	31,3	39,5
2	8	25,0	10	31,3	12	37,5	32,3
1	2	6,3	4	12,5	6	18,8	9,4
<b>Контрольна група</b>							
4	4	12,9	1	3,1	1	6,4	6,4
3	7	22,6	4	12,5	3	14,8	16,2
2	13	41,9	16	50,0	17	53,1	51,6
1	7	22,6	10	31,3	10	31,3	25,8

## ДОДАТОК Р

## Виконавська та викладацька діяльність







广西民族师范学院艺术学院  
2019级音乐学专业本科毕业设计(音乐会专场)



时间: 2023年5月15日 (周一) 下午14:30 | 地点: 崇雅楼室内音乐厅  
指导教师: 倪磊 陈新阳 左飞

主办: 广西民族师范学院  
承办: 广西民族师范学院艺术学院

总策划: 李星凡 策划: 刘世华, 刘世华 舞台设计: 李星凡 音响师: 李星凡 灯光师: 李星凡





## ДОДАТОК Р



УКРАЇНА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Державний заклад

"ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
імені К. Д. УШИНСЬКОГО"

65020, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26. Тел.: (048) 731-62-91; 753-08-53

E-mail: [pdpu@pdpu.edu.ua](mailto:pdpu@pdpu.edu.ua)

від 29.08.2023 № 1450/24/1  
на № \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_

## ДОВІДКА

**про впровадження результатів дисертаційного дослідження аспіранта  
кафедри музичного мистецтва і хореографії Державного закладу  
«Південноукраїнський національний педагогічний університет  
імені К. Д. Ушинського»**

**Фан Фей**

**з теми: «Формування етностильових виконавських умінь майбутніх  
магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом»  
за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)**

Протягом 2019 – 2022 років аспірант Фан Фей впроваджував на факультеті музичної та хореографічної освіти авторську методiku з формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом. В експериментальній роботі взяли участь 63 здобувача магістратури. Вирішення завдань дослідження відбувалося на заняттях з «Курсу виконавської майстерності», вибіркової дисципліни «Основи дослідження та викладання художньої культури», спец-курсу «Герменевтичний практикум», а також у процесі педагогічної практики, організованої в межах діяльності лабораторії «Інновації мистецької освіти».

Дослідно-експериментальна робота охоплювала чотири етапи формуального експерименту: підготовчий етап (протягом 2019-2020 н.р.); констатувальний експеримент (протягом 2020-2021 н.р.) – моніторинг динаміки формування етностильових виконавських умінь у респондентів контрольної групи; формуючий експеримент (протягом 2021-2022 н.р.) – моніторинг динаміки формування етностильових виконавських умінь у респондентів експериментальної групи; етап математичної обробки результатів



констатувального та формуючого експериментів, узагальнення та оцінки результатів дослідно-експериментальної роботи за 2020-2022 роки.

З метою вияву рівнів сформованості етностильових виконавських умінь у магістрантів музичного мистецтва було розроблено методику діагностування і здійснено констатувальний зріз. Узагальнення отриманих даних дозволило з'ясувати, що більшість респондентів мали середній і низький рівні сформованості етностильових виконавських умінь. Ці дані було враховано в процесі формування експерименту.

Впровадження авторської методики відбувалося протягом 2021-2022 навчального року в процесі формування експерименту, який охоплював чотири етапи: аксіологічно-настановчий, пізнавально-інкультуральний, виконавсько-інтерпретаційний та івент-перформативний. Дієвість авторської методики забезпечувалася спеціально розробленими педагогічними умовами, а саме: створення освітніх обставин задля стимулювання студентів до ознайомлення з особливостями етнічних музичних стилів, з народними традиціями музикотворення та музичного виконавства; створення освітніх обставин задля стимулювання студентів до ознайомлення з особливостями етнічних музичних стилів, з народними традиціями музикотворення та музичного виконавства; застосування комплексу освітніх вимог до студентів задля їхнього особистісного становлення та фахового розвитку через оволодіння етностильовими виконавськими вміннями; педагогічна фасилітація в процесі створення творчих концептів, планування та реалізації перформативних арт-проектів.

За результатами прикінцевого діагностичного зрізу було з'ясовано, що в ЕГ кількість магістрантів музичного мистецтва з високим – усвідомлено-творчим рівнем сформованості етностильових виконавських умінь збільшилася до 13.2 %, а в студентів КГ – на 3,2 %; за достатнім – самостійно-репрезентативним рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 26,4 %, у КГ – лише на 2,3 %; на достатньому – пасивно-репродуктивному рівні в ЕГ залишилося на 20,9 % студентів менше, а в КГ – лише на 3,2 %; кількість здобувачів за низьким – індіферентним рівнем сформованості досліджуваного феномену в ЕГ зменшилася на 18.8 %, у контрольній групі – лише на 3,2 %.

Статистична обробка отриманих результатів підтвердила ефективність авторської методики та доцільність її впровадження в освітній процес з метою формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом.

Результати дослідження обговорено на засіданні кафедри музичного мистецтва і хореографії, протокол № 1 від 28.08.2023 р..

Завідувач кафедри музичного мистецтва і хореографії,  
доктор педагогічних наук, професор

Олена РЕБРОВА

Проректор з наукової роботи,  
доктор політичних наук, професор

Ганна МУЗИЧЕНКО





