

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
ДЕРЖАВНИЙ ЗАКЛАД «ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ  
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО»

УДК: 378:37.011.3-051:78:780.616.432:[7.017.4+7.05]-043.83(043)

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**ВАН ЧЄНЬ**  
**ФОРМУВАННЯ ФАКТУРНО-СТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ**  
**МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ТА УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО**  
**МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО**

01 – Освіта/Педагогіка  
014 Середня освіта. Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.  
Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,  
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне  
джерело 王晨 Ван Чєнь

Науковий керівник – Реброва Олена Євгенівна, доктор педагогічних наук,  
професор

Одеса – 2025

## АНОТАЦІЯ

*Ван Чень. Формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано.*

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 014 Середня освіта. Музичне мистецтво. – Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2025. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

### Зміст анотації

У дослідження представлено теоретичне обґрунтування та пропоновано методичне забезпечення розв'язання проблеми формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано. Дослідження орієнтовано на ґрунтується на Закон України «Про вищу освіту», на Стратегію розвитку вищої освіти України на 2022-2032 роки (2022), на «Закон КНР про освіту» та нормативний документ «Модернізація освіти в Китаї до 2035 р.». У контексті зазначених документів актуалізовано підвищення якості підготовки майбутніх спеціалістів різних галузей знань, зокрема, й в галузі музичної та музично-педагогічної освіти.

Виконавська підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва, майбутніх викладачів музичних дисциплін – є важливим сегментом їхньої професійної підготовки і має ґрунтуватися на основах мистецької творчості та методиках поступового оволодіння різноманітними виконавськими вміннями, що передбачає якісне опанування художньої техніки задля виконавської інтерпретації творів різних жанрів і стилів.

Одним з атрибутів художньої техніки є фактурно-стильові виконавські вміння, володіння якими потрібне як майбутнім викладачам фортепіано, так і майбутнім учителям музичного мистецтва. Такі вміння ґрунтуються на

музично-теоретичній, історичній, стильовій проєкціях, які є факторами виникнення, розвитку, еволюції фортепіанного творів, зокрема їх жанрово-стильових ознак.

Аналіз наукових праць та вивчення практичного досвіду вказують на недостатню розробленість методичного забезпечення роботи над різними фактурно-стильовими властивостями творів не достатньо представлений у науковому дискурсі з питань фортепіанної підготовки майбутніх викладачів гри на фортепіано і майбутніх учителів музичних дисциплін. Зазначене викликає низку суперечностей: між значущістю та багатofункціональністю фортепіанної фактури в стильовому та виконавсько-інтерпретаційному контекстах та відсутністю системного формування уявлень щодо її художньо-образної феноменології в процесі фортепіанної підготовки майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва; між важливістю опанування фактурно-стильовими виконавськими вміннями майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано та відсутністю цілеспрямованого методичного забезпечення цього процесу; між вимогами щодо застосування фактурно-стильовими виконавськими вміннями майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва у фаховій підготовці та відсутності розроблених критеріїв і показників їх оцінювання.

**Мета дослідження** – теоретично обґрунтувати, розробити та експериментально перевірити методику формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано.

Досягнення мети забезпечено результатами розв’язання п’яти завдань. Відповідно до першого завдання – розкрити феноменологію фактурно-стильових умінь у фортепіанному виконавському процесі – уточнено феномен умінь, що дало змогу констатувати доведений нейробіологічними дослідженнями факт переважно перформативного їх характеру, тобто об’єктивації знань саме через певні дії. Відповідно до сполучання інтелектуальних знань і перцептивно-моторних навичок розглядалася

феноменологія фактурно-стильових виконавських умінь в музичній творчості. Встановлено, що в основі фактурно-стильових виконавських умінь полягає взаємодія пропозиційного знання про особливості фактури музичних творів та її стильової належності з відповідними функціональними кластерами музично-виконавської підготовки, в межах яких ці знання об'єктивуються. Основними кластерами, що визначають такий функціонал, обґрунтовано та обрано: емоційно-аудіальний; когнітивно-інтерпретаційний; хронотопно-перцептивний та художньо-перформативний.

Узагальнено феноменологія фактурно-стильових виконавських умінь в контексті цілісного розуміння фортепіанно-виконавської підготовки майбутніх викладачів і вчителів. У дослідженні – це адаптивний багатофункціональний конструкт, у змісті якого знання про пов'язані зі стильовою приналежністю особливості фактури музичних творів та художні методи їх інтерпретації взаємодіють із аудіально-, тактильно- та часопросторово-перцептивними навичками, що відповідаються в межах емоційно-аудіального, когнітивно-інтерпретаційного, хронотопно-перцептивного, художньо-перформативного кластерів, функціональних щодо вирішення широкого кола завдань стилевідповідної інтерпретації музичних творів.

Відповідно до другого завдання, яке також розв'язувалося у першому розділі дослідження – визначено сутність та компонентну структуру фактурно-стильових виконавських умінь. Сутність досліджуваного феномену розкрито у двох проєкціях: суто виконавському та професійно-педагогічному. Визначено сутність ключового поняття дослідження у двох проєкціях: відповідно до виконавських умінь музиканта-піаніста та відповідно до виконавсько-педагогічної підготовки майбутніх викладачів фортепіано та вчителів музичного мистецтва. У дослідженні фактурно-стильові виконавські вміння музиканта-піаніста – це художньо-виконавський ресурс втілення образу фортепіанного твору в процесі його інтерпретації, заснований на вільному володінні фактурним різноманіттям світової фортепіанної спадщини, її

стильовій еволюції, композиторському художньому методу та семантико-функціональному контексту засобів музичної виразності.

У контексті специфіки виконавсько-педагогічної підготовки майбутніх викладачів фортепіано та вчителів музичного мистецтва – це комплекс атрибутів художньої техніки, що характеризується якісним розумінням і володінням фортепіанної фактури в її стильовій проекції та в контексті розв’язання педагогічних завдань щодо сприйняття художнього образу фортепіанних творів та навчання гри на фортепіано здобувачів загальної та початкової мистецької освіти.

Структура зазначених умінь охоплює *техніко-фізіологічний компонент* з такими елементами: уміння усвідомлювати власні виконавські можливості; уміння подолання труднощів на основі рефлексії власних відчуттів самоспостереження і самоконтролю; компонент *мобільності та вправності володіння різними фактурами в різних стилях* з елементів: уміння охоплювати різні види фортепіанної фактури, накопичувати техніко-виконавський фактурно-стильовий ресурс; уміння швидко змінювати відчуття та керування власним технічним апаратом під час зміни фактури або стилю; компонент *застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури твору в процесі роботи над ним і в концертному виконавстві* та його елементів: відчувати художню роль фактури у тексті як засобу в передачі образу відповідно до стильової належності твору; володіння фактурою як атрибутом художньої техніки піаніста і засобом художньо-образної виконавської інтерпретації твору.

У другому розділі обґрунтовано методологічні підходи та розроблено методику формування фактурно-виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва. Зазначене дозволило розв’язати третє завдання дослідження. Визначено чинники впливу на формування фактурно-стильових виконавських умінь, що стало ґрунтом вибору наукових підходів та розробки методичних принципів. Такими виявлено: слабо розвинена мотивація щодо оволодіння різноманітною фактурою як засобу творчого самовираження,

опанування виконання різної фортепіанної фактури задля вирішення педагогічних, методичних, техніко-виконавських завдань; невпевненості у власній здатності до творчої інтерпретації, що передбачає вільне та художньо-контекстне використання фортепіанної фактури задля яскравого розкриття образу на основі асоціативних уявлень, зв'язків з художніми засобами виразності (слабкість синестезійного, полімодального сприйняття/відтворення); слабкої музикологічної грамотності, що утруднює оволодіння уміннями на основі інтелектуальних презентативних знань.

Обґрунтовано наступні наукові підходи та принципи: *когнітивно-рефлексійний* (принципи стимулювання осмисленого ставлення до фактурно-виконавських умінь як виконавського ресурсу втілення художнього образу та опора на рефлексію відчуття щодо володіння фортепіанною фактурою та звуковидобуванням, переваг і недоліків у володінні фортепіанною фактурою); *виконавсько-компетентнісний підхід* (принципи зацікавленого ставлення до художньо-технічного самовдосконалення та збагачення ресурсу методичного самозабезпечення щодо опанування фактурно-стильовим розмаїттям фортепіанних творів); *контекстно-творчий підхід* (принципи спонукання до пошуку художньо-функціонального контексту засобів виразності фортепіанних творів; накопичення художньо-образних смислів-еталонів фортепіанної фактури в стильовій проєкції шляхом їх класифікації); *інформаційно-музикологічний підхід* (принципи: орієнтація на індивідуальні властивості художньо-образного мислення і художнього методу композитора; усвідомленого ставлення до виразно-кolorистичних і акустичних властивостей фортепіано відповідно до стилю; акцентуації уваги на функціонально-контекстних властивостей фактури).

У розділі обґрунтовано поетапне запровадження педагогічних умов та методів, що відповідало розв'язанню п'ятого завдання. Перший етап — установочно-рефлексійний, на якому запроваджується педагогічна умова: стимулювання адекватного самооцінювання художньо-технічного виконавського ресурсу та шляхів його покращення. Вона реалізується за

допомогою методів: оцінювання записів власного виконання творів, їх порівняння з якісними еталонами виконання; вправи на відчуття фортепіанної клавіатури під час виконання різних фактур; вправи на чергування напруження і розслаблення; вправи на відчуття опори руки на клавіатуру; вправи на швидку зміну фактур (арпеджіо, акорди, зміна видів арпеджіо, октави тощо). Другий етап – виконавсько-мобілізаційний, на якому запроваджується педагогічна умова: цілеспрямоване накопичення досвіду практичного застосування фактурно-стильових еталонів світової фортепіанної спадщини. Вона реалізується за допомогою таких методів та організаційних форм: проведення колоквиумів, круглих столів задля, обговорення складання модулів сумісно в групі, що дає змогу обговорення фактурних «абрисів» та розширення знань і фактурно-стильових компетенцій здобувачів; створення банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів, що передбачає накопичення таких фактурно-виконавських фрагментів музичної програмної музики, які яскраво передають (імітують, портретують) образ. Третій етап – художньо-інтерпретаційному, на якому застосовується педагогічна умова: динамізація художньо-творчого ставлення до фактурно-стильових умінь у виконавській та педагогічній інтерпретації фортепіанних творів. Вона реалізується за допомогою таких методів: побудова функціональної ментальної карти засобів виразності художнього образу; наведення художньо-функціональних зв'язків фактури з іншими мовними атрибутами музичної/художньої виразності відповідно до образу та стилю твору.

У третьому розділі представлено зміст та результати експериментальної роботи. Відповідно до четвертого завдання – розробити критерії і показники оцінювання рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано – розроблено критерії, показники та обрано методи оцінювання рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь. Було застосовано: *рефлексійно-самокорегувальний критерій* з показниками – розуміння та здатність до самооцінювання щодо володіння художньою

технікою піаніста, здатність до самоконтролю та самокорегування розвитку виконавської техніки піаніста); *мотиваційно-виконавський критерій* з показниками – інтенсивність і прагнення щодо оволодіння різноманітними фактурно-стильовими уміннями піаніста, міра здатності до методичного самонавчання і викладання щодо володіння фактурно-стильовим розмаїттям фортепіанного репертуару); *інтерпретаційно-творчий критерій* з показниками – ступінь якісного застосування фактурно-стильового контенту твору в процесі його виконавської інтерпретації, якість орієнтації щодо співвідношення фактури і стилю в роботі над образом твору та в методичному забезпеченні цього процесу.

Завдяки 3 –х бальної шкали оцінювання та застосуванню діагностичних методів, зокрема, опитування, тестування, анкетування, спостереження, діагностично-фактурні, діагностично-технічні та діагностично-поліфонічні завдання, читання з аркуша, ескізне ознайомлення, метод експертних оцінок, метод зорового сприйняття та ін. визначено якісні та кількісні параметри трьох рівнів сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано: високий – «образно-контекстний», середній – «технологічно-виразовий», низький – «виконавсько-невідрефлексований»

Відповідно до п'ятого завдання – експериментально перевірити ефективність методики формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано – було проведено констатувальний та формувальний експерименти з групами студентів-піаністів 2 та 3 курсів, що навчаються за спеціальностями 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво.

Методами математичної статистики було встановлено позитивні зміни в результатах експериментальної групи: Зокрема, на високому рівні кількісні показники зросли з 13,6% до 36,4%; на середньому рівні – з 36,4% до 45,5%, натомість кількість здобувачів низького рівня впав з 50% до 18,1%. Показники

контрольної групи виявили несуттєві зміни: збільшення здобувачів високого рівня з 9% до 13,6%, середнього рівня зменшення з 36,4% на 31,8%, низького рівня залишилися незмінними.

Значущість результатів перевірялася за критерієм кутового перетворення Фішера ( $\phi^*$ ). Розрахунки показали, що емпіричне значення  $\phi^*$  емп. дорівнює 2,5897, що доводить суттєві розбіжності в результатах КГ та ЕГ та підтверджує ефективність методики.

*Ключові слова:* музичне мистецтво, музичне виконавство, фортепіанна підготовка, фактура, музичний стиль, фактурно-стильовий аналіз, виконавські уміння, навички, фактурно-стильові виконавські уміння, методологія, підходи, майбутні викладачі фортепіано, студенти-піаністи, рефлексія, майбутні вчителі музичного мистецтва, інтерпретація, художньо-образний смисл.

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

1. Ван, Чень. (2023). Сутність фактурно-стильових умінь майбутніх викладачів фортепіано та критерії їх оцінювання. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2023, № 10 (134). С.260-276. <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/03/ван-чень.pdf>
2. Ван, Чень, Реброва, О.Є. (2024). Методологія дослідження і формування фактурно-стильових виконавських умінь студента-піаніста. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2 (5). С.21-27. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.4>
3. Ван Чень. (2024). Методичне забезпечення процесу формування фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 3 (6). С. 21-28. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.3>

### Статті у зарубіжних виданнях

4. Ван, Чень. (2023). Кластери художньо-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва-піаністів як педагогічна проблема. Theoretical and empirical scientific research: concept and trends June 23, 2023•Oxford, United Kingdom. P.208-210. <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/issue/view/12/12>

### Статті апробаційного характеру

5. 王晨 (2022). 论质感式表演技巧的概念问题. *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. 200-201.* (Ван Чень. До питання сутності фактурно-стильових виконавських умінь).
6. Ван Чень. (2023). Художньо-виконавські уміння майбутніх учителів музичного мистецтва. *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. Переяслав (Київська обл.): Домбровська Я.М. С.21-23.*
7. Ван Чень (2023). Фактурно-стильові виконавські уміння студента-піаніста та їх різновиди. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези IX Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 20-21 жовтня 2023 р.). — Т.2. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 137-140.*

### ABSTRACT

Wang Chen . *Formation of future musical art educators and teachers' texture-style performance skills in the process of piano teaching.*

Dissertation for 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, 2025. Qualification scientific work in the manuscript rights.

### **Abstract Contents**

The study presents theoretical justification and proposes methodological solution to the problem of forming future musical art educators and teachers' texture-style performance skills in the process piano teaching. The study is based on the Law of Ukraine “On Higher Education”, the Strategy for Higher Education Development in Ukraine for 2022-2032 (2022), the “Law of the People's Republic of China on Education” and the regulatory document “Modernization of Education in China by 2035”. In the context of these documents, improvement of the quality of future specialists' training in various fields of knowledge, in particular in the field of music and music-pedagogical education, is actualized.

The performance training of future musical art educators and teachers of musical disciplines is an important segment of their professional training and should be based on the foundations of artistic creativity and methods of gradual mastery of various performance skills, which involves high-quality mastery of artistic technique for the performance interpretation of works of various genres and styles.

One of the attributes of artistic technique is texture-style performance skills, mastering of which is necessary for both future piano and musical art teachers. Such skills are based on musical-theoretical, historical, and stylistic projections, which are the factors in the emergence, development, and evolution of piano works, in particular their genre and style features.

Analysis of scientific works and study of practical experience indicate insufficient development of methodological support for dealing with various texture-style properties of works, which is not sufficiently represented in the scientific discourse on piano training of future piano and musical disciplines teachers. This causes a number of contradictions: between the significance and multifunctionality of piano texture in stylistic and performance-interpretation contexts and the lack of

systematic formation of representations about its artistic-figurative phenomenology in the process of piano training of future musical art educators and teachers; between the importance of mastering texture-style performance skills of future musical art educators and teachers in the process of teaching piano and the lack of purposeful methodological support for this process; between the requirements for the application of texture-style performance skills of future musical art educators and teachers in professional training and the lack of developed criteria and indicators for their evaluation.

The purpose of the study is to theoretically substantiate, develop and experimentally verify the methodology for forming future musical art educators and teachers' texture-style performance skills in the process of teaching piano.

The goal was achieved by the results of solving five tasks. In accordance with the first task – to reveal the phenomenology of texture-style skills in the piano performance process – the phenomenon of skills was clarified, which made it possible to state the fact proven by neurobiological studies of their predominantly performative nature, i.e., objectification of knowledge precisely through certain actions. In accordance with the combination of intellectual knowledge and perceptive-motor skills, the phenomenology of texture-style performance skills in musical creativity was considered. It is established that the basis of texture-style performance skills is the interaction of propositional knowledge about the features of the texture of musical works and its stylistic affiliation with the corresponding functional clusters of music-performing training, within which this knowledge is objectified. The main clusters that determine such functionality were substantiated and selected: emotional-auditory; cognitive-interpretative; chronotopic-perceptive and artistic-performative.

The phenomenology of texture-style performance skills is generalized in the context of a holistic understanding of the piano performance training of future educators and teachers. In the study, it is an adaptive multifunctional construct, in the content of which knowledge about the stylistically related features of the texture of musical works and artistic methods of their interpretation interact with auditory, tactile, and spatiotemporal-perceptive skills that correspond within the emotional-

auditory, cognitive-interpretative, chronotopic-perceptive, artistic-performative clusters, functional in solving a wide range of tasks of stylistically appropriate interpretation of musical works.

In accordance with the second task, which was also solved in the first section of the study, the essence and component structure of texture-style performance skills were determined. The essence of the phenomenon under study is revealed in two projections: purely performance and professional-pedagogical. The essence of the key concept of the study is also determined in two projections: according to the performance skills of a musician-pianist and according to the performance-pedagogical training of future piano and musical art teachers. In the study, the texture-style performance skills of a musician-pianist are considered as an artistic-performing resource for embodying the image of a piano piece in the process of its interpretation, based on the free mastery of the texture diversity of the world piano heritage, its stylistic evolution, the composer's artistic method and the semantic-functional context of the means of musical expression.

In the context of the specifics of the future piano and musical art teachers' performance-pedagogical training, it is a complex of attributes of artistic technique, characterized by a qualitative understanding and mastery of piano texture in its stylistic projection and in the context of solving pedagogical tasks regarding the perception of the artistic image of piano works and teaching general and primary art education applicants to play the piano.

The structure of the above skills includes a *technical-physiological component* with the following elements: ability to be aware of one's own performance capabilities; ability to overcome difficulties based on reflection of one's own feelings of self-observation and self-control; *component of mobility and proficiency in mastering different textures in different styles* with elements: ability to cover different types of piano factors, accumulate technical-performing texture-style resources; ability to quickly change feelings and control one's own technical apparatus when changing the texture or style; *component of applying the artistic-figurative and stylistic context of the piano texture of a work in the process of working on it and in*

*concert performance* and its elements: feeling the artistic role of texture in the text as a means of conveying an image in accordance with the stylistic affiliation of the work; mastering texture as an attribute of the pianist's artistic technique and a means of artistic-figurative performing interpretation of the work.

The second section substantiates methodological approaches and develops a methodology for the formation of future musical art educators and teachers' texture-style performance skills. This allowed us to solve the third task of the study. Factors influencing formation of texture-style performance skills were identified, which became the basis for choosing scientific approaches and developing methodological principles. They included: poorly developed motivation for mastering a variety of textures as a means of creative self-expression, mastering the performance of various piano textures in order to solve pedagogical, methodological, technical-performance tasks; uncertainty in one's own ability to creative interpretation, which involves free and artistic-contextual use of piano textures for the purpose of vividly revealing the image based on associative ideas, connections with artistic means of expression (weakness of synesthetic, polymodal perception/reproduction); weak musicological literacy, which makes it difficult to master skills based on intellectual presentational knowledge.

The following scientific approaches and principles are substantiated: *cognitive-reflective* (principles of stimulating a meaningful attitude to texture-performing skills as a performing resource for embodying an artistic image and relying on reflection of feelings regarding mastery of piano texture and sound production, advantages and disadvantages in mastery of piano texture); *performance-competence* (principles of an interested attitude towards artistic-technical self-improvement and enrichment of the resource of methodological self-sufficiency regarding mastery of the texture-stylistic diversity of piano works); *contextual-creative* (principles of encouraging the search for the artistic-functional context of the means of expressiveness of piano works; accumulation of artistic-figurative meanings-standards of piano texture in style projection by means of their classification); *informational-musicological* (principles: orientation on the individual properties of artistic-figurative thinking and

the artistic method of the composer; conscious attitude to the expressive-coloristic and acoustic properties of the piano in accordance with the style; accentuation of attention on the functional-contextual properties of the texture).

The section justifies the phased introduction of pedagogical conditions and methods, which corresponded to the solution of the fifth task. The first stage is the setting-reflective stage, at which the pedagogical condition is introduced: stimulation of adequate self-assessment of artistic-technical performance resource and ways to improve it. It is implemented using the following methods: evaluation of recordings of one's own performance of works, their comparison with quality performance standards; exercises for feeling the piano keyboard during the performance of different textures; exercises for alternating tension and relaxation; exercises for feeling the hand support on the keyboard; exercises for quickly changing textures (arpeggios, chords, changing types of arpeggios, octaves, etc.). The second is the performance-mobilization stage, at which the pedagogical condition is introduced: purposeful accumulation of experience in the practical application of texture-style standards of the world piano heritage. It is implemented using the following methods and organizational forms: conducting colloquiums, round tables to discuss the compilation of modules together in a group, which allows for the discussion of textural "outlines" and the expansion of knowledge and texture-style competences of education applicants; creating a bank of performing texture-style standards-images, which involves accumulation of such texture-performing fragments of program music that vividly convey (imitate, portray) the image. The third stage is artistic-interpretative, at which the pedagogical condition is applied: dynamization of the artistic-creative attitude to texture-style skills in the performing and pedagogical interpretation of piano works. It is implemented using the following methods: building a functional mental map of the means of expressiveness of the artistic image; establishing artistic-functional connections of texture with other linguistic attributes of musical/artistic expressiveness in accordance with the image and style of the work.

The third section presents the content and results of the experimental work. In accordance with the fourth task – to develop criteria and indicators for assessing the

level of formation of texture-style performance skills of future musical art educators and teachers in the process of piano teaching – criteria, indicators and methods for assessing the level of formation of texture-style performance skills were developed. The following were applied: a *reflective-self-corrective* criterion with indicators – understanding and ability to self-assess in mastering the pianist’s artistic technique, ability to self-control and self-correct development of the pianist’s performance technique); a *motivational-performance criterion* with indicators – intensity and desire to master various texture-style skills of the pianist, the measure of the ability to methodological self-study and teaching in mastering the texture-style diversity of the piano repertoire); *interpretative-creative criterion* with indicators – the degree of qualitative application of the texture-stylistic content of the work in the process of its performing interpretation, the quality of orientation regarding the ratio of texture and style in the work on the image of the piece and in the methodological support of this process.

Using the 3-point assessment scale and the diagnostic methods, in particular, surveys, testing, questionnaires, observations, diagnostic-textural, diagnostic-technical and diagnostic-polyphonic tasks, reading from a sheet, sketch familiarization, the method of expert evaluation, the method of visual perception, etc., qualitative and quantitative parameters of three levels of formation of future musical art educators and teachers’ texture-style performance skills in the process of teaching piano were determined: high – “figurative-contextual”, medium – “technological-expressive”, low – “performing-unreflected”.

In accordance with the fifth task – to experimentally verify the effectiveness of the methodology for forming future musical art educators and teachers’ texture-style performance skills in the process of piano teaching – ascertaining and molding experiments were conducted with groups of the 2<sup>nd</sup> and 3<sup>rd</sup> year students-pianists majoring in the specialties 014 Secondary Education (Musical Art) and 025 Musical Art.

The mathematical statistics methods established positive changes in the results of the experimental group. At the high level, quantitative indicators increased from

13.6% to 36.4%; at the medium level – from 36.4% to 45.5%, while the number of low-level education applicants fell from 50% to 18.1%. The indicators of the control group revealed insignificant changes: an increase in high-level applicants from 9% to 13.6%, a decrease in the medium level from 36.4% to 31.8%, and low-level remained unchanged.

The significance of the results was checked using the Fisher angular transformation criterion ( $\varphi^*$ ). Calculations showed that the empirical value of  $\varphi^*_{emp.}$  is 2.5897, which proves significant differences in the results of CG and EG and confirms the effectiveness of the methodology.

**Key words:** musical art, music performance, piano training, texture, musical style, texture-stylistic analysis, performance skills, abilities, texture-style performance skills, methodology, approaches, future piano educators, students-pianists, reflection, future musical art teachers, interpretation, artistic-figurative sense.

#### Article in professional journals of Ukraine

1. Wang Chen. (2023). Sutnist fakturno-stylovykh umin maibutnikh vykladachiv fortepiano ta kryterii yikh otsiniuvannia. *Pedahohichni nauky: teoriia, istoriia, innovatsiini tekhnolohii*, 2023, № 10 (134). S.260-276. <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/03/van-chien.pdf>
2. Wang Chen, Rebrova, O. Ye. (2024). Metodolohiia doslidzhennia i formuvannia fakturno-stylovykh vykonavskykh umin studenta-pianista. *Pivdenoukrainski mystetski studii*. 2 (5). S.21-27. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.4>
3. Wang Chen. (2024). Metodychne zabezpechennia protsesu formuvannia fakturno-stylovykh vykonavskykh umin studentiv-pianistiv. *Pivdenoukrainski mystetski studii*. 3 (6). S. 21-28. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.3>

#### Articles in foreign journals

4. Wang Chen. (2023). Klastery khudozhno-vykonavskykh umin maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva-pianistiv yak pedahohichna problema. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends June 23, 2023*. Oxford, United

Kingdom. R.208-210. <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/issue/view/12/12>

### Articles on an approbation character

5. 王晨 (2022). 论质感式表演技巧的概念问题. *Muzychna ta khoreorafichna osvita v konteksti kulturnoho rozvytku suspilstva. Materialy i tezy VIII Mizhnarodnoi konferentsii molodykh uchenykh ta studentiv (Odesa 14-15 zhovtnia 2022 r.).T.2. Odesa: PNPU imeni K. D. Ushynskoho*, S. 200-201. (Van Chien. Do pytannia sutnosti fakturno-stylovykh vykonavskykh umin).

6. Wang Chen. (2023). Khudozhno-vykonavski uminnia maibutnikh uchyteliv muzychnoho mystetstva. *Rehionalni kulturni, mystetski ta osviti praktyky: materialy Kh Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, m. Pereiaslav, 26-27 kvitnia 2023 roku. Pereiaslav: Universytet Hryhoriia Skovorody v Pereiaslavi. Pereiaslav (Kyivska obl.): Dombrovska Ya.M.* S.21-23.

7. Wang Chen. (2023). Fakturno-stylovi vykonavski uminnia studenta-pianista ta yikh riznovydy. *Muzychna ta khoreorafichna osvita v konteksti kulturnoho rozvytku suspilstva. Materialy i tezy IKh Mizhnarodnoi konferentsii molodykh uchenykh ta studentiv (Odesa 20-21 zhovtnia 2023 r.). — T.2. — Odesa: PNPU imeni K. D. Ushynskoho*, 137-140.

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                                                                |     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| ВСТУП.....                                                                                                                                                                                     | 20  |
| РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ<br>ФАКТУРНО-СТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ<br>ВИКЛАДАЧІВ ТА УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....                                          | 30  |
| 1.1. Фактурно-стильові уміння як феномен фортепіанного виконавства....                                                                                                                         | 30  |
| 1.2. Сутність та компонентна структура фактурно-стильових<br>виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів<br>музичного мистецтва.....                                                   | 70  |
| ВИСНОВКИ до розділу 1.....                                                                                                                                                                     | 92  |
| РОЗДІЛ 2 МЕТОДОЛОГІЯ І МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ І ФОРМУВАННЯ<br>ФАКТУРНО-СТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ<br>ВИКЛАДАЧІВ ТА УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....                                 | 95  |
| 2.1 Методологічні основи дослідження фактурно-стильових виконавських<br>умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва.....                                                        | 95  |
| 2.2. Методичні аспекти формування фактурно-стильових виконавських<br>умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва<br>в процесі навчання гри на фортепіано.....                   | 121 |
| ВИСНОВКИ до розділу 2.....                                                                                                                                                                     | 138 |
| РОЗДІЛ 3 ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ДІАГНОСТИКИ І<br>ФОРМУВАННЯ ФАКТУРНО-СТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ<br>УМІНЬ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ТА УЧИТЕЛІВ<br>МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА.....                           | 142 |
| 3.1. Дослідження рівня сформованості фактурно-стильових виконавських<br>умінь студентів-піаністів.....                                                                                         | 142 |
| 3.2. Експериментальна перевірка методики формування фактурно-стильових<br>виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в<br>процесі навчання гри на фортепіано..... | 174 |
| ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....                                                                                                                                                                     | 200 |
| ВИСНОВКА.....                                                                                                                                                                                  | 204 |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....                                                                                                                                                                | 210 |
| ДОДАТКИ.....                                                                                                                                                                                   | 234 |

## ВСТУП

Стрімкі зрушення глобалізаційного світу впливають на модернізацію освітньої галузі. Разом з тим, стратегічні напрямки орієнтуються на нормативні закони та документи державного значення, які регламентують цей процес. Отже, спостерігається явище поєднання традицій і новацій, які й сприяють оновленню освітньої галузі на основі збереження цінностей та традицій культурного значення. Українська освітня галузь орієнтована на Закону «Про вищу освіту», а також на Стратегію розвитку вищої освіти України на 2022-2032 роки (2022); щодо Китаю, то засадничими документами є «Закон КНР про освіту» та «Модернізації освіти в Китаї до 2035 р.». У зазначених документах наголошено на підвищенні якості підготовки майбутніх спеціалістів різних галузей знань, зокрема, й в галузі музичної та музично-педагогічної освіти.

Останні події в світі під час пандемії COVID-19 та війна в Україні загострили питання онлайн навчання, яке для мистецької освіти є викликом часу. Інноваційні технології не дають змоги в повному обсязі навчити якісному музичному виконавству. Саме в такому ракурсі виявляється актуальним знаходити методики, що ефективно поєднують важливі для музично-виконавської творчості процеси, особливо в умовах сучасних мистецьких інновацій. Виконавська підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва, майбутніх викладачів музичних дисциплін має ґрунтуватися на основах мистецької творчості та методиках поступового оволодіння різноманітними виконавськими вміннями, що передбачає якісне опанування художньої техніки задля виконавської інтерпретації творів різних жанрів і стилів.

Фортепіанна підготовка для майбутніх спеціалістів у галузі музичної та музично-педагогічної освіти є основним сегментом їхньої цілісної фахової підготовки. Цей вид виконавської практики є забезпечує формування виконавських умінь як майбутніх викладачів фортепіано, так і майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано. Зазначене дало змогу застосувати в межах дослідження поняття «студент-піаніст»,

оскільки в процесі опанування фортепіанною грою розв'язуються завдання спільні для зазначеної виконавської підготовки, але відмінністю стає репертуар, який опановують студенти.

Такими спільними завданнями для студентів спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво учені визначають наступне: оволодіння комплексом виконавських умінь та виконавської підготовки в цілому (Л.Левицька, С.Кулікова, О.Новська, О.Щолокова), оволодіння артикуляційними виконавськими уміннями (Лу Чен), художньою технікою (Бай Бінь, Ван Бінь, Сай Лін, P.Ragert, A. Schmidt, E. Altenmüller & H.Dinse), поліфонічно-виконавськими уміннями (Хань Ле, М.Сібірякова-Хіхловська), виконавським самоконтролем, сморегуляцією, самоефективністю та рефлексійними уміннями (А.Грінченко, Мінь Шаовей, Н.Мозгальова, Т.Олійник), інтерпретаційною культурою (М.Демір, І.Левицька, Н.Мозгальова, О.Реброва, О.Щолокова, Buck, B., MacRitchie, J., & Bailey, N. J.), метро-ритмічними уміннями (Вей Сімін), жанрово-виконавськими (В. Смородський), володіння виконавською культурою та як найвищим рівнем якості (Т.Олійник, О.Умрихіна), емоційним досвідом та експресією виконавства (Чжоу Є, Ю Янь, M.Bernays, & C. Traube; P. Juslin; J. Taylor, & J. Witt). Окремим аспектом виявляються у дослідженні музикознавчого ґрунту виконавської підготовки, його методологічних та історико-культурних засад, міжпредметної грамотності і компетентності, зокрема: у питаннях музично-теоретичних дисциплін (Н.Завгородня, О.Кріпак, О.І. Польська, О.Теплова), інноваційними технологіями (Н.Мозгальова, А. Мартинюк, О. Бондарчук, Хе Їн, Хе Цзіні).

Серед різноманітних аспектів фортепіанної підготовки здобувачів є такі, що досліджують феноменологію та опанування конкретними виконавськими уміннями цілісної художньої техніки піаніста. Увагу привертають такі, що ґрунтуються саме на музично-теоретичній, історичній, стильовій проєкціях, які є по суті факторами виникнення, розвитку, еволюції фортепіанного тексту творів, зокрема його жанрово-стильових ознак.

У наукових дослідженнях в галузі мистецтвознавства та музичної педагогіки, фактура як музичний феномен розглядається у різних площинах: від структурно-аналітичних до художньо-сміслових. Так, зокрема, І. Польська вивчає систему жанрової специфіки та типологія фортепіанного виконавства; Л.Касьяненко безпосередньо вивчає феноменологію фортепіанної фактури з погляду її смислу та образної інтерпретації; Г.Полтавцева розглядає філософське підґрунтя фактури, О.Кріпак акцентує увагу на методичному аспекті роботи над фактурою у творах Ф.Шопена; І.Коновалова розглядає репрезентації мелодико-гармонічних взаємозв'язків між фактурою та музичними ладами. До теоретичних досліджень щодо фактури відносять питання її типології (О.Сокол); особливостей організації музичних форм та стилів (С.Шип), зокрема, в українській фортепіанній музиці (І.Цурканенко), взаємозв'язок складових фактури та їх функції (Г.Ігнатченко, І.Коновалова, Г.Полтавцева); до виконавсько-інтерпретаційних – розуміння та тлумачення структурних одиниць фактури (Л.Касьяненко, Н.Гуральник, І.Денисенко)

Незважаючи на представлений перелік наукових джерел і досліджень щодо феноменології фортепіанної фактури, методичний аспект роботи над різними фактурно-стильовими властивостями творів не достатньо представлений у науковому дискурсі з питань фортепіанної підготовки майбутніх викладачів гри на фортепіано і майбутніх учителів музичних дисциплін. Це викликає низку суперечностей:

- між значущістю та багатофункціональністю фортепіанної фактури в стильовому та виконавсько-інтерпретаційному контекстах та відсутністю системного формування уявлень щодо її художньо-образної феноменології в процесі фортепіанної підготовки майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва;
- між важливістю опанування фактурно-стильовими виконавськими вміннями майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано та відсутністю цілеспрямованого методичного забезпечення цього процесу;

- між вимогами щодо застосування фактурно-стильовими виконавськими вміннями майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва у фаховій підготовці та відсутності розроблених критеріїв і показників їх оцінювання.

Зазначено зумовило вибір теми дослідження «Формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано».

**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 28.10.2021 р. №4.

**Мета дослідження** – теоретично обґрунтувати, розробити та експериментально перевірити методику формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано.

#### **Завдання дослідження:**

1. Розкрити феноменологію фактурно-стильових умінь у фортепіанному виконавському процесі.
2. Визначити сутність та структуру фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва.
3. Обґрунтувати методологію і методику дослідження і формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано.

4. Розробити критерії і показники оцінювання рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано.
5. Експериментально перевірити ефективність методики формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано.

*Об'єкт дослідження* – фортепіанна підготовка майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва

*Предмет дослідження* – процес формування фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів, майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва в процесі опанування гри на фортепіано.

**Методологічну основу дослідження** становить концептуальні положення виконавської підготовки майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва, які в межах дослідження поєднані і номіновані як студенти-піаністи на основі художньо-інтерпретаційної парадигми навчання гри на фортепіано. Змістова сутність методології включає низку наукових підходів, а саме: когнітивно-рефлексійний підхід, що сприяє розумінню художньо-образної, виконавсько-виразової палітри фортепіанного твору; виконавсько-компетентнісний підхід, відповідно до якого оволодіння різноманітною фактурою розуміється як засіб творчого самовираження під час розв'язання педагогічних, методичних, техніко-виконавських завдань; контекстно-творчий підхід, який спрямований на розуміння і вільне та художньо-контекстне використання фортепіанної фактури задля яскравого розкриття образу на основі асоціативних уявлень, зв'язків із художніми засобами виразності. Наскрізним науково-педагогічним підходом обрано інформаційно-музикологічний як генералізований підхід, що супроводжує всі етапи освітнього процесу.

**Теоретичні основи дослідження** становлять концепції, теорії та праці з питань: психолого-педагогічних основ професійної і фахової компетентності майбутніх спеціалістів, їх знань, умінь, навичок і досвіду їх використання (М. Варій, О. Ковтун, С. Максименко, Л. Пастушенко) ; музикознавчі аспекти теорії

фактури та її виконавства (Д.Вечір, І. Денисенко, Г. Ігнатченко, Н. Завгородня, Л.Касьяненко, О. Кріпак, О.Сокол, І. Цурканенко), теорія стилю у мистецтві (О. Копелюк, К. Русняк, Л. Микуланинець, С.Шип, R. Dannenberg), В.); психологія і філософія художньої/виконавської творчості, зокрема, фортепіанного виконавства (Г.Полтавцева, Bernays, M., & Traube C.; Bilton, C.; Brown, R. M., Zatorre, R. J., & Penhune, V. B. ; J. Hofmann, P. Tworok, ), герменевтики як основи інтерпретації музичних творів (М. Даивдов, Р.Каширцев, О.Олексюк, Л. Циганюк, С.Шип); фортепіанної підготовки майбутніх спеціалістів за напрямками спеціальності; методичні аспекти опанування художньої техніки студентів-піаністів (Л.Гусейнова, А.Грінченко, І.Левицька, Лу Чен, Н.Мозгальова,Т.Олійник, О.Реброва ).

**Методи дослідження.** У дослідженні було застосовано методи теоретичні, емпіричні та статистичні методи. *Теоретичні:* феноменологічний аналіз психолого-педагогічної та мистецтвознавчої наукової літератури та узагальнення його результатів – для визначення феноменології фактурно-стильових умінь, поняттєвий аналіз для визначення сутності поняття «фактурно-стильові виконавські уміння майбутніх викладачів і вчителів музичних дисциплін»; історичний аналіз – для уточнення еволюції фортепіанної як ресурсу втілення художнього образу та його інтерпретації; класифікації – для характеристики рівнів сформованості фактурно-стильових виконавських умінь досліджуваних респондентів; теоретичне моделювання – для презентації функціональних кластерів фактурно-стильових умінь у фортепіанному виконавському процесі; для побудови компонентної структури фактурно-стильових умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва; для розробки критеріїв і показників оцінювання досліджуваного феномену. *Емпіричні методи:* опитування (анкетування, співбесіди), педагогічне спостереження, самооцінювання, експертне оцінювання, методико-орієнтовані завдання, творчі завдання (інтерпретаційно-вербального пояснення, візуального аналізу фактури музичних текстів) – для діагностики фактурно-стильових виконавських умінь; колоквіум та круглий стіл,

порівняння візуального та перцептивного сприйняття твору, створення банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів, репрезентацій – для підвищення рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь. Методи математичної статистики: *розробка шкали оцінювання*, емпіричне значення критерію Фішера, розрахунки середньої величини – для підтвердження результатів дослідження, що доводять ефективність пропонованої методики.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що вперше: розкрито феномен фактурно-стильових умінь фортепіанного виконавства через функціональні кластери (емоційно-аудіальний; когнітивно-інтерпретаційний; хронотопно-перцептивний та художньо-перформативний); розкрито сутність фактурно-стильових виконавських умінь що є художньо-виконавський ресурс втілення образу фортепіанного твору в процесі його інтерпретації, заснований на вільному володінні фактурним різноманіттям світової фортепіанної спадщини, її стильовій еволюції, композиторському художньому методу та семантико-функціональному контексту засобів музичної виразності, а також сутність цього поняття відповідно до діяльності майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва як комплексу атрибутів художньої техніки, що характеризується якісним розумінням і володінням фортепіанної фактури в її стильовій проекції та в контексті розв’язання педагогічних завдань щодо сприйняття художнього образу фортепіанних творів та навчання гри на фортепіано здобувачів загальної та початкової мистецької освіти; розроблено компонентну структуру досліджуваного феномену в єдності техніко-фізіологічного компоненту (що охоплює індивідуальні властивості студента-піаніста), компоненту мобільності та вправності володіння різними фактурами в різних стилях та компоненту застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури твору в процесі роботи над ним і в концертному виконавстві; обґрунтовано методологічну основу дослідження в комплексі інформаційно-музикологічного, когнітивно-рефлексійного, виконавсько-компетентнісного та інтерпретаційно-творчого наукових підходів;

розроблено критерії і показники оцінювання фактурно-стильових виконавських умінь (рефлексійно-самокорегувальний, мотиваційно-виконавський, інтерпретаційно-творчий); розроблено та експериментально перевірено педагогічні умови формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва (Стимулювання адекватного самооцінювання художньо-технічного виконавського ресурсу та шляхів його покращення; Цілеспрямоване накопичення практичного застосування фактурно-стильових еталонів світової фортепіанної спадщини; Творчо-домінувальне ставлення до фактурно-стильових умінь у виконавській інтерпретації фортепіанних творів), які запроваджувалися на Установочно-рефлексійному, Виконавсько-мобілізаційному, накопичувальному та Образно-інтерпретаційному етапах.

*Уточнено:* особливості фортепіанної підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва та майбутніх учителів музичного мистецтва, що працюють в ЗЗСО; типові різновиди фортепіанної фактури; сутність стильової інтерпретації твору;

*Знайшло подальшого розвитку:* феномен художньої техніки піаніста та методичні засади її вдосконалення; герменевтичні та семіотичні аспекти музичної фактури та їх застосування в освітньому процесі майбутнього викладача і вчителя; педагогічні принципи методичного спрямування щодо фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва та викладачів; художньо-образний контексті виконавської інтерпретації фортепіанних творів.

**Практична значущість** результатів дослідження визначається розробленою методикою діагностики рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва, з урахуванням специфіки їхньої фахової підготовки (спільні і розбіжні властивості), дієвістю застосування розроблених показників, що оцінювали відповідні елементи компонентної структури фактурно-стильових виконавських умінь: ступінь розуміння та здатності до самооцінювання щодо

володіння художньою технікою піаніста; міра здатності до самоконтролю та самокорегування розвитку виконавської техніки піаніста; інтенсивність і прагнення щодо оволодіння різноманітними фактурно-стильовими уміннями піаніста; міра здатності до методичного самонавчання і викладання щодо володіння фактурно-стильовим розмаїттям фортепіанного репертуару; якість орієнтації щодо співвідношення фактури і стилю в роботі над образом твору та в методичному забезпеченні цього процесу; ступінь якісного застосування фактурно-стильового контенту твору в процесі його виконавської інтерпретації.

Пропонована поетапна методика (Установочно-рефлексійний, Виконавсько-мобілізаційний, наукопичувальний, Образно-інтерпретаційний етапи) оснований на запровадженні педагогічних умов, які можуть бути застосовані як в лекційних курсах з проблем методики викладання гри на фортепіано, так і в межах індивідуальних занять, різних видів ансамблевого музикування. Доцільними до студентоцентрованого навчання та розвитку індивідуальної траєкторії є такі методи, як: оцінювання запису власного виконання творів, їх порівняння з якісними еталонами виконання; вправи на відчуття фортепіанної клавіатури під час виконання різних фактур; створення банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів; побудова функціональної ментальної карти засобів виразності художнього образу.

**Апробація отриманих результатів дослідження.** Основні положення та результати дослідження здійснено у формі виступів і доповідей на міжнародних: «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 2022; 2023, 2024); «Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 2023, 2024), IX Міжнародна науково-практична онлайн конференція «професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (Київ, 2023); «Мистецький освітній простір у контексті реалізації, сучасної парадигми освіти» (Крапівницький, 2024); V International Scientific and Practical Conference, «Theoretical and empirical scientific research: concept and trends» (Oxford, June 23, 2023). Всеукраїнська науково-практична конференція (з міжнародною участю) «Художні практики та мистецька

освіта у кроскультурному просторі сучасності» (Полтава, 2024); «Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя» (Вінниця, 2024).

**Публікації.** Результати дослідження відображено в 7 публікаціях автора, з яких 1 – у співаторстві. Із них: 3 – у фахових виданнях України, 4 – апробаційного характеру (1 - зарубіжна). Статті написані українською, англійською та китайською мовами.

*Особистий внесок здобувачки* визначається в розробці наукових підходів та принципів дослідження і формування факутрно-стильових виконавських умінь.

**Структура дисертації.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, списку використаних джерел (212 найменувань, з них 79 іноземними мовами), додатків. Загальний обсяг дисертації складає 251 сторінку, з них 183 сторінка основного тексту. Робота містить 13 таблиць, 6 рисунків.

## **РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ПРОБЛЕМИ ФАКТУРНО-СТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ТА УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

### **1.1.Фактурно-стильові уміння як феномен фортепіанного виконавства**

Формування виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва є одним з пріоритетних завдань вищої музично-педагогічної освіти, на що вказують науковці (Н.Ашихміна, 2018; Л.Гусейнова, 2005; К.Завалко, 2013; Н.Мозгальова, 2012; Хуан Яцянь, 2018; Н.Цюлюпа, 2009). Зокрема, учені доводять, що такі уміння забезпечують здатність згаданих здобувачів розв'язувати завдання майбутньої професійної діяльності з естетичного виховання учнів (Глазунова, 2014; Лю Шуай, 2023).

Означений результат, як зазначає М.Назаренко (2017), досягається тим, що виконавські уміння забезпечують спроможність «вільно використовувати музичний інструмент під час проведення уроків музики» задля розкриття художнього змісту музичних творів шляхом використання яскравих і доречних засобів художньої виразності (Назаренко, 2017, с. 200). Таким чином, фундаментально важливий у професії учителя музики процес інтерпретації інструментальних творів, який передбачає прочитання музичного тексту та його автентичне втілення у педагогічних ілюстраціях та наративах, ґрунтується саме на виконавських уміннях (Ло Чао, 2016; Мозгальова та ін., 2019; Олексюк, 2012; Реброва, 2012).

При цьому, функціональність виконавських умінь в інтерпретаційному процесі забезпечується наявністю сформованого інструментарію дескриптування художніх значень стильових особливостей музичних творів. Як пише М. Назаренко, конструкт інструментально-виконавських умінь охоплює знання та навички, які відповідають за здатність майбутніх учителів музики «...використовувати інформацію про типові ознаки музики різних стилів, епох

та форм фортепіанного письма для розкриття художнього змісту на основі точного прочитання тексту» (Назаренко, 2017, с. 200).

У дослідженні З.Стукаленко (2012) указується на важливий вектор спрямованості інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики на «вивчення музичних творів як репрезентантів певного музичного стилю», що уможлиблює висвітлення музичного мистецтва у «процесуально-історичному ракурсі» саме через дослідження внутрішньо-стильових еволюційних процесів на прикладі музичних творів різних історичних періодів (Стукаленко, 2012, с. 307).

Обговорюючи пріоритети інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва О.Щолокова (2018) підкреслює необхідність формування в здобувачів досвіду виконавської діяльності, основою якого є «знання стильових особливостей виконавства» (с. 209). Набуття такого знання, як доводить учена, забезпечується уміннями здійснення музично-педагогічного аналізу специфічних засобів художнього вираження музичного твору, зокрема, особливостей тембру, гармонії та міжголосової взаємодії, які утворюють конструкт музичної фактури (Щолокова, 2018, с. 215).

Досліджуючи зміст та особливості виконавсько-інтерпретаційної роботи піаніста над фактурою, Л.Касьяненко (Касьяненко, 2019) слушно зауважує, що саме фактура охоплює та поєднує у собі різноманіття елементів музичної мови у єдину цілісність. За висловом ученої, від вибору стратегії виконання кожного з таких елементів (мелодії, акомпанементу тощо), залежить цілісне звучання. При цьому, варіативність можливих рішень щодо вибору звучання кожного з елементів зумовлює потенційне існування практично нескінченної кількості варіантів цілісного звучання. Наприклад, як пише Л.Касьяненко, навіть ледве помітні відхилення темпу виконання мелодії чи акомпанементу, «...призводять до відчутної зміни звучання цілого» (Касьяненко, 2019, с. 7). Те саме стосується і вибору тембрального забарвлення, динамічних нюансів чи агогічної структури кожної мелодійної лінії, акомпанементу, басу тощо – поєднуючись у цілісну

музичну тканину, безліч музичних фарб створюють унікальну цілісну звукову картину.

Таким чином, в основі музичного виконання лежить процес побудови цілісної інтерпретаційно-виконавської стратегії, яка системно поєднує у собі нескінченну множину виборів тої чи тої художньої звукової барви для кожного елементу музичного висловлення. Добір таких барв виконавець, звичайно, здійснює на основі власного естетичного та емоційного чуття (Dahlhaus, 1982; Juslin, 2013) намагаючись виразити якомога яскраво власні емоційні переживання та художні враження від музики. Але музичне виконавство є не тільки процесом художнього самовираження – кожен музичний твір є продуктом культури та, одночасно, її дзеркалом. Естетичні уподобання, культурні традиції та світоглядні орієнтири цілих спільнот у певний історичний період відображенні у мистецьких творах та ідентифікуються через концепт стилю.

За висловом Є. Шапер (Schaper, 1969), концепт *стилю* функціонує як своєрідний «соціологічний ключ», застосування якого в процесі аналізу мистецьких творів може надати багато культурної інформації про соціум, у якому вони виникли. Отже, основна функція концепту стилю у збереженні, впорядковуванні та ретрансляції культурної інформації, що зумовлює існування ще однієї функції стильової ідентифікації елементів музичного висловлення – освітньої, адже, через ідентифікацію та вивчення стилю індивід отримує важливі в контексті загального культурного розвитку знання (Bourdieu, 1997; Sullivan, 2008).

Освітня функція процесу стильової ідентифікації зумовлена фундаментальним впливом так званого *культурного капіталу* (Bourdieu, 1997) на рівень освіченості індивіда. Такий вплив обґрунтовано П.Бурдьє (Bourdieu, 1997) у межах теорії культурного відтворення, сутність якої у наступному твердженні: знання, зокрема, і те, що набувається в результаті опанування академічних освітніх програм, є соціальним конструктом, зумовленим культурно та історично (Sullivan, 2008). Таким чином освіченість є більш

широким явищем, ніж просто опанування професійних компетентностей – вона здобувається завдяки засвоєнню, насамперед, культурної інформації.

У даному процесі, за висновком дослідників (De Graaf et al., 2000; Schmutz, Stearns, & Glennie, 2016), спілкування з мистецтвом відіграє особливу роль, адже під час такого спілкування відбувається як засвоєння культурної інформації, так і залучення індивіда до культурного простору. Сприймаючи мистецький твір, індивід занурюється до низки культурних локацій, зокрема, уявно, – до культурного простору, у якому народився мистецький твір, та, фізично, – до культурного простору, у якому цей твір ретранслюється, тобто, концертного залу, музею, освітнього середовища, бібліотеки тощо (Sullivan, 2008). Результатом розгортання цього багаторівневого культурно-просвітницького процесу стає набуття знання про навколишній світ та навичок соціальної комунікації, які, за висловом Е.Саліван (Sullivan, 2008), «винагороджуються в системі освіти», адже наділяють їх власника здатністю розуміти явища у широкому культурному контексті (р. 1). Індивід, культурний капітал якого є значним, не тільки краще розуміє довкілля та академічну інформацію, але і проявляє набагато більш високий рівень здатності інтерпретувати та ретранслювати інформацію різноманітного характеру, а також, і здатності до самовираження, зокрема, творчого (Bilton, 2016; Wright, 2005).

Таким чином, здатність розуміння культурних конотацій елементів музичної мови через ідентифікацію ознак їх стильової приналежності стає ключовою у професійній діяльності вчителя музичного мистецтва, адже уможливорює виконання її завдань, пов'язаних із формуванням культурного капіталу учнів. Серед таких завдань, зокрема, «стимулювання здатності учнів до художньо-творчого самовираження і діалогу» та «формування готовності до участі в соціокультурному житті» (Масол та ін., 2017).

При цьому слід взяти до уваги, що безліч художніх знаків музичного твору, які володіють стильовими конотаціями (отже функціонують як культурні знаки) поєднує у єдиний цілісний художній простір саме фактура. У зв'язку з

чим, за спостереженням Л. Касьяненко, інтерпретація фактури є процесом, який ґрунтується на виявленні «глибоких внутрішніх зв'язків стильового напрямку». У даному контексті ідеться як про стиль у широкому культурологічному контексті, так і про композиторський стиль, який у результаті вивчення особливостей фактурної побудови творів проявляється найбільш рельєфно. Таким чином, музична фактура може розглядатися як своєрідне стильове дзеркало культурологічної епохи та «стильовий автопортрет» (Л. Касьяненко) композитора одночасно.

Отже, фактура музичного твору охоплює та поєднує у єдину цілісність множину різноманітних художніх барв, кожна з яких володіє стильовими конотаціями та, завдяки інтерпретації, може бути розкрита та презентована як культурний знак. У зв'язку з цим актуальності набуває набуття майбутніми вчителями музичного мистецтва *фактурно-стильових виконавських умінь* – тобто, умінь здійснення виконавської та педагогічної інтерпретації фактури музичного твору, спрямованої на розкриття культурних конотацій її стильових характеристик, із метою формування *культурного капіталу* (Bourdieu, 1997) учнів.

Задля дослідження конструкту *фактурно-стильових виконавських умінь* необхідно уточнити сутність феномену умінь у загальному розумінні. З погляду філософів, *уміння* є гетерогенним конструктом, в основі якого функціонують три види знання. Перші два види – це знання про сам факт існування об'єкта та знання про властивості об'єкта. Ці два види знання відносять до категорії так званого *пропозиційного* знання – тобто знання, істинність якого є доведеною – досвідом емпіричної перевірки, шляхом теоретичного науково-логічного обґрунтування тощо (Лісовий, 2009; Pavese, 2022; Pritchard, 2013).

Таким чином, принципову роль у визначенні ступеню істинності чи хибності знання відіграє процес пізнання. У межах загальної теорії знання та пізнання окремі течії (раціоналізм, емпіризм, волюнтаризм, інтуїтивізм тощо) визначають пріоритетний засіб пізнання та, на цій основі, вибудовують основну концепцію. Зокрема, раціоналісти визнають пріоритет за розумовим процесом,

емпірики наполягають на незаперечності чуттєвого досвіду, волонтаристи акцентують на важливій ролі волі та дії, інтуїтивісти, відповідно, підкреслюють важливу роль інтуїції у пізнанні (В.Лісовий, 2009).

Окрім цього, пріоритет тієї чи тої форми пізнання визначається на підставі урахування галузі діяльності, у якій розгортається епістемологічний процес створення знання (Peschl & Fundneider, 2014). Зокрема, концепція інтуїтивістів, яка на перший погляд здається недостатньо переконливою, насправді відіграє важливу роль у дослідженнях епістемологічних процесів, пов'язаних із так званими творчими видами діяльності. Зокрема, як пише В. Лісовий, «до інтуїтивізму більше схильний математик, літературознавець чи мистецтвознавець, оскільки інтуїція важлива у різних видах мистецтва та в інтерпретації творів» (Лісовий, 2009).

Третім видом знання, що відіграє основоположну роль у конструкті умінь, є знання про те як щось робити, або «знання-як» («knowledge how») (Nyman, 1999; Pavese, 2022; Pritchard, 2013). Означений вид знання пов'язують із вродженими здібностями, які проявляються в діяльності (наприклад здібностями дихати, рухатися, ходити, плавати), навичками, які формуються латентно завдяки наслідуванню тощо. Цей вид знання відокремлюється від пропозиційного насамперед через те, що індивід, застосовуючи відповідну навичку, фактично не здатен пояснити як саме він чи вона дихає, ходить, плаває тощо. При цьому, звісно, усі перелічені дії можуть буди всебічно дослідженні, у результаті чого буде сформоване відповідне пропозиційне знання, але фактом залишається те, що індивід не потребує цього знання для виконання дії (Pavese, 2022; Pritchard, 2013).

Через факт існування таких автоматизованих дій у філософському дискурсі розгорнулося протистояння між двома течіями – так званими інтелектуалістами (наприклад, Carter & Pritchard, 2015; Pavese, 2022; Stanley, 2011) та антиінтелектуалістами (наприклад, de Carvalho, 2018; Bäckström & Gustafsson, 2017; Small, 2014). Інтелектуалісти стверджують, що кваліфікована дія потребує опори на пропозиційне знання і таке знання фактично і є «знанням-

як». У свою чергу антиінтелектуалісти заперечують таку необхідність та наголошують на самодостатності «знання-як». Отже, антиінтелектуалісти наполягають на тому, що «знання-як» не потребує «знання що», тобто пропозиційного знання, у зв'язку з чим, наприклад, освітній процес має бути в основному зорієнтованим на практичну діяльність (Frunzaru, Vătămănescu, Gazzola, & Bolisani, 2018).

Рух так званого «антиінтелектуалізму» надихнула так званий парадокс Г.Райла (Ryle & Tanney, 2009), який презентував досить абстрактне обґрунтування того, що дія не потребує пропозиційного знання. Обґрунтування Г. Райла спирається на твердження, що, якщо б дія потребувала пропозиційного знання про виконання цієї дії – у цьому випадку сама дія не наступала б ніколи, адже запускався би процес нескінченного *регресу*, адже набуття знання також є дією. Отже, на кожному наступному етапі необхідно було б набувати знання про те як набувати це знання, і для цього набувати наступне знання про набуття знання, і так нескінченно (Pavese, 2022).

Проголошення цієї досить умоглядної теорії, тим не менш, ініціювало ґрунтоване дослідження природи вмінь, адже завдяки цьому парадоксальному спостереженню, було прийнято до уваги, що певні уміння не потребують спеціальних зусиль щодо їх формування, адже людина може: робити щось рефлексивно; набувати знання про те як щось робити латентно; застосовувати навички, набуті внаслідок повторювання дій, скажімо, під час наслідування дій інших людей.

Таким чином, розгорнувся фундаментальний дискурс навколо питання, чи є «знання-як» абсолютно окремим видом знання, відмінним від «знання-що», а також, чим є по суті психологічний стан «знання-як» і наскільки він ґрунтується на пропозиційному знанні. У такому дискурсі антиінтелектуалісти представляють різноманітні аргументи в межах критики твердження, що застосування умінь потребує знання безпосередньо про сам процес застосування. Так, І. Робертсон та Д. Гутто (Robertson & Hutto, 2023) пропонують досліджувати процес застосування умінь як певний акт «кваліфікованого

виконання» та стверджують, що майстри у певній виконавській діяльності покладаються на добре відпрацьовані навички, набуті з досвідом. Таким чином, майстерність «кваліфікованих досвідчених виконавців» забезпечується відповідним арсеналом добре автоматизованих навичок та вмінням їх коригувати завдяки особливій «...чутливості та сприйнятливості до структур, що несуть інформацію про навколишнє середовище» (Robertson & Hutto, 2023, p. 17). При цьому висновки дослідників спираються на результати аналізу діяльності спортсменів, тобто, фахівців, діяльність яких дійсно вимагає застосування, значного комплексу різноманітних автоматизованих моторних навичок.

Під тиском такого нівелювання ролі епістемологічної основи умінь, інтелектуалісти (Carter & Pritchard, 2015; Pavese, 2022; Stanley, 2011) проводять більш ретельні дослідження складних механізмів, що функціонують у змісті цього конструкту. Зокрема дослідники доводять (Stanley, 2011; Williamson & Stanley, 2001), що якість дії, навіть доведеної до автоматизму, залежить від обсягу та якості засвоєного пропозиційного знання. Отже, виходом на наступний рівень у дискурсі навколо проблеми визначення сутності та змісту умінь, стали дослідження, які засобами нейробіологічної діагностики (шляхом відстеження зон активності мозку) довели, що «всі знання мають перформативний характер» (Rosenbaum, Carlson, & Gilmore, 2001). Зокрема, було визначено, що інтелектуальне (пропозиційне) знання та перцептивно-моторні навички набуваються принципово однаковими способами. Окрім цього, інтелектуальне знання завжди спрямоване на самовтілення в діяльності, ба більше, є заснованим на перцептивно-моторній діяльності та підтримуються нею.

Отже інтелектуальне знання і перцептивно-моторні навички функціонують невідривно одне від одного в конструкті умінь, через що складність спостережуваних перцептивно-моторних навичок корелює зі складністю інтелектуальних навичок. Зокрема, наприклад, дослідження професійних умінь спортсменів дозволило встановити, що саме інтелектуальна

основа (пропозиційне знання) забезпечує можливість здійснення так званого довгострокового перенесення умінь між різними видами спорту. Отже, без актуалізації пропозиційного знання, застосування моторних навичок дозволяє виконувати лише обмежений спектр подібних між собою завдань, у той час як опора на розуміння основ та особливостей перформативного процесу дозволяє модифікувати стратегії дій та адаптувати уміння для виконання складних завдань іншого виду спорту (Oppici & Panchuk, 2022).

Таким чином, взаємодія пропозиційного знання та перцептивно-моторних навичок у конструкті умінь є дещо ієрархічною. Зокрема, саме інтелектуальна основа здебільше визначає функціональність загального конструкту умінь, адже забезпечує його адаптивність – можливість застосовувати уміння не тільки безпосередньо під час виконання дій, а зберігати в ментальній формі як ресурс, що може бути застосований у далекій перспективі. Означену можливість забезпечує феномен планування діяльності. Як пишуть Д. Розенбаум та співавтори (Rosenbaum, Carlson, & Gilmore, 2001), дослідження особливостей перцептивно-моторного контролю показали, що «генезис добровільної дії супроводжується передбаченням майбутніх подій» (р. 455). Зокрема, було доведено, що план майбутньої поведінки має складну та розширену структуру, характеристики якої впливають на тривалість та якість діяльності, а також, безпосередньо на послідовність дій. При цьому, уточнено, що уявлення перцептивних наслідків майбутніх дій виявляється досить точним, за умов що таке уявлення здійснюється. Таким чином, проектування майбутньої діяльності на основі пропозиційного знання визначає характер, якість та зміст діяльності, дозволяє адаптувати знання та навички для виконання різних (іноді дуже віддалених за змістом) завдань, отже є основою, що забезпечує *багатофункціональність* усього конструкту умінь.

Загалом, пропозиційне знання та «знання-як» (перцептивно-моторні навички) тісно взаємодіють у конструкті умінь завдяки функціонуванню низки механізмів: набуваючи пропозиційного знання про діяльність індивід підвищує рівень розуміння процесу, отже, удосконалює «знання-як» (Stanley, 2011);

пропозиційне знання, як таке, що забезпечує розуміння процесу діяльності, дозволяє інстанціювати навички у різних середовищах для виконання різних завдань (Fridland & Pavese, 2020); інстанціювання перцептивно-моторних навичок, що здійснюється на основі розуміння процесу діяльності, запускає механізми прогнозування та рефлексії, які дозволяють покращувати стратегії діяльності та удосконалювати увесь конструкт умінь (Rosenbaum, Carlson, & Gilmore, 2001). Таким чином, умоглядно визначений Г. Райлом (Ryle & Tanney, 2009) регрес, який нібито має ініціювати процес інстанціювання навичок на основі пропозиційного знання, на практиці, завдяки навчанню, прогнозуванню та рефлексії, розгортається як колоподібний узгоджений процес удосконалення усіх елементів умінь, що застосовуються для відтворення діяльності.

Екстраполюючи наведене в контексті дослідження конструкту фактурно-стильових виконавських умінь маємо уточнити, які сегменти змісту даного конструкту функціонують як пропозиційне знання, а які належать до «знання-як». Узагальнений погляд дозволяє уточнити, що до пропозиційного знання можна віднести, насамперед, поінформованість, яку традиційно визначають як музичну грамотність (Реброва & Мікулінська, 2016; Лю Цяньцян, 2010). Отже, музично-теоретичні знання, які уможливлюють прочитання та виконання музичного тексту, без сумніву, є пропозиційним знанням. При цьому, очевидно, що для виконання задіється комплекс перцептивно-моторних навичок, які забезпечують безпосередньо виконавський процес.

Утім, слід звернути увагу, що музично-виконавська діяльність не обмежується прочитанням тексту та його акустичним втіленням засобами відтворення комплексу відпрацьованих моторних дій. Те, наскільки виразним та естетично цінним є виконання музичного твору, визначається усвідомленням його сенсу та умінням зрозуміти та передати цей сенс через переживання живих художніх емоцій (Чжоу Є, 2020; Juslin, 2013). Таким чином, у самій своїй основі музично-виконавський процес поєднує пропозиційне знання та моторно-перцептивні навички у єдину цілісність, адже потребує переведення музично-текстових позначень в акустичні еквіваленти емоцій, які, у свою чергу,

складаються в зміст мистецького твору та можуть бути прочитанні як такі, що позначають художні події.

Отже, музична мова – це мова емоцій, адже саме через аудіальні еквіваленти емоційних переживань передається зміст та сенс музичного твору (Пан Сінюй, 2019; Чжоу Є, 2020; Juslin, 2013). У зв'язку з цим, розуміння емоційних конотацій елементів музичної мови до певного ступеню складає зміст пропозиційного знання в конструкті фактурно-стильових виконавських умінь.

Проблема музичних емоцій досліджується ученими (Juslin, 2013; Van Zijl & Sloboda, 2011) в проєкції визначення зв'язків між здатністю переживати художні емоції та уміннями передавати художнє повідомлення, актуалізуючи розуміння музичної мови як мови емоцій. Як було визначено А. Ван Зідлом та Дж. Слободою (Van Zijl & Sloboda, 2011), по мірі роботи піаніста над виразністю виконання, художні емоції відіграють все більш важливу роль. У той же час, ситуативні емоції (як-от, від успіхів чи невдач, пов'язаних з опануванням технічного плану твору), а також естетичні (пов'язані із насолодою красою музики) відходять на другий план. Як пишуть А. Ван Зідл і Дж. Слобода, розвиток виконавської майстерності пов'язаний із процесом трансформації «відчуття» музичних емоцій в «знання» музичних емоцій (Van Zijl & Sloboda, 2011, p. 213). Знання у даному контексті розуміється як основа уміння цілеспрямовано використовувати у виконавському процесі художні емоції, як репрезентанти смислу (Juslin, 2013). У зв'язку з цим, важливої ролі набуває знання про репрезентативні функції музичних емоцій, яке у змісті виконавських умінь виконує роль пропозиційного знання. Конструювання такого знання відбувається через процес інтуїтивного пізнання, притаманного творчому процесу (Лісовий, 2009). Таким чином, усвідомлення афективних конотацій музичної мови є важливою основою умінь створення виразного музичного вислову.

Але важливо вказати, що на знання щодо емоцій важливу роль відіграє і емоційний досвід. На це вказують, зоерме, китайські вчені Ю Янь (2023), Лю

Лі. (2008), Сунь Цзяоцзяо. (2018), Сонг Ванглан (2014), Чжан Чангтонг (2011). При тому як під час виконання, сприйняття та оцінювання.

Функціонування музичних аудіальних знаків як репрезентантів емоцій підтверджене дослідженнями з погляду нейробіології (Patel, Gibson, Ratner, Besson, & Holcomb, 1998; Woody, 2002). При цьому, процес ідентифікації емоційних значень музичних побудов забезпечують ті ж самі когнітивні процеси, які відповідають і за розуміння лінгвістичних конструктів. За результатами дослідження А. Патель та співавторів (Patel & et al., 1998) сприйняття і мови, і музики залежить від опрацювання сигналів зі складною структурною організацією та багатьма акустичними деталями. Розуміння в цьому процесі відбувається завдяки когнітивній обробці, у ході якої динамічний потік звуків перетворюється на систему дискретних одиниць, що мають ієрархічну структуру та підпорядковуються певним правилам та нормам комбінування. Тобто у їх ієрархії ідентифікуються системні зв'язки, які втілюють певні значення. Такі синтаксичні структури є різними у вербальній мові та в музиці, утім обробляються за допомогою одних і тих самих структур мозку. Зокрема, було встановлено, що за трансформацію емоційних значень синтаксичних побудов як вербальної мови, так і музичної, у розуміння подій відповідає один і той самий нейронний корелят синтаксичної обробки Р 600 (Patel et al., 1998, p. 717).

Як пишуть Тейлор, Буланже і Торрес, у даному процесі емоційний сенс виводиться на основі аналізу тембру звучання, інтервалів, музичної інтонації, гармонійних побудов, тональних взаємодій тощо. Ідентифікація певних відхилень від очікувань звучання активує пов'язані із подіями потенціали мозку (Taylor et al., 2005, p. 6). Таким чином запускається процес уявного моделювання подій на основі ідентифікованих музичних емоцій. Комп'ютерне моделювання процесу когнітивної обробки звучання музики та виведення емоційних значень з музично-синтаксичних побудов дозволяє навіть створювати інтерактивні додатки (наприклад, фреймворк ANIMUS), які візуалізують емоційний відгук на художню виразність музичної мови та

трансформують емоційні конотації у події, що відбуваються з персонажем у режимі реального часу взаємодії із музичною інформацією (Taylor et al., 2005).

Дуже важливу роль у даному процесі відіграє тембральне забарвлення, яке сприймається не тільки як художньо-емоційний знак музичної мови, але й чітко асоціюється зі взаємодією із реальними об'єктами довкілля (Пан Сінюй, 2019; Cox & Warner, 2017). На сьогодні вже доведено, що успішна навігація в навколишньому середовищі, ґрунтується, зокрема, й на аудіальній здатності швидкого розпізнання різноманітних звуків, окрім власно звуків мови та музики (Huang & Elhilali, 2017). Набори різних звукових знаків, які включають у себе безліч аудіоінформації: від механічних звуків або вокальних сигналів тварин до організованих аудіосигналів різної складності (наприклад таких, що використовують технології як інформаційні повідомлення) класифікуються сприйняттям як життєво важлива інформація. Через це обробка аудіосигналів включає багато механізмів розпізнавання та інтерпретації. Аудіопростір, який вибудовується в результаті, сприймається як звуковий ландшафт, який людина має пізнавати задля того, щоб пристосуватися до існування.

У роботі М. Огг та Л. Слевц (Ogg & Slevc, 2019) такий ландшафт досліджено як багатовимірний, нелінійний простір слухового сприйняття, розпізнання якого у великій мірі залежить від контексту. На основі аналізу гучності, тембру, висоти тону, інших акустичних атрибутів, перцептивно-аналітична система вибудовує у свідомості «слухову сцену», яка включає як ландшафт, так і події, що в ньому відбуваються (Ogg & Slevc, 2019). Саме цей складний механізм лежить в основі сприйняття музики як такої, що є насиченою подіями. При цьому, згідно висновків дослідників, музиканти-професіонали володіють здатністю побудови таких «слухових сцен» у набагато більшому ступені, що дозволяє їм більш якісно сприймати та ефективно інтерпретувати і повсякденний звуковий ландшафт (Ogg & Slevc, 2019).

Особливою інформативністю щодо передачі різноманіття емоційного забарвлення подій, що відбуваються, володіє тембр. Дослідження музичного тембру та психоакустичних чинників його сприйняття показало, що ступінь

просторової інформативності тембрального забарвлення зумовлює доцільність дослідження гетерогенної музичної структури, що складається з різнотембрових елементів, як *тембрального простору* (Grey, 1975; Wessel, 1979). Завдяки процесу психоакустичної інтерпретації відбувається асоціативне співвіднесення акустичних властивостей тонів із масштабами певних, відомих інтерпретатору, матеріальних об'єктів, у результаті чого формується відповідне просторове уявлення, отже асоціювання акустичного музичного простору із фізичним. Як показали емпіричні експерименти, існує стійка статистична залежність між уявленнями про ландшафт, сформованими на основі сприйняття та оцінюванням контрасту між відповідними тонами, та відстанями у фізичному просторі. Завдяки такій інформативності тембрального забарвлення, за допомогою комп'ютерних програм, здійснюється масштабування різноманітних музичних тонів у графічні об'єкти, що взаємодіють у віртуальних просторових моделях. Згідно висновків Д. Вессель (Wessel, 1979), дослідження кореляцій між музичними тембрами та геометрично-просторовими структурами «...спрямовані на пошук уявлень перцептивної структури, властивої набору звуків, що має значення для виразного контролю над звуками в композиції та виконанні» (Wessel, 1979, р. 45).

Таким чином, процес психоакустичної інтерпретації тісно пов'язаний із сприйняттям та аналізом музичної інформації, у зв'язку з чим володіння тембральними барвами задля створення виразного музичного повідомлення набуває особливої важливості. Як слушно зазначають М. Бернейс і К. Траубе, (Bernays & Traube, 2010), «...тембр – це ключ до музичної виразності у віртуозному піаністичному виконанні» (р. 1). Отже, створення художньо-інформаційного музичного повідомлення шляхом цілеспрямованого застосування тембральної аудіальної фарби відіграє особливу роль у змісті виконавських умінь піаністів, що, відповідно, зумовлює особливу увагу до формування такого уміння в процесі фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Для характеристики тембру в професійній спільноті піаністів та, відповідно, в освітньому процесі підготовки майбутніх піаністів, застосовується великий та дуже абстрактний словник, який складається з різноманітних семантичних маркерів, які (часто в метафоричній формі) характеризують найменші нюанси якості тембру та емоції, які він має викликати. Феноменальним є те, що цей словник є загальнозрозумілим, незважаючи на те, що піаністи застосовують власні дуже суб'єктивні ідіосинкретичні семантичні маркери. Такі маркери ефективно функціонують як експлікації, що інформують стосовно необхідності домогтися певного характеру звучання. Задля досягнення означеної якості звучання застосовується комплекс відповідних виконавських умінь.

Семантичні характеристики, за висловом М.Бернейс і К.Траубе (Bernays & Traube, 2010), спонукають піаніста до пошуку відповідних рухів, які здатні створити найтонші звукові нюанси, що передають відповідну емоцію: «піаністи-віртуози вміють використовувати безліч тонкощів жесту й артикуляції “між нотами”, всередині акорду, арпеджіо або мелодійної лінії, щоб забарвити своє виконання в темброві тони, у значно тонший спосіб, аніж просто шляхом зміни інтенсивності удару по клавішах» (р. 1). Отже, здатність передачі тембрального різноманіття забезпечується складним комплексом умінь. М. Бернейс і К.Траубе дослідили такі уміння відповідно до їх функціональної спрямованості на застосування виконавських прийомів змінення тембрального забарвлення, які було розглянуто вченими як «темброво-дискримінантні музичні ознаки» (Bernays & Traube, 2010, р. 4). Такі темброві дискримінанти було розподілено на сім категорій: динаміка, артикуляція, атака клавіш, характер туше, час зміщення на початку звучання нот, зміщення у тривалостях звучання в середині співзвучь, педалізація. У результаті вченими було визначено основні виконавські прийоми, що застосовуються задля досягнення тембрального забарвлення звучання, позначеного відповідним семантичним маркером.

Як можна побачити з таблиці, значною є роль у створенні тембрової барви артикуляційних умінь, адже, відповідно до характеристик туше, мікросувів тривалості звучання, динаміки кожного елементу залежить і кінцевий результат сукупного звучання усього співзвуччя (акорду, арпеджіо, гармонійної вертикалі) та, відповідно, тембральне забарвлення.

Особлива роль артикуляційних умінь зумовлена самою природою тембру. Тембр – складний аудіальний феномен, пов’язаний із гетерогенною природою звуку. Музичний звук, як акустичне явище, є періодичним сигналом, який складається із множини сигналів-партікул. Зокрема, згідно теорії рядів Ж.Фур’є (Fourier series, 2001), періодичний сигнал складається з сигналу фундаментальної частоти та ряду інших, супутніх сингалів, частоти яких кратні основній частоті. Слід зазначити, що жоден звук не є простим, адже виникає як результат комбінації часткових звуків – партікул, або обертонів. Утім саме музичний звук складається з частот, кратних основній частоті, які ще називають гармоніками. Кількість, якість, тривалість тощо звучання гармонік і визначає унікальність тембру кожного інструменту і кожної ноти. Така якість залежить від ступеню інтенсивності та тривалості подачі енергії. Принцип роботи музичного інструменту передбачає створення вібрацій шляхом постійної подачі енергії, наприклад, шляхом тертя смичка (струнні інструменти) або подачі повітря (духові інструменти). Постійна подача енергії забезпечує виникнення великої кількості гармонік (Helmholtz, 2009).

Утім, «живе виконання» музики передбачає високу міру варіативності параметрів подачі енергії, у зв’язку з чим і кількість гармонік, що звучать, і також, інтенсивність їх звучання змінюються при кожному виконанні. У зв’язку з цим не тільки тембральне забарвлення звучання різних інструментів є унікальним, але, також, унікальним є і звуковий ландшафт, який створює кожен виконавець, через власну манеру доторкання пальцями до клавіш, смичком до струн тощо.

Отже, оскільки характер звуку фундаментально залежить від кількості його акустичних складових та їх характеристик, важливого значення набуває

робота піаніста як над створенням тембрального забарвлення кожного звуку, так і над побудовою гармонійної вертикалі. Остання, подібно до того, як обертони складаються в єдиний звук, утворює складне, багатогранне, але цілісне звучання, коли тембральні барви окремих звуків зливаються, утворюючи нову, абсолютно унікальну аудіальну художню фарбу.

Означена вертикаль відіграє особливу роль у фортепіанному виконавстві. Згідно Л.Касьяненко, така вертикаль має досліджуватися як «фактурний зріз». Як указує учена, у процесі сприйняття та аналізу музичного твору художнє враження формується саме на основі аналізу таких зрізів, які змінюють один одного, що фактично створює враження розгортання художніх подій. При цьому Л.Касьяненко слушно зауважує, що «...фортепіано має чи не найбільші можливості для нескінченно різноманітного вираження музичної думки засобами фактури», у зв'язку з чим «... вміння отримувати від рояля різні відтінки музичних звучань цінується в піанізмі особливо високо» (Касьяненко).

Отже, фактура по суті є «матерією» музики, її тканиною і, одночасно, простором, у якому відбувається взаємодія художніх образів, отже, розвивається певна драматургія і народжуються певні сенси. Досліджуючи феномен музичної фактури, Дж. Леві (Levy, 1982) звертає увагу на її семіотичну функцію, яка уможливорює утворення декількох художньо-інформаційних каналів – як у спілкуванні між композитором, виконавцем та слухачем, так і всередині твору. Звичайно, усі ці інформаційні канали нерозривно пов'язані між собою, адже, саме через осягнення змісту під час аналізу музичної тканини і відбувається художня комунікація. Семіотична функція музичної фактури, згідно висновків Леві, реалізується у її здатності створювати і транслювати декілька видів знаків. Розглянемо їх нижче.

1. *Контекстуальні* знаки фактури – актуалізують певні набори асоціацій у результаті сприйняття специфічних стосунків між фактурними пластами в межах твору. Як пише Дж. Леві, зміни фактурних характеристик асоціюються як із просторовими, так і з емоційними явищами. Саме фактурні трансформації, разом із гармонійними, найбільш рельєфно дозволяють виразити тематичний

розвиток, такий важливий для розкриття художнього образу. Наприклад, відношення верхніх пластів фактури до басу асоціюються із тим, як фігура відноситься до землі у візуальному сприйнятті. У зв'язку з цим, тема, яка «спирається» на яскраву, рельєфну, тембрально «наповнену» лінію басу сприймається як така, що втілює міць, упевненість, або невідворотність. Якщо при наступному проведенні ця тема вже має іншу фактурну організацію – наприклад, позбавляється басової опори, можна констатувати, що художній образ зазнав певної трансформації, зокрема, набув більшої вразливості, або чутливості (Levy, 1982).

Найбільш широкого розвитку традиція реалізації цього вектору семіотичної функції фактури набула завдяки творчості композиторів-класицистів, які застосовували прийоми трансформації фактури задля забезпечення розвитку тематичного матеріалу. Наприклад, безпосередньо, згаданий прийом застосований Й.Гайдном у Струнному квартеті C-dur (Op. 74, No. 1), у першій частині якого головна партія, що в експозиції звучить впевнено завдяки басовій опорі в партії віолончелі, у розробці, будучи позбавленою такої опори, сприймається як дещо дестабілізована. Художній образ набуває збентеженого характеру – автор ніби формулює проблемне запитання і далі, з іншими проведеннями теми, дає можливість спостерігати за розвитком тематичного матеріалу. У розробці тема звучить із додаванням інших фактурних елементів (наприклад, підголоску в партії другої скрипки, який звучить жалібно), у певний момент застосовується унісон для всіх голосів, що посилює враження нестабільності. Утім, коли тема знову звучить у первинній фактурній організації (тобто, із стабільною басовою основою) складається чітке враження вирішення конфлікту, що, також, сповіщає й про початок репризи у сонатній формі.

Таким чином, особливості організації музичної фактури відіграють вельми важливу роль в ідентифікації стильових ознак музичного твору. У наведеному прикладі застосування фактурно-трансформаційного прийому забезпечує дотримання важливого для класицизму художнього принципу

контрасту та формування складної драматургії форми сонатного алегро. Слід звернути увагу й на другу тісно пов'язану зі стильовою ідентифікацією проєкцією семіотичної функції музичної фактури – її конвенційними знаками.

2. *Конвенційні* знаки фактури – такі знаки виникають завдяки сформованим традиціям відображення в художній формі певної поведінки та явищ. У якості яскравих прикладів функціонування особливостей фактури як конвенційних знаків Леві розглядає характеристики патернів акомпанементу і різновиди взаємодії елементів фактури.

Знакова функція *патернів акомпанементу* зумовлена тим, що кожен зі стилів володіє власним тезаурусом таких патернів, синтаксис яких є високоспецифічним. Одним з характерних видів акомпанементу в межах стилю бароко, наприклад, є *Basso continuo*, або генеральний чи неперервний бас. Означений вид акомпанементу охоплює низку пізнавальних патернів з огляду на його фундаментальну особливість – *Basso continuo* передбачає імпровізацію. Композиторська експлікація обмежується показом гармоній, у той час як музикант, що виконує *Basso continuo*, сам вирішує, який саме тип фактури обрати і обирає її відповідно до характеру сольної партії. Утім композитор залишає позначки щодо виконання особливо важливих для музичної драматургії моментів, зокрема, указує – де є необхідним виконання експресивних та потужних акордів, а де доречною є лише рельєфна монодія басу (позначка *tasto solo*). У результаті утворюється два основних види патернів акомпанементу барокової доби, яких об'єднує наявність виразної та рельєфної лінії басу, що містить багато мелодійних фігур та створює потужну гармонійну основу усього фактурного пласту (Nutti, 2007).

Значним є тезаурус патернів акомпанементу, що сформувався в період класицизму. Серед таких патернів, наприклад, характерні так звані Альбертієві басы (Tyler, 2015) – розкладені акорди, або ламані арпеджіо. За спостереженням Дж.Леві, створення акомпанементу на основі таких патернів є, насамперед, знаком важливості музичного висловлення, яке розташоване у верхніх пластах фактури. Таке висловлення може бути у вигляді пасажу, що презентує початок

частини твору, або, безпосередньо, головною, побічною чи заключною партією (найчастіше патерн Альбертієвого басу застосовується саме з побічною та/або заключною партіями), також, це може бути стійка фразова група (як епізод чи тема у розробці) чи період, що веде до кульмінації. Таким чином, застосування даного патерну дає нам «...відчуття "істинного початку" музичного дискурсу», у зв'язку з чим, його застосування після менш стабільної фактури часто здійснюється задля позначення початку важливого епізоду, або навіть розділу сонатного алегро (Levy, 1982).

Означений тип акомпанементу, також, функціонує як знак, що чітко експлікує початок та кінець теми. Особливо важливою ця функція є у випадках, коли тема містить внутрішні контрасти або метроритмові «збої». Завдячуючи знаковій функції фактури уся тема сприймається інтегрально, а існуючі протиріччя чітко усвідомлюються як риси цілісного образу. Ця знакова функція фактури стала особливо важливою у творах романтизму. Звичайно, патерни акомпанементу зазнали еволюційних змін, отже й, зокрема, патерн Альбертієвих басів зазнав істотних змін у цей період. Трансформації відбулися у гармонійному та метроритмовому планах. Зокрема, гармонії стали більш сміливими, широко стали застосовуватися зменшені септакорди, подвійна домінанта тощо. Метроритмові фігурації стали зорганізовуватися не тільки в квартолі й тріолі (які були поширені і за часів класицизму), але й секстолі і, навіть, квінтолі та септолі (тобто, групування з непарної кількості нот). Утім, здатність даного виду патернів акомпанементу поєднувати усі елементи теми в єдину цілісність залишилася затребуваною. Яскравим прикладом є ноктюрн Ф.Шопена (*cis-moll*, Op.27, №1) – саме усталений текучий акомпанемент переконує інтерпретатора та слухача у тому, що лінія тонів у 3-4 тактах, яка повільно розгортається, часто коливається або звучить невпевнено – це справді частина цілісного мелодійного висловлювання, а не вступ або перехід.

Таким чином, характеристики фактури є важливими у контексті стильової ідентифікації. Ба більше, можна помітити, що еволюція художніх стилів розгорталася в синергії із процесом еволюції фактури, тобто набуттям

фактурою рис більшої складності, насиченості та мінливості. У даному процесі особливої впливовості набув чинник *взаємодії елементів фактури*. У якості характерних прикладів слід розглянути такі типи взаємодії як соло та унісон, адже роль обох цих типів є визначною. Зокрема, соло володіє здатністю позначати сакральне для людини явище – людський голос, який промовляє до інших людей. Таким чином, соло функціонує і як контекстуальний, і як конвенційний знак, адже чітко визначає драматургічну функцію епізоду. Найчастіше, як пише Дж. Леві (Levy, 1982) це відправна точка, яка ініціює початок художньої дії на певному рівні розгортання музичної структури – наприклад, на рівні фрази, періоду, великого розділу всередині частини тощо. Дуже поширеним було застосування прийому звуження фактури до однієї лінії за часів бароко та раннього романтизму. Зокрема, у поліфонічних творах барокової доби в жанрах канону та фуги соло відігравало значну роль. Наприклад, мелодійна лінія у сольному викладені на початку фуги чітко дає зрозуміти, що звучить головна тема, на основі ідентифікації якої формується розуміння усієї структури твору.

У добу романтизму посилювався інтерес композиторів до камерних жанрів, зокрема, до пісні, як форми, що передбачає суб'єктивне висловлення, спонукає до вираження почуттів. Отже, досить поширеним типом фактури музичних творів романтизму стала пісенна гомофонна фактура, яка складається із виразної мелодії та гармонійної підтримки інших голосів. Із розвитком стилю з'явилися нові фактурні рішення щодо організації взаємодії мелодії та акомпанементу, зокрема, перенесення мелодії до середнього (наприклад, Ф. Ліст Ноктюрн №3 «Liebesträume») або нижнього (наприклад Ф. Шопен Етюд C-dur (Op.10 №1)) голосів, при цьому гармонійна підтримка перетворюється на своєрідний простір – стихію, подібну до водяної, у середині хвиль якої вільно пливе мелодія. Такий ефект досягається використанням арпеджіо та акордових каскадів, діапазон яких є дуже широким, час від часу, досягаючи 5-6 октав (наприклад, Ф. Шопен Балада f-moll (Op.52, №4)). Отже, у творах пізнього романтизму, функції фактури розширилися до нового рівню, навіть коли ідеться

про взаємодію мелодії та гармонійної підтримки. Така підтримка перетворилася на унікальне та самостійне середовище, у зв'язку з чим можна розглядати даний процес як своєрідну поліфонізацію фактури романтизму, хоча в ній і не спостерігається характерного для фуги процесу самостійного та неперервного розвитку партій кожного голосу, підпорядкованого строгим правилам.

Утім традиційна знакова функція соло не припинила своєї реалізації в творах романтизму, що є цілком закономірним, адже голос людини, який звучить від серця та промовляє до інших, або до всесвіту чи самого себе, є вельми важливим в естетиці романтизму. Але, при збереженні основних традицій щодо характеристик та функцій цього типу фактури ще з часів бароко, є низка суттєвих трансформацій, які відбулися у творах романтизму. Насамперед, це риси самого соло, зокрема, набагато більш широке регістрове охоплення, насиченість «неочікуваними» гармонійними та метроритмовими зворотами тощо. Наприклад, у прелюдії Ф.Шопена f-moll (Op.28 №18) соло, яке звучить традиційно у сенсі фактурної організації на початку, далі трансформується у щось абсолютно унікальне. Неймовірно експресивне висловлення соло ніби підтримується акомпанементом, але, насправді, тихі короткі акорди на початку є скоріше відповіддю іншого голосу, отже спостерігається поліфонічна взаємодія. Але, знову ж таки, складно тут виділити самостійні, цілісні партії окремих голосів, традиційні для барокової поліфонії. Щодо пасажів та акордів у партії лівої руки у подальшому розвитку – їх функція аж ніяк не обмежується гармонійною підтримкою мелодії, адже вони звучать як невід'ємна частина одного й того ж висловлення. Можна сказати, що уся ця коротка прелюдія є цілісним соло-висловленням, однак для передачі сили почуттів, які охоплюють час від часу, автору знадобилося включити у фактурну вертикаль набагато більше барв (тембральних, гармонійних, часових тощо). У результаті виник унікальний вид романтичної фактури, яка інтегрує нескінченну кількість художніх барв в цілісному моновисловленні.

Таким чином, поступово переходимо до наступного знаку, який створюється засобами трансформації фактури, зокрема, через посилення

моновисловлення шляхом додавання голосів. Таким знаком є *унісон*. За слушним зауваженням Леві, жоден тип фактури не є настільки навантаженим семантичним значенням та референтними конотаціями як унісон. Ці значення та конотації і визначають синтаксис музичного висловлення. Чинники, які зумовлюють сприйняття знакової функції музичного унісону глибоко вкорінені в людському досвіді ще з архаїчних часів. Зокрема, це розуміння одностайності як промовляння від натовпу, яке є протилежним проявам індивідуальності. Унісон, як одностайне та одночасне висловлення багатьох людей, не є природним явищем – воно має бути організованим, зумовленим, або нав'язаним. Отже, найпоширенішою якістю унісонного музичного висловлення є його «аура авторитетного контролю» – це авторитет, зумовлений традиціями архаїчних ритуалів та сакральних церемоній, патріотичних пісень, геральдичних фанфар тощо (Levy, 1982). Так, у четвертому фортепіанним концерті Л. в. Бетховена традиційне фанфарне звучання унісонів, які періодично з'являються як в партії фортепіано, так і в *tutti* оркестру. Конфлікт між жорсткими, офіційними унісонами та живими гармоніями з центральним у цьому творі. Цей конфлікт, ця боротьба між спільним та індивідуальним ніби символізує наближення романтизму.

Також, авторитетний контроль асоціюється з небезпекою, що насувається від вороже налаштованого натовпу, наприклад, військової навали, чи, навіть, потойбічних, демонічних сил. Наприклад, унісонний хор фурій у другій дії Орфея В.Глюка втілює невблаганність та непереможність рокової, потойбічної сили. Утім, коли Орфей заспокоює фурій своїми співами, їх унісон – спочатку спонукаючий та непереможний – починає слабшати і, поступово, унісонна фактура перетворюється на поліфонічну. Таким чином, поліфонічна фактура, у якій кожен голос виконує власну партію, утілює людяність, адже приділяє увагу індивідуальності, чим позначає готовність почути кожного.

Отже, ми бачимо, що властивості фактури є одним з найсуттєвіших показників художньо-стильової приналежності. Як слушно зауважує Дж.Джадкінс (Judkins, 2011), «...музичні стилі найбільш яскраво проявляються

в особливостях фактури ніж у будь-якому іншому музичному елементі», через що «...певні музичні фактури часто відразу ж сприймаються як характерні для відповідних музичних стилів» (р. 141). Таким чином, виконавська реалізація задуму композитора має здійснюватися із урахуванням того, що значна доля художніх барв, за допомогою яких утілено художній образ, є саме фактурними барвами. При цьому важливим є розуміння та урахування у виконавському процесі традицій інтерпретації особливостей фактури в контексті стильової приналежності, адже такі традиції ґрунтуються на властивостях фактури що позначають. Такі властивості зумовлюють функціонування фактури як системи мовлення, тобто, засобу комунікації, у даному випадку, художньої. Композитор, використовує знаки фактури, спираючись на традиції їх використання у межах певного стилю – звичайно, ці межі є умовними і саме творчість митця визначає стильові особливості, а не навпаки. Утім, функціонування у якості знаків особливостей композиторського стилю, разом із особливостями художнього стилю, що панував у певний культурно-історичний період, тільки посилює важливість ролі стильового аналізу фактури та забезпечення стильовідповідності її виконавської інтерпретації.

Торкаючись такого явища як *композиторський стиль* підкреслимо його значущість, адже саме композиторський стиль, утілюючи особливості мислення, аудіального сприйняття, бачення та почуттів митця, є, без сумніву, предтечою становлення художнього стилю як глобального мистецького феномену. При цьому, музична фактура є найбільш репрезентативним художнім простором утілення композиторського стилю. Як зазначає Р.Данненберг (Dannenberg, 2010), поняттям «фактура» позначають безпосередньо «матерію» звуку, у той час як поняття «стиль» найчастіше використовується для опису загального враження або наміру, створюваного фактурою. Отже, стиль – це не стільки мелодія, ритм або гармонія, скільки загальне враження, яке народжуються в результаті взаємодії цих елементів усередині фактурної тканини, отже, це складна звукова барва, створена з їх допомогою (Dannenberg, 2010).

Досліджуючи особливості композиторського стилю Ф.Шопена, К.Кольєр (Collier, 2020) доводить на прикладі докладного аналізу його балад, прелюдій та ноктюрнів, що саме властивості фактури найбільш рельєфно та яскраво втілюють унікальність художньої мови композитора. Серед таких властивостей учена виділяє: прийоми педалізації, «декорування» музичних фраз, особливості варіаційного розвитку, поліфонізм (взаємодія між голосами, темами, підголосками тощо), протилежні ритми. За слушним спостереженням К.Кольєр, гармонійна/обертонова педалізація Ф.Шопена – один з унікальних художніх винаходів романтизму. Її сутність у використанні специфіки акустичної побудови фортепіано, зокрема, тієї особливості, що на фортепіано є певні ноти, які під час натискання на них із натиснутою педаллю спричиняють слабке звучання інших нот тієї самої гармонійної серії, що призводить до так званого «повного звучання», тобто акустично багатого (багатого обертонами). Ф.Шопен використовує та посилює даний ефект шляхом включення до фактурної тканини якомога більшої кількості обертонових звуків, завдяки чому вибудовуються масштабні гармонійні пласти фактури, які звучать неймовірно повно та яскраво та дозволяють буквально співати мелодійним звукам. Так, наприклад, у Ноктюрні Es-dur (Op.9, No.2) звук G у мелодійній лінії «співає» завдяки Es у басовій партії, що розташований на чотири октави нижче, а два акорди, що йдуть за низьким Es, продовжують посилювати вібрації як Es в басовій партії, так і G у мелодійній лінії (Collier, 2020).

Звернемо увагу, що особливості педалізації є значущим стильовим маркером, зокрема, і маркером композиторського стилю. Піаніст та видатний педагог Г.Кочевіцький (Kochevitsky, 1972), досліджуючи особливості виконання клавірних творів Й.С. Баха, пише, що, хоча «відтворити сонорність, задуману композиторами епохи бароко, абсолютно неможливо», вдалий добір засобів педалізації здатен забезпечити високу міру автентичності виконання – як у контексті стильової відповідності виконавським традиціям барокової доби, так і в контексті відповідності принципу поваги до композиторського задуму та композиторського стилю (р. 35). Зокрема, Г.Кочевіцький звертає увагу на

важливість новаторського прагнення Й.С. Баха розширити виразні можливості клавесинної, клавірної та органної музики, створенням багаторівневої поліфонічної фактури. Еволюції фактури у творчості Й.С.Баха сприяло також і основоположне для усієї творчості великого композитора прагнення забезпечення належної темперації клавірної музики. Охоплення усіх тональностей означало й охоплення широкого діапазону звучання, отже і значне розширення меж фактурного простору. Таким чином особливістю фактури стилю Баха є безпрецедентно важлива роль кожного голосу в широкому на насиченому фактурному просторі, що ставить перед виконавцем складне завдання із забезпечення ясності звучання усіх голосів.

За спостереженням Г.Кочевицького, музиці бароко взагалі було притаманне більше захоплення структурою та лінією, ніж тембральною барвою, у зв'язку з чим під час виконавської інтерпретації барокових творів праву педаль слід використовувати тільки як так звану «поліфонічну» – тобто таку, що допомагає поєднувати звуки, які неможливо поєднати лише пальцями. При цьому, права педаль ніколи не повинна створювати «перекриття» між послідовними тонами мелодійної лінії, навіть якщо такі послідовності не викликають дисонансів. Тому, навіть «гармонійно чиста» педалізація може виявитися недоречною. Особливо це правило стосується саме унікальної бахівської поліфонічної фактури, адже акустичний «пил» гармонійної педалі затьмарює ясність його поліфонії і розмиває характерну для стилю Баха лінійну композицію, з довгими та вельми важливими (драматургічно) партіями голосів.

При цьому, слід урахувати, що твори Й.С.Баха, які виконуються сьогодні на фортепіано, були створені для різних інструментів (клавесин, клавір, орган), можливості яких щодо подовження звучання нот були абсолютно різними. Отже, виконавець має урахувати ці особливості та вибудовувати стратегію педалізації з урахуванням композиторського задуму, тобто, забезпечувати «прозорість» та легкість звучання клавіру та клавесину, зводячи використання педалі до мінімуму та, навпаки, використовувати можливості педалізації задля наближення до звукового масиву органу.

Утім, звичайно, самою педалізацією неможливо забезпечити стильову відповідність – має бути добре вибрані артикуляційні та динамічні прийоми виконання. Отже, погоджуємося із висловом Г.Кочевницького (Kochevitsky, 1972) стосовно того, що, «...не намагаючись імітувати оригінальний інструмент, виконавець має взяти до уваги різні якості тону і динамічні рівні інструменту, для якого було написаний твір» (р. 35). При цьому, виконавська майстерність піаніста передбачає і наявність здатності визначити на основі аналізу фактури інструмент, для якого створено п'єсу. Наприклад, п'єса, створена для клавесину, частіше відрізнятиметься живим рухом, енергійним характером і великою кількістю прикрас. Така п'єса має бути виконана за допомогою виконавських прийомів, що виявлять її блиск та створюють динамічні контрасти, наближені до специфіки звучання клавесинних мануалів. Натомість, наявність широкої, складної фактури та розгалуженої мелодійної лінії може вказувати на те, що її було створено для клавикорду, або органу.

Таким чином, стилевідповідна інтерпретація – виконавська та педагогічна – фортепіанних творів потребує наявності спеціальних умінь, які стали предметом багатьох досліджень. Узагальнення відповідних досліджень дало змогу з'ясувати певні кластери умінь гри на фортепіано, які представлено у нашій публікації (Ван Чень, а. 2023).

Так, зокрема, поліфонічно-виконавські вміння визначено у дослідженні Хань Ле (2019). Вони важливі не лише для виконання музики бароко, але й дають змогу опанувати поліфонічною фактурою творів різних епох і стилів. Інший кластер – темпо-ритмічні виконавські вміння (Вей Сімін, 2017), які важливі для гри на будь-яких музичних інструментах та для вокального і хорового виконавства. Наступний кластер умінь, на які звернено увагу науковців – звуко-тембральні, до яких відносяться і вміння педалізації (Бай Бін, 2014). Зокрема Бай Бін вказує на необхідність формування спеціальних звуко-тембральних уявлень піаніста, які стають основою оволодіння складним комплексом відповідних виконавсько-тембральних умінь. Такі вміння, на

думку Бай Біня, мають відношення до еволюції фортепіано як клавішно-струнного інструменту (Бай Бінь, 2014, С. 12). Наступний кластер умінь художньої техніки піаніста – уміння музично-виконавської артикуляції (Лу Чен, 2015). Цей комплекс умінь Лу Чен визначає як «...атрибут художньо-виконавської техніки...», такі уміння безпосередньо формуються і розвиваються на основі тактильних відчуттів, виконавсько-тактильних прийомів, зокрема, під час звуковидобування, пошуку виразності інтонації за рахунок динаміки та агогіки. Для цього важливими є знання з композиції твору, його фразування, «...семантичної, художньо-стильової диференціації музичних властивостей твору...». Такі знання сумісно з тактильними навичками відчуття клавіатури, ще й під впливом «...слухових уявлень і самоконтролю...» забезпечують індивідуально-творчу якість інтерпретації музичного твору» (Лу Чен, 2015, С. 190). (Цит за Ван Чень, 2023, а. С. 209).

Оскільки предметом дослідження є *фактурно-стильові виконавські уміння*, на основі попереднього аналізу було узагальнено, що їх феноменологія ґрунтується як на певних знаннях, так і на різновидах типових, функціональних навичок. Знаннєву основу (пропозиційне знання) фактурно-стильових умінь складає поінформованість про особливості фактури музичних творів, зокрема, пов'язані з їх стилевою приналежністю, а також про художні методи та прийоми їх інтерпретації. Окрім пропозиційного знання в конструкті фактурно-стильових виконавських умінь функціонує низка моторно-перцептивних навичок. Розглянемо їх докладніше.

*Аудіально-перцептивні* навички, які дозволяють диференціювати ознаки тембрального забарвлення, інтонації, динаміки, нюансування та, взагалі, звучання фактурної вертикалі, за критерієм їх відповідності естетиці художнього стилю та автентичності інтерпретації у контексті урахування ключових художньо-стильових характеристик творчості композитора. Означені навички відіграють ключову роль в конструкті умінь на всіх етапах музично-виконавської роботи (Brown et al., 2015; Karpinski, 2000; McNeil, 2000). Насамперед, це забезпечення роботи прогностичного механізму

пропозиційного знання, який уможлиблює інстанціювання умінь для виконання різних інтерпретаційно-виконавських завдань (Rosenbaum, Carlson, & Gilmore, 2001). За слушним висловом Г.Карпінського (Karpinski, 2000), аудіально-перцептивні навички, що забезпечують здатність розрізняти різновиди фактури та її найтонші характеристики, відіграють фундаментально важливу роль у фортепіанному виконавстві та музичному навчанні взагалі. Ці навички є основними у забезпеченні здатності до стильової ідентифікації, адже уможливлюють диференціацію характерного для певного стилю типу фактури (поліфонія, гомофонія тощо) та форми твору на основі аналізу фактурних змін (розмежування частин, періодів, партій, тем тощо).

Окрім базової слухової диференціації аудіально-перцептивні навички забезпечують можливість більш тонкого аналізу взаємодії різних фактур, яка застосовується композиторами як виразна художня барва. Як зауважує Г.Карпінський, багато композицій не зберігають єдиного фактурного плану навіть у межах однієї частини, тож аудіосприйняття та аналіз фактури таких творів стає динамічним процесом сприйняття мінливих художніх подій. Навіть у межах одного фрагменту може взаємодіяти більше, ніж один тип фактури. Наприклад гомофонна фактура може складатися з мелодії, гоморитмічного акордового супроводу та додаткової мелодійної лінії баса. Гетерофонна фактура, також, має різновиди, навіть у межах одного художнього стилю. Наприклад, строга імітаційна поліфонія, характерна для бахівських фуг, та *Freistimmigkeit* в сюїтах та прелюдях, коли поліфонічна фактура розвивається за рахунок відносно вільного додавання і віднімання голосів та періодичного використання більш гомофонних елементів (Karpinski, 2000). Особливі фактурні рішення застосовуються в сучасних поліфонічних творах, наприклад, мікрополіфонія творів Д.Лігетті є настільки унікальною, що ідентифікація тільки на основі її аудіального сприйняття однозначно свідчить про приналежність до сонористики.

*Тактильно-перцептивні навички* є фундаментально важливими у фортепіанному виконанні, адже забезпечують здатність піаніста буквально

функціонувати як продовження музичного інструменту, через що найменші нюанси туше відгукуються помітними змінами у звучанні (Bernays & Traube, 2014). Дослідження свідчать (Ragert et al., 2004), що тактильні відчуття піаністів з багаторічним виконавським (включно з навчанням) досвідом є настільки розвиненими, що це відображається на структурі їх головного мозку, зокрема помітними змінами у прифронтівій корі. Такі зміни дають підстави вченим визначати, що піаністи володіють якістю «мета-пластичності» через особливу роль тактильно-перцептивних навичок у фортепіанному виконанні (р. 474).

Означена пластичність має велике значення в контексті забезпечення здатності здійснення стилевідповідної інтерпретації фортепіанної фактури. Згідно результатів дослідження Н.Стрельченко (Strelchenko, 2011), відстежуючи еволюцію розвитку тактильних прийомів піаністичного виконання, можна помітити, що вона розгорталася в синергії із процесом розвитку механіки фортепіано. Через синергію цих процесів диференціація прийомів туше за критерієм відповідності певному стилю є очевидною. Наприклад, під час виконання творів Баха доцільно дотримуватися наданих його сучасниками методичних рекомендацій. Зокрема, Йоганн Форкель – біограф та сучасник Баха, описує притаманну великому композитору манеру дотику:

- підготовча позиція – коли руку кладуть на клавіші і всі п'ять пальців зігнуті так, що їхні кінчики сходяться в пряму лінію. При цьому, така позиція має зберігатися аж до моменту натискання, отже, жоден палець не повинен бути наближений до клавіши заранне, але готовий над клавішею;
- при натисканні жоден палець не має падати на клавішу, або активуватися кидком – необхідно покласти палець з усвідомленням внутрішньої сили і володарювання над рухом;
- імпульс, що надається клавішам при їх натисканні, має вимірюватися так, щоб розподіл сили натискання був рівномірним (однаковим) для всіх клавіш, при цьому палець не має підніматися перпендикулярно над

клавішею, але ковзати від передньої частини клавіши до положення, коли кінчик пальця поступово відводиться назад до долоні;

- під час переходу від однієї клавіши до іншої, це ковзання призводить до того, що сила тиску, застосована до першого тону, з найбільшою швидкістю передається наступному пальцю, так що два тони не відокремлюються один від одного, але їх звучання не змішується (David, Mendel, & Wolff, 1999; Strelchenko, 2011).

За часів класицизму, у процесі еволюції фортепіанно-виконавської традиції, «бахівська» манера натискання зберігалася, але зміни фактури зумовили розширення виконавських прийомів. Спроможності інструмента розширилися, зокрема, з'явилася можливість виконання з нюансами легато, нон легато, маркато. У зв'язку з цим, у методичних рекомендаціях К.Черні, наприклад, пропонується застосовувати низку нових прийомів під час виконання класицистських творів, як-от, «легким рухом руки», «загальним рухом усієї кисті» тощо (Strelchenko, 2011).

За часів романтизму техніка виконання збагатилася великою кількістю нових, оригінальних прийомів, на що вплинуло, як удосконалення механіки фортепіано, так і, у великій мірі, творчість Шопена. Зокрема, бажаним прийомом виконання стала гра «від плеча» розслабленою гнучкою рукою. При цьому, безпосередньо виконання творів Шопена вимагає володіння особливими тактильно-перцептивними навичками, тобто унікальним туше. Наприклад, один з видатних інтерпретаторів та виконавців музики Шопена, Томас Теллефсен (Thomas Tellefsen), радив застосовувати наступну техніку виконання:

- рука повинна знайти свою точку рівноваги на клавіатурі, та звисати з плеча з ідеальною гнучкістю, а палець знаходити таке положення на клавіатурі, яке підтримує усе тіло в його цілісності. Основною точкою рівноваги не має бути зап'ястя, бо у цьому випадку звук буде дзвінким, а не м'яким та наповненим. Уся вага має переноситися на пальці рук, тоді звук буде не просто наповненим, але індивідуальним, унікальним, як звучання голосу, бо кожен

виконавець має віднайти свій баланс, свою міру ваги. У певні моменти, для передачі особливої експресії, може застосовуватися вага не тільки руки та плеча, але й усього тіла – у такі моменти вага тіла, окрім пальців, підтримується лише опорою на ноги (Chopin, 1860; Strelchenko, 2011).

*Часопросторово-перцептивні навички* відіграють вельми важливу роль у плануванні виконання та здійсненні самоконтролю у виконавському процесі. Як пишуть дослідники, означені навички активізуються ще на етапі прочитання нотації, коли формується уявний образ звучання та активізується уявлення про відповідні кінестетичні відчуття, пов'язані із його виконавським утіленням (Hayward & Eastlund Gromko, 2009).

При цьому, як доводять психологічні дослідження, ці навички є дуже специфічними, як і саме сприйняття простору в піаністів. Як було встановлено вченими (Taylor & Witt, 2015), таке сприйняття є горизонтальним, адже позначення «верх» та «низ» на клавіатурі пов'язано із регістрами, а не з традиційним для всіх людей, вертикальним розподіленням об'єктів у просторі. Отже фактура сприймається як специфічне середовище, у якому діють особливі закони організації.

Особливості сприйняття часу в просторі музичної фактури також є специфічними, адже метроритмова організація та агогічні рішення підпорядковуються вимогам вираження музичних емоцій. Отже музичні час і простір трансформуються відповідно до художньо-комунікативної ситуації. Рушійною силою у цьому процесі є прагнення виконавця передати ту чи ту емоцію, виявлену в художньому тексті в результаті інтерпретаційного аналізу. Означений процес, на думку музичних психологів (Buck et al., 2013), забезпечуються активізацією часопросторових перцептивних навичок задля здійснення так званої «когнітивної інтерпретації». У процесі такої інтерпретації когнітивні, емоційні та комунікативні процеси, пов'язані з виконанням музики, трансформуються у кінестетичні через буквально фізичне відчуття фактури музичного твору як часопростору (р. 93).

*Таким чином, узагальнимо, що феноменологія фактурно-стильових виконавських умінь виявляється у взаємодії пропозиційного знання про особливості фактури музичних творів, зокрема, пов'язані з їх стилевою приналежністю, а також про художні методи та прийоми їх виконавської інтерпретації, що матеріалізується через аудіально-перцептивні, тактильно-перцептивні та часопросторово-перцептивні навички.*

Зауважимо, що всі перелічені елементи – і пропозиційне знання, і моторно-перцептивні навички – функціонують у нероздільній єдності задля вирішення широкого спектру завдань виконавської та інтерпретаційної діяльності, що зумовлено фундаментальними властивостями конструкту умінь, зокрема його адаптивністю та багатофункціональністю (Rosenbaum, Carlson, & Gilmore, 2001). Ці ж особливості забезпечують і трансформативність даного конструкту – пропозиційне знання про особливості і методи стильовідповідної інтерпретації музичних творів на основі аналізу фактури скеровує процес інстанціювання перцептивно-моторних навичок задля досягнення бажаного результату. У цьому процесі задля вирішення кожного інтерпретаційного завдання утворюється своєрідні функціональні кластери, які стають основою для формування певної сукупності компонентів такого фахового утворення як фактурно-стильові виконавські уміння майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва. Докладно цей процес розглянемо через важливі кластери, які ми розуміємо як функціональні напрямки-блоки, що спрямовують певний функціонал фактурно-стильового феномену фортепіанного виконавського процесу.

Основними кластерами, що визначають такий функціонал, вважаємо: емоційно-аудіальний; когнітивно-інтерпретаційний; хронотопно-перцептивний та художньо-перформативний. Розглянемо зміст цих кластерів докладніше.

*1. Емоційно-аудіальний кластер, спрямованість якого пов'язана із дескриптуванням емоційних конотацій знаків музичної фактури та їх інтерпретації – виконавської та педагогічної. Означений кластер відповідає за створення виразного музичного висловлення шляхом застосування*

тембральних барв. Як зазначалося вище, володіння тембральною фарбою передбачає володіння розлогим комплексом умінь, насамперед, артикуляційних, які дозволяють добрати відповідне туше до кожного елементу фактурної вертикалі (Bernays & Traube, 2010).

У контексті стильовідповідності володіння тембральною барвою передбачає опору на аналіз особливостей фактурної тканини з позиції поваги до композиторського задуму, щільної уваги до особливостей композиторського стилю, виконавських традицій відповідного історичного періоду, естетики стилю відповідної культурологічної епохи, інтерпретаційних традицій, що склалися на момент виконання. Наприклад, урахування акустичних можливостей інструментів, для яких створювалася музика за часів барокової доби (Kochevitsky, 1972), зосередженість на основоположних для романтистських творів особливостях педалізації (Collier, 2020) тощо.

У змісті даного кластеру особливо підкреслимо роль *аудіально-перцептивних* навичок, які забезпечують утворення та функціонування звуко-тембральних уявлень. За визначенням Бай Біня (2014) такі уявлення є результатом «...творчо-перцептивної переробки знань про тембральність та внутрішньої аперцепції їх звукового еквіваленту в досвід», який, у свою чергу, функціонує як основа «художньо-ціннісного ставлення до звукового колориту музичної інтонації» (с. 65). Таким чином, музична тембральна барва та її емоційна конотація глибоко укорінені в досвіді музиканта. Завдячуючи такому досвідові музикант набуває уміння прочитання акустичних знаків фактури та, відповідно, ідентифікації сенсів у процесі інтерпретації.

*2.Когнітивно-інтерпретаційний кластер*, функціональність якого забезпечує узгодженість та усвідомлення виконавсько-інтерпретаційних дій як на аналітичному, так і на перформативному етапі. Спираючись на положення теорії дії візьмемо до уваги, що відтворення певної діяльності вимагає наявності знання про алгоритм її відтворення. Практика виконання дій за таким алгоритмом призводять до набуття автоматизованих навичок, які відіграють чималу роль в перформативному процесі. При цьому треба враховувати

специфіку музично-виконавської діяльності, яка не є простим процесом пригадування тексту та відтворення певних моторних рухів задля вчасного та вивіреного за силою удару по клавішах. Музично-виконавський процес є, за своєю суттю, комунікацією і основним його сенсом є саме передача художньо-емоційної інформації (Чжоу Є, 2020). Комунікація передбачає розуміння, отже, слухач сприймає художнє повідомлення і розуміє його по-різному – залежно від змісту самого повідомлення. Основний зміст повідомлення закладено композитором, але завданням інтерпретатора є зрозуміти такий зміст та передати його засобами музичного виконання. Це означає, що вибір конкретних параметрів натискання на клавіши, переносу рук, звукової атаки тощо добирається інтерпретатором цілеспрямовано задля передачі конкретного повідомлення. Таким чином, моторні дії чітко підпорядковуються розумовому наміру, більш того, експериментально доведено, що ступінь усвідомлення змісту художнього повідомлення безпосередньо в музично-виконавському процесі напряду впливає на художню виразність виконання. Таким чином, можна стверджувати, що конструкт фактурно-стильових виконавських умінь базується на поінформованості про значення, які втілює той чи той характер звучання, що утворюється в результаті відповідних моторних дій з боку виконавця.

Отже, важливим виявляється розуміння того як змінюється зміст художньо-інформаційного повідомлення відповідно до зміни параметрів звучання – від такого розуміння залежить, які саме навички доцільно інстанціювати та як саме це робити. Із цього приводу Л.Касьяненко (2019) слушно зауважує, що у «...творчо мислячих музикантів-інструменталістів, навіть перший дотик до інструменту подумки прогнозується», а отримане звучання моментально оцінюється на відповідність задуму, залежно від чого корегуються виконавські стратегії безпосередньо в перформативному процесі (с. 35).

Якість такого «миттєвого» самопрогнозування-самомоніторингу-самокоригування під час презентації музичного твору забезпечується

грунтовною інтерпретаційно-аналітичною роботою на передуючих виконання підготовчих етапах роботи. Серед яких, спираючись на розвідки Л.Касьяненко (2019), особливо слід відзначити процес осягнення «логіко-конструктивних норм організації конкретної музичної тканини» (с. 33). За висновками ученої, результатом такого аналізу стає побудова «фактурного абрису» – ментального конструкту, який функціонує як модель звучання, тобто, «закріпленого у пам'яті узагальненого образу музичної тканини» (с. 32). Згідно висновків Л.Касьяненко, такий абрис формується в мисленні піаніста як конструкт, що інтегрує розуміння, слухові уявлення та м'язово-рухові відчуття, потрібні для його реалізації. Початок синтезування фактурного абрису відбувається під час аналізу нотного тексту, зокрема, визначення в ньому «...голосів і логіки їх взаємної співпідпорядкованості в художньому часі, позначення ролі голосів у багатоголосі штрихами, зазначенням гучності, словесними ремарками» (с. 34). Таким чином виконавський процес є моментом реалізації уявного фактурного абрису, отже, вельми залежить від ступеню деталізації кожного його елементу в уяві через аналіз фактурної тканини, ідентифікацію її знаків та розуміння їх сенсів.

*Хронотопно-перцептивний кластер* – його функція у змісті фактурно-стильових умінь зумовлена особливою роллю часу у музичному мистецтві. Отже, музика є темпоральним видом мистецтва, що споріднює її з драмою. Утім музична драматургія, як і музичний час, фундаментально відрізняються від театральних. Як пише Дж. Стамбаух (Stambaugh, 1964), якщо драма представляє історію, яка гіпотетично могла б розпочатися будь коли (наприклад, за 20 чи 1000 років до початку розповіді), музичні події існують і відбуваються тільки безпосередньо під час звучання. Звичайно, музика може бути контекстно пов'язана із певним сюжетом – наприклад, мати програму, супроводжувати поетичний текст (як у вокальних творах) або, взагалі, створювати аудіо ландшафт оперного чи балетного спектаклю. Але, такий контекстний зв'язок не вписаний до музичної тканини безпосередньо. Музика що звучить, як така, оперує не до реальних подій, а тільки до нашого

сприйняття, асоціацій та емоційних реакцій на такі події. Отже, якою б не була можлива програма – вона пов'язана із музичними подіями тільки через наше сприйняття, через співставлення художньої емоції, яку втілює музика, із подіями розповіді. Таким чином, музична тканина – фактура – є не тільки простором, але й часом буття музичного твору, що актуалізує концепт хронотопу.

Доцільність актуалізації поняття хронотопу зумовлена специфікою процесу визначення змісту мистецького твору та його сенсів. Зокрема, до уваги необхідно приймати, що художні події не є реальними подіями – враження розгортання подій, створене художніми засобами, тримається на ілюзії плинності художнього часу, створеної художніми засобами. Як зазначає Р.Кіл (Kill, 2018), «для того щоб смисл став видимим для нас, його потрібно пережити», тому концепт хронотопу, що дозволяє сконцентрувати увагу на часопросторовому контексті кожного моменту подій що розгортаються, є тим порталом, через який проходить усвідомлення смислу в мистецтві (р. 8).

Отже, часопростір є основою нашого сприйняття реальності, через що для пізнання будь якого явища нам необхідно пов'язати це явище із певним моментом у просторі. Для осягнення смислу художніх подій, нам також необхідно визначити їх час та місце знаходження в художньому просторі. І, якщо для описання подій у літературному творі достатньо оперувати до явищ усім нам знайомої реальності, музичний твір має створювати свій, унікальний художній часопростір, завіуючи задля цього особливі, специфічні художні засоби. Таким художнім часопростором, у якому відбувається розгортання музичних подій, є музична фактура.

Таким чином, фактура – це часопростір буття музики. За спостереженням Р.Данненберга (Dannenberg, 2010), цілісне враження від музичного твору складається внаслідок сприйняття послідовності зрізів фактурної вертикалі. Кожен з таких зрізів сприймається як сукупність аспектів звучання – тембральних, гармонійних, динамічних, ритмічних. Від місцезнаходження тої чи тої характеристики у певному зрізі фактурної вертикалі залежить кінцеве

враження та, зокрема, уявлення про цілісні мелодійні, ритмічні та гармонійні лінії.

Отже, завданням виконавця є створення уявлення про цілісність та неперервність процесу розгортання музичних подій шляхом урахування усіх особливостей звучання кожного елементу вертикалі та вибору правильного моменту в часі для зміни фактурного зрізу. Означене передбачає щільний аналіз та всебічне усвідомлення взаємодії елементів у кожній новій вертикалі та підтримання відчуття цілісності за рахунок цілеспрямованої роботи над організацією музичного часу – метроритмом. У якості прикладу такої роботи К.Колльєр (Collier, 2020) пропонує звернути увагу на виконавські завдання та етапи їх опрацювання у процесі роботи над Баладою f-moll Ф.Шопена (Op.52, №.4). Зокрема, дослідник звертає увагу на фрагмент, у якому в партії лівої руки виконуються групування з секстолей, у той час як у партії правої руки – виконується група з дев'яти шістнадцятих нот (тобто група з двох тріолей виконується за той же проміжок часу, що й група з трьох тріолей). Виконавське завдання тут очевидне – необхідно грати лівою рукою рівномірно, тоді як партіє правої руки має звучати метроритмово вільно. Утім така свобода досягається поетапним опрацюванням – через осягнення фактури у метроритмовій строгості до стану, коли виконавець здатен проводити кожну партію незалежно одна від одної, але, при цьому, в синергії. Така синергія досягається усвідомленням музичної фактури як часопростору, в якому відбуваються художні події і кожна звукова вертикаль є хронотопом їх розгортання. Особливістю виконавської художньої роботи музиканта у даному випадку, є її спрямованість на досягнення такого усвідомлення фактично дорівнює здатності безпосередньо творення музичного часопростору.

*Художньо-перформативний кластер*, пов'язаний із музично-виконавським процесом, який у проєкції теорії розумної дії (Stanley, 2011) розглядається як процес інстанціювання пропозиційного знання та моторних навичок (Fridland & Pavese, 2020). З погляду психологів (Schiavio, Menin, & Matyja, 2014) у музичному виконанні даний процес слід досліджувати як

*утілене моделювання* (Embodied Simulation), особливість якого в нерозривній узаємодії пропозиційного і непропозиційного видів знання та моторних відчуттів. Слід уточнити що розуміється під непропозиційним знанням у межах теорії утіленого моделювання, ураховуючи, що теорія розумної дії не оперує цим поняттям. Ідентифікація функцій непропозиційного знання в музично-виконавському процесі зумовлена, як пишуть А.Скіавіо та співавтори (Schiavio, Menin, & Matyja, 2014), тим, що «...пізнання, навіть у його інференціальних процесах вищого рівня, спирається на сенсомоторні процеси, які пов'язують агента зі світом, у який він включений», у свою чергу, «...сенсомоторні уявлення пов'язані із символічною інформацією про себе і своє тіло» (р. 340). Таким чином, модель звучання музичного твору, яка реалізується у виконавському процесі, охоплює пропозиційну форму (інтерпретаційну концепцію) та «непропозиційну форму ментального моделювання», яка пов'язує усі елементи майже на підсвідомому рівні (Там само). Непропозиційна ментальна модель частково формується в процесі інтерпретаційної роботи завдяки досвіду живого спілкування із музикою (під час її слухання та виконання), але зазнає постійних трансформацій під час кожного музично-комунікативного акту. Такі трансформації відбуваються завдяки активізації емоційних переживань та відчуттів, серед яких не останню роль відіграють тактильні відчуття.

Слід зазначити, що важлива роль суб'єктивного сприйняття та емоційного переживання в інтерпретаційному та виконавському процесах традиційно підкреслюється вченими (Richter, 2001). Утім, саме сучасні дослідження психологів уможливили наближення до справжнього розуміння механізмів, завдяки яким у виконавському процесі забезпечується тісний взаємозв'язок між пропозиційним знанням та моторними навичками через відчуття. Як пишуть А.Скіавіо та співавтори (Schiavio, Menin, & Matyja, 2014), для розуміння смислу через відчуття та емоції, яке функціонує в музично-перцептивному процесі, задіюються базові навички соціального пізнання (зокрема, розуміння відчуттів та емоцій інших людей). Ці навички ґрунтуються,

зокрема, й на механізмі слухо-моторного відображення, яке здійснюється засобами дзеркально-подібної діяльності. Таким чином, звуковідтворювальні дії значною мірою впливають на формування образів звучання музики, що класифікується як моторно-міметичний процес. Означений процес забезпечує переведення музичного звуку у візуальні образи шляхом імітації звуковідтворювальних дій, формуючи рухові програми, які перекодовують і допомагають зберігати музичні звуки у свідомості (Schiavio, Menin, & Matyja, 2014).

Таким чином, кваліфіковане виконання потребує уміння ідентифікації рухових і тактильних відчуттів у їх корелятивних зв'язках із художніми емоціями та сенсами, які прагне транслювати у виконавському процесі піаніст. У світлі зазначеного слід звернути увагу на уміння добору автентичних стратегій руху в перформативному процесі – стратегій, які забезпечують максимальне відчуття перебування «в образі», отже виразного виконання та художньо виправданих, доречних жестів і туше.

Особлива роль жесту в музичному виконанні відзначається дослідниками (Metois, 1997; Jensenius & Wanderley, 2010). Наприклад Е.Метуа (Metois, 1997) стверджував, що музичний жест – це особливий інтегральний феномен, який являє собою єднання відчуття фізичного руху і звуку. Досліджуючи концептуальні основи функціонування жесту в музичному виконанні А.Єнсєніус та М. Вандерлі (Jensenius & Wanderley, 2010) доводять існування їх смислоутворюючого потенціалу, зумовленого комунікативними можливостями жесту. Спираючись на систему П.Екмана (Ekman & Friesen, 1969), науковці визначають, що музичні жести, так само як і жести невербальної мови доцільно диференціювати як іконічні, метафоричні, жести-акценти (удари), дейксичні (такі, що вказують) та жести-емблеми. Усі перелічені типи жестів мають добиратися на основі визначеного смислу музичного висловлення та, звичайно, адаптуватися відповідно до вимог культури сценічної поведінки. Утім, внутрішнє відчуття розуміння смислового навантаження жесту, який перебуває у синергії зі змістом художнього висловлення, виводить перформативний

процес на новий рівень імпресивності (емоційного занурення в художній образ).

Таким чином, фактурно-стильові виконавські уміння як фахове утворення фортепіанно-виконавській підготовці майбутніх викладачів є адаптивним багатофункціональним конструктом, у змісті якого знання про пов'язані зі стильовою приналежністю особливості фактури музичних творів та художні методи їх інтерпретації взаємодіють із аудіально-, тактильно- та часопросторово-перцептивними навичками, утворюючи емоційно-аудіальний, когнітивно-інтерпретаційний, хронотопно-перцептивний та художньо-перформативний кластери, функціональні щодо вирішення широкого кола завдань стилевідповідної інтерпретації музичних творів.

На основі зазначених кластерів функціонального характеру в процесі опанування гри на фортепіано для майбутніх учителів музичного мистецтва та виконавської фортепіанної підготовки майбутніх викладачів структуруються компоненти фактурно-стильових виконавських умінь як фахового художньо-виконавського ресурсу інтерпретації фортепіанних творів.

Докладно сутність та компонентна структура фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва буде розкрита в наступному підрозділі.

## **1.2. Сутність та компонентна структура фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано**

Огляд наукових джерел в галузі психології та педагогіки засвідчив, що поняття «уміння» визначається як здатність виконувати певні дії свідомого характеру, в основі яких практичне застосування набутих знань, навичок і досвіду, що приводять до успішного виконання певної діяльності у широкому спектрі різноманітних, змінюваних умов (Ковтун, 2010, с.207; Гончаренко,

1997, с. 338; Ю.Приходько, В.Юрченко, 2012, с.328; Максименко, 2004, с.76; Сергєєнкова, Столярчук, 2012; Шапар, 2007, с.554).

Уміння формуються й набуваються в процесі навчання, і за ступенем складності можуть бути прості або складні. Формування простих умінь відбувається на основі так званих «дискретних знань», які на практиці не потребують складних мисленнєвих операцій»; складні уміння формуються під впливом та завдяки «...поєднання повних знань і надбаних умінь у нових ситуаціях», що передбачають «...виконання складних завдань діяльності» (Варій, 2009, с.770). Незважаючи на рівень складності, вміння взаємодіють між собою, прості у сукупності утворюють складні, і у професійній діяльності функціонують як єдиний комплекс. Учені О.Киричук і В.Роменець, підкреслюють, що уміння як «цілісний комплекс» є результат засвоєних індивідом «певних циклів дій та операцій», що свідчить про готовність особистості «самостійно актуалізувати той чи інший алгоритм відповідно до ситуації та предмета діяння», а рівень володіння вміннями виявляється у «демонстрації майстерності та креативності» під час виконання дій (Киричук, Роменець, 1999, с.246).

У музичному мистецтві професійна компетентність майбутнього педагога-музиканта передбачає «всебічний, гармонійний розвиток майбутнього педагога-музиканта», що забезпечується «не лише теоретичними знаннями, а і практичними вміннями та навичками, які дозволяють на високому рівні здійснювати професійну діяльність» (Дерда, 2020, с.58); а також здатність «творчо та нестандартно вирішувати проблемні ситуації», мати «прагнення до професійного зростання шляхом постійного саморозвитку і самовдосконалення» (Пастушенко, 2017, с.189). Отже, для музиканта практичні уміння, навички є базовими у здійсненні й удосконаленні виконавсько-творчої діяльності.

У вузькому значенні поняття «уміння» відповідно музичній сфері є «здатністю людини до виконання певних дій шляхом доцільного використання набутих знань і навичок», передбачає «володіння складною системою

психічних і практичних дій стосовно музичного мистецтва». На певному етапі уміння стають «властивістю особистості та умовою її подальшого розвитку» (Словник-довідник музичних термінів).

Слід зазначити, що специфіка діяльності майбутнього викладача-музиканта, а також фахова інструментальна підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва, потребує формування виконавських умінь конкретизованого характеру. Важливість володіння здобувачами досконалыми виконавськими уміннями підкреслюється музикантами-науковцями та виконавцями. На їх думку виконавські уміння це:

- здатність оволодівати «системою усвідомлених, цілеспрямованих та взаємопов'язаних розумових та практичних дій», які ґрунтуються на застосуванні «знань і дозволяють успішно виконувати музичні твори» (Блажевич, 2017, с. 199);

- «професійне надбання, які уможливлюють виконання на основі смокорегування власної гри (грамотно та безпомилково «... працювати над звуком, технікою, артикуляцією, педалізацією» (Грінченко, 2022, с.164);

- володіння способами відтворювати музичних образів під час виконання, що концентрує творчі ресурси виконавця, та також активізують «...музичні враження і переживання, формують музикознавчі, інтерпретаційні та методичні компетенції, набуті в процесі виконавської діяльності» (Р.Нассіб, 2018);

- «інтегративне професійно-особистісне утворення, що складає основу виконавської майстерності інструменталіста» (Малахова, 2022);

- «інтонаційно-технічне володіння всіма засобами вираження змісту музичного твору» як ознаки професійного росту та ознаки виконавської майстерності здобувача (Давидов, 1999, с. 68).

Отже, виконавські уміння належать до професійних надбань музиканта-інструменталіста і складають художньо-технічну базу для реалізації створеної в уявленні звукової картини. Вони є складниками інших видів комплексних умінь, як от: інструментально-виконавські (М.Малахова, Н.Письменна), інтонаційно-виконавські (А.Мамікіна), виконавсько-стильові (А.Грінченко),

етно-стильові виконавські (Фан Фей, 2023), темпо-ритмічні виконавські (Вей Сімін, 2018), поліфонічно-виконавські (Хань Ле, 2019), уміння музично-виконавської артикуляції (Лу Чен, 2015), а також професійна здатність на рівні уміння – звуко-тембральні уявлення (Ван Бінь, 2010).

Основний функціонал виконавських умінь музикантка – забезпечення якісного інтерпретаційного процесу звукової матеріалізації твору. Як пише А.Грінченко, - «...інтерпретувати музичні твори та втілювати їх на інструменті, шляхом розуміння нотної символіки й усвідомлення в ній художнього сенсу» (А.Грінченко, 2022, с. 167).;

Відповідно проблемі дослідження та вищезазначеного інформативного контенту, актуалізуються професійно значимі для піаніста – фактурно-стильові виконавські вміння. Їх важливість вимірюється практичним попитом виконавсько-педагогічної діяльності. Піаніст-викладач протягом творчого шляху вивчає та виконує твори різних авторів (класиків, романтиків, імпресіоністів, сучасних композиторів), що вимагає від музиканта розуміння фактури як цілісного музичного матеріалу крізь призму структурно-теоретичних, синтаксичних, смислових, виконавських, жанрово-стильових параметрів. Уміння вбачати та дешифрувати їх семантичний контекст складає основу інтерпретаційного процесу. Створення власної інтерпретації, на думку О. Копелюка, відбувається через «входження в духовну ауру життєтворчості», коли «композиторське і виконавське мислення складають одне ціле» (Копелюк, 2019, с.9). Отже, через опрацювання елементів фортепіанної фактури майбутні викладачі та учителі музичного мистецтва усвідомлюють «...ознаки музичного мовлення і властивості художніх образів» (Шип, 2023, с.7), таким чином, набувають фактурно-стильові виконавські уміння – важливе професійне надбання музиканта.

У межах дослідження передбачено декілька визначень ключового поняття, а саме: *фактурно-стильові виконавські вміння музиканта-піаніста – це художньо-виконавський ресурс втілення образу фортепіанного твору в процесі його інтерпретації, заснований на вільному володінні фактурним*

*різноманіттям світової фортепіанної спадщини, її стильовій еволюції, композиторському художньому методу та семантико-функціональному контексту засобів музичної виразності.*

З урахуванням специфіки виконавсько-педагогічної підготовки майбутніх викладачів фортепіано та вчителів музичного мистецтва, формулюємо як: *комплекс атрибутів художньої техніки, що характеризується якісним розумінням і володінням фортепіанної фактури в її стильовій проекції та в контексті розв'язання педагогічних завдань щодо сприйняття художнього образу фортепіанних творів та навчання гри на фортепіано здобувачів загальної та початкової мистецької освіти.*

Процес гри на музичному інструменті, зокрема фортепіано, є складним явищем. Його ефективність обумовлюється взаємодією факторів індивідуального (когнітивні, психологічні, фізіологічні особливості й емоційно-вольові якості) та загального (викладач, школа, середовище) характеру. Провідне місце у даному процесі займає індивідуальний фактор, який переважно і визначає рівень сформованості виконавських професійних умінь та навичок музиканта. Відповідно нашого дослідження індивідуальні можливості мають безпосереднє значення в освоєнні музичної фактури у виконавсько-інтерпретаційному процесі піаніста. Розглянемо роль когнітивних властивостей особистості на прикладі поетапного опанування фортепіанною фактурою музичного твору.

Ознайомлення з фактурою починається під час читання з листа нотного тексту. На цьому етапі піаніст сприймає фактуру цілісно, усвідомлює її загальні особливості і відповідно типу фактурного викладення рівень її складності. Піаніст свідомо і підсвідомо охоплює і відчуває на фізіологічному рівні зручність фактури в руках або навпаки. Основний процес опрацювання нотного матеріалу передбачає зосередження уваги на структурних, формоутворювальних елементах фактури та усвідомлення фактури як засобу музичної виразності твору. Проаналізувати, значить виявити ключові моменти і зрозуміти їх функціональну значимість. Важливо заглибитися у смисловий

контент фактури через знакові носії семантики музичної мови, розпізнати й усвідомити стильові її витoki; здійснити цілісне образно-конструктивне осмислення та скласти художньо-виконавську концепцію твору. Піаністичні фактурні моменти, що викликали труднощі на етапі опрацювання мають бути вирішені – піаністичний апарат охоплювати фактуру, а піаністичні рухи узгоджені. Така виконавська скоординованість технічних прийомів гри і піаністичного відчуття фактури, з доцільним застосуванням аплікатурних принципів є наслідком розумової діяльності, фізіологічних можливостей піаністичного апарату та процесу запам'ятовування – слухового, візуального, рухового. У наступних етапах (їх може бути декілька) відбувається удосконалення досягнутого та втілення художнього змісту твору відповідно жанровим, авторським вимогам та музично-стильовому напрямку. Враховуючи важливість фізіологічного стану піаністичного апарату у даному процесі, розглянемо деякі його особливості.

Головним виконавським інструментом піаніста є руки. Так володарю маленької руки зручно виконувати дрібну техніку (позиційну, гамоподібну, терцові послідовності), натомість крупна техніка (октави, подвійні сексти, стрибки тощо) викликає певні труднощі і навпаки. Як свідчить практика, не завжди фізіологічні можливості співпадають з професійною потребою особистості. Навіть видатні музиканти іноді скаржаться на свій природньо недосконалий апарат через виявлення слабких і сильних своїх сторін у виконавстві. Наприклад, угорський композитор-піаніст Ф.Ліст збірник вправ для піаніста починає з вправ на октави, оскільки вважав саме цей вид техніки легким (Ф.Ліст орієнтувався на свій піаністичний апарат і його можливості у крупній техніці гри).

Цікавою з цього приводу є робота угорського піаніста, професора Музичної Академії ім. Ф.Ліста (Будапешт) – Йожефа Гата «Техніка фортепіанної гри». Музикант на основі власного спостереження, досвіду концертної діяльності та викладання, здійснив науково-педагогічне дослідження щодо мистецтва гри на фортепіано, в якому розкриває анатомію та

фізіологію фортепіанної гри. Автор надає фізіологічну характеристику піаністичному апарату, принципу «вагової гри», руховій діяльності, різним видам артикуляції і технічним формам; пропонує гімнастику для рук і пальців без інструменту. Вагомість роботі додає велика кількість фотографій видатних піаністів під час гри на інструменті, а також фотографії зліпків рук: Ганса фон Бюлова, Е.Гілельса, Е.д'Альбера, Е.Зауера, Ф.Ліста, Ф.Мендельсона, С.Ріхтера, А.Рубінштейна, А.Фішер, Ф.Шопена тощо.

У дослідженні піаністичний апарат має функціональну значимість у відтворенні фактури, оскільки вона містить різні види технік. Наукова думка щодо проблеми виконавського апарату концентрується переважно на питаннях фортепіанної техніки, а саме:

- формування технічних навичок;
- рухової діяльності піаніста;
- запобігання захворювання рук.

А.Грінченко вказує, що оволодіння піаністичним апаратом має велике значення та потребує спеціальної організації дій, зокрема, інтеграції здібностей і якостей особистості, що виявляється в умінні «...керувати піаністичними рухами на рівні втілення інтонаційної пластичності фактурного викладення...» (А.Грінченко, 2024, с.55).

Історично так склалося, що поява наукових трактатів теоретичного та методичного плану відповідає еволюції музичного інструментарію. В трактатах кінця 17 початку 18 століття специфіка гри на клавесині представлена роботами М.Сен-Ламбера, Ж.-Ф.Рамо і Ф.Куперена. Проблематика цих трактатів охоплювала такі питання як: врахування у роботі музичних здібностей учня (особливо слуху та рук); розробка принципів «постанови» руки (виконавського апарату), положення корпусу та посадки за інструментом; опанування артикуляційною технікою та орнаментикою для набуття гнучкої манери виконання; запровадження нових апікатурних принципів гри (застосування першого пальця); використання вправ на розвиток гнучкості зап'ястя і самостійності пальців. З методичного погляду, у роботі клавесиністів

привалював механічний принцип набуття технічних навичок гри.

Здійснений на сучасному етапі вченою Такано Юко аналіз есе Рамо «Про механіку пальців на клавесині», що є вступом до його збірки «П'єси для клавесина», дозволив визначити на прикладі творів функціональну та художньо-звукову значимість дії рук і піаністичного апарату в цілому у виконавському процесі. Авторка звертає увагу на підкреслення Ж.-Ф. Рамо важливості кисті, пальців, зап'ястя та ліктів під час гри на клавесині, а саме: «лікті мають бути вище рівня клавіатури», щоб «рука могла падати природнім рухом променево-зап'ясткового суглоба» (Takano Yuko, 2010, с.59); «променевий суглоб завжди повинен бути гнучким», тому що «рухи кисті здійснюються в променево-зап'ястковому суглобі, а рух руки, якщо необхідно, - у ліктьовому суглобі» (Takano Yuko, 2010, с.64). З практичного досвіду Такано Юко стверджує: вказівки Ж.-Ф. Рамо стосовно дотику на клавесині «викликають своєрідні фізичні відчуття, які породжуються лише виконанням його п'єс» (Takano Yuko, 2010, с.60), що було рідкістю на той час. Змінювався механізм інструменту – змінювався принцип звуковидобування, технічні прийоми гри, фактура музичного викладення, методика гри на музичному інструменті. З виникненням фортепіано з'являються напрями та фортепіанні школи, в яких формуються і викристалізуються основи фортепіанної педагогіки. Поява на початку ХХ століття анатомо-фізіологічного напрямку обумовлена наслідками механістичної школи (Ж. Рамо, Ф. Калькбреннер, М. Клименті та інші) – появою затисків і хворобою рук. Його представники (Л. Деппе, Р. Брейтхаупт, Е. Тетцель, Ф.Штейнхаузен, А.Щапов та інші) спиралися на анатомію та фізіологію роботи м'язів людини і намагалися систематизувати рухову діяльність піаніста. Серед позитивних моментів їх теоретичних міркувань було: застосування природної ваги рук та прагнення досягти гнучкості й свободи піаністичних рухів. Негативне: не усвідомлюється доцільність рухів та їх зв'язок з фактурним викладенням твору, не враховуються індивідуальні особливості й психічні процеси виконавця, абстрагуються від художнього аспекту.

Між тим, досліджуючи теоретичні концепції Ф.Штейнгаузена та Р.Брейтгаупта, О.Степанова тлумачить «рухові форми» як «прийоми» і на відміну від інших науковців вбачає у «природній» фортепіанній техніці «ментально-психологічний аспект» як «єдність психосоматичного й фізіологічного трактувань «рухових форм»; «єдність об'єктивного та індивідуального підходів», «шлях досягнення художньої мети» (Степанова, 2018, с.118).

Найбільш прогресивним у формуванні піаністичної школи був психотехнічний напрям. Фокусування на аналітичному способі мислення та вихованні «розумової техніки», музикантами психотехнічного напрямку (В.Бардас, Ф.Бузоні, Й.Гофман, К.Леймер, К.Мартинсен) визначило концепцію розвитку і розквіту фортепіанної школи ХХ століття. Саме взаємообумовленість традиційного й індивідуально неповторного забезпечує «школі» продовження, соціальну значущість, унікальність (Гуральник, 2007, с. 23). Відбувається переакцентування технічного забезпечення музиканта на раціональний аспект, подолання технічних труднощів через усвідомлення виконавського завдання, а потім його відпрацювання. Як підкреслює Й.Гофман, «ментальна (розумова) техніка передбачає здатність сформувати чітке внутрішнє уявлення про гру, не вдаючись до пальців», тому піаніст рекомендував «зробити ментальну картину різкою; пальці повинні і підкорятимуться їй» (Hofmann, 2012, с. 39). Новий підхід до виконавського процесу породив методи навчання актуальні й понині: технічного перегрупування; метод варіантів (артикуляційний, ритмічний, динамічний, фактурний); спрощення та ускладнення; метод членування й накопичення; метод «бачу – чую – граю».

Слід зазначити, що не зважаючи на тенденцію музикантів до надмірної ролі музично-слухових уявлень у вирішенні технічних проблем, це не зменшує їх позитивної значимості у розгляді всіх аспектів виконавського мистецтва. На сучасному етапі застосовується комплексний підхід, в якому виконавський процес ґрунтується на взаємодії та збалансованості слухової, рухової та

художньої сфер. Як пише І.Левицька, «...музичне виконавство як складний процес, що об'єднує технічну майстерність, виразність та емоційну спрямованість» (Левицька, 2024, с. 189)

Гармонійне поєднання досягнутого є результатом «взаємообумовленості традиційного й індивідуально неповторного» у фортепіанної «школи», що і забезпечує їй продовження, соціальну значущість, унікальність (Гуральник, 2007, с. 23). Здійснений екскурс свідчить про теоретичну, методичну і практичну еволюцію виконавської майстерності музиканта, його самоусвідомлення і саморегулювання власного піаністичного апарату в процесі оволодіння фортепіанною фактурою різного типу на різні види техніки. У цілому спостерігається тенденція: від пристосування піаністичного апарату до інструменту через артикуляційні прийоми гри у типових фактурних викладах, – до застосування психофізіологічної сфери у діях виконавського апарату крізь призму аналітичного принципу мислення відповідно художньо-технічним завданням фактури. Індивідуальні особливості музиканта інтегрують паралельно ускладненню музичної мови фактури і зростанню виконавської і педагогічної практики.

У галузі музичної педагогіки питання виховання музиканта та формування його технічного апарату, виконавських умінь і навичок не втрачають актуальності. Про застосування фізіологічного сегменту під час навчання гри на фортепіано у класі професора Ади Рощиної, згадує її учениця Н.Мальцева. Піаністка вважала, що виховання технічної досконалості має базуватися на «принципі природовідповідності», який є результатом «повного розуміння себе», і «уся лабораторія технічних навичок сформована активним зануренням у себе, кропітким самоаналізом» (Мальцева, 2021, с.114). Зі споминів Н. Мальцевої, професорка А. Рощина навчала застосовувати техніку, яка б сприяла цілісному розумінню поняття «рука піаніста» (Мальцева, 2021, с.114). Вона наголошувала на «застосуванні і вдумливому користуванні м'язами»: «провідним м'язом» першого пальця, другого і п'ятого пальців, які знаходяться біля п'ятого пальця, провідним м'язом великого пальця, що

розташований між великим і вказівним пальцями кисті руки, а також коротким відвідним м'язом великого пальця» (Мальцева, 2021, с. 114). На її думку, «фізична і розумова робота мають постійно удосконалюватися», а емоції «обов'язково мають поєднуватись із точним знанням законів природовідповідності й розумним утіленням їх на практиці» (Мальцева, 2021, с.116). Сама авторка, як наслідниця традицій київської фортепіанної школи, підкреслює важливість не тільки «знання мануальної фізіології піаніста» взагалі, але й уміння «правильно відчутти специфіку анатомії піаністичного апарату» окремого музиканта, що допоможе «уникнути психологічних затискань» і «виправити технічні недоліки виконавського апарату» (Мальцева, 2021, с. 116).

Розглянемо деякі виконавсько-технічні елементи, в яких фізіологічні особливості стають значимими у подоланні фактурно-виконавських проблем. Фактура не залежно від складу, містить різні види техніки, що підкреслює виконавську універсальність піаністичного апарату. І розуміння власного апарату, як «комплексу психофізіологічних і фізичних (м'язово-рухових) якостей і властивостей» (Письменна, 2018, с. 290) сприятиме оволодінню фортепіанною технікою, відповідно, фортепіанною фактурою. За словами Н. Письменної, існують технічні труднощі фізичного характеру, коли «перешкоду ускладнюють безпосередньо руки, і де необхідні швидкість, спритність, витривалість та інші біомеханічні здібності» (Письменна, 2018, с.289 ). За фізіологічними ознаками, коли пальці та розтяжка малі, виявляються труднощі: в опрацюванні акордової фактури у широкому викладенні, у виконанні стрибків, довгих і ламаних арпеджіо, у бас-акордовому супроводі (якщо 5 палець має охоплювати тільки басову лінію, а в акордах нижнього голосу повинен використовуватися 4 палець), у поліфонічних фрагментах (коли один голос утримується, а інші рухаються на відстані), у зміні позицій тощо.

Учена Л.Касьяненко вважає, якщо «зрозуміти всі фізіологічні можливості руки та навчитися їх використовувати під час гри на фортепіано», рука піаніста може стати «чуйним еластичним інструментом, який реагує на найдрібніші зміни складної фортепіанної фактури» (Касьяненко, 2022, с.35). Коли піаніст

усвідомлює природню особливість своїх рук, це спонукає його до пошуку доцільних методів (перерозподілу, перегруповання, заміщення, спрощення нотного матеріалу) та відповідної аплікатури в опануванні фактурою. Під час пристосування до різних видів технік та їх комбінації у музичній фактурі бажано «здійснювати критичне оцінювання і корекцію власного виконавського процесу» (Грінченко, 2019, с.249) і не допускати м'язових затисків, перенавантаження, загальної скутості, надмірного розтягування пальців, щоб запобігти професійного захворювання рук. Для запобігання означеного піаніст, на думку Пауліни Творко, має застосовувати доцільні «скоординовані рухові дії м'язових груп», здійснювати «розподіл ваги верхніх кінцівок», корегувати «інтенсивність здійснюваних розмахів» (Творко, 2020, р.240) що відповідають фактурному викладенню музичного твору. Музикант, опрацьовуючи фактуру пристосовує її до власного виконавського апарату для збереження цілісного відчуття (від кінця пальців до плечового корпусу) природності і комфортності під час гри на інструменті. Враховуючи вищезазначене вважаємо за необхідне введення *техніко-фізіологічного компоненту індивідуальних властивостей студента-піаніста* та його елементів: уміння усвідомлювати власні виконавські можливості; уміння подолання труднощів на основі рефлексії власних відчуттів самоспостереження і самоконтролю.

Робота піаніста над музичним твором передбачає опрацювання фортепіанної фактури, яка може бути певного типу або поєднувати різні принципи фактурного викладення музичного матеріалу. Склад фактури є сутнісною характеристикою у визначенні її стильових особливостей. І осягнення фактури як «художньо-стильового явища», на думку Л. Кріпак, відбувається через «фактурно-текстовий аналіз твору з усіма її атрибутами – динамікою, артикуляцією, агогікою» (Кріпак, 2020 с.182). Між тим І. Коновалова вважає, що осягнення фактури у «історико-стильовому діапазоні» відбувається на основі «комбінаторики мелодико-гармонічних утворень» та «ладових модифікацій» певного виду фактурного викладення (Коновалова, 2022, с.92). Вважаємо, що проблема стильових ознак фактури може бути

розглянута в контексті історичного напрямку та композиторського стилю. Комплексне розуміння фактури, через заглиблення у мелодико-гармонійні пласти нотного матеріалу та усвідомлення низки засобів виразності, сприяє виконавському її втіленню, а саме:

- розподілу нотного матеріалу за наявності невеликих рук;
- грамотному застосовуванню різних видів звуковидобування;
- оперуванню різними видами техніки відповідно образно-стильовому контексту;
- доречному використанню агогіки;
- побудові динамічного плану відповідно мистецькому напрямку та композиторським особливостям твору.

Зупинимось на основних видах фортепіанної фактури з урахуванням означеного та визначенням виконавських умінь щодо їх опрацювання.

*Поліфонічна фактура* у свідомості музиканта зазвичай асоціюється з музикою І.С.Баха та імітаційним прийомом викладу – фугою. Візуальний її огляд може зафіксувати наступне: розрідженість або насиченість голосових переплетень у фактурі, особливість побудови тематичного зерна та його проходження у кожному голосі (точно чи змінене), тембральні межі голосових проведень, фактурно-динамічні можливості інструменту для якого призначений написаний твір (орган, клавесин), клавікорд), артикуляційні штрихи фактури, аплікатуру яка відповідає артикуляційно-звуковим завданням для збереження багатоголосся фактури. Поліфонічна техніка І.С.Баха стала еталоном для багатьох поколінь музикантів. І у кожного композитора поліфонія набуває індивідуального стилю. Якщо у В.А.Моцарта стилістично фактура імітаційної поліфонії близька до діалогу, вона рельєфна, артикуляційно різноманітна, з широким використанням хроматичних ходів і гармонійних зрушень, то бетховенська фактура відрізняється щільністю, насиченістю і масштабністю, а саме: введенням епізодів, поліваріантним викладом теми, широким спектром тональних відхилень, використанням крайніх регістрів. Бетховен включає фугу у варіаційний цикл як поліфонічний жанр (15 героїчних

варіацій з фугою), сонати op.101, 106, 110, а також застосовує як поліфонічний елемент у розвитку, наприклад, заключної партії Сонати №32 op.111.

У творах композиторів-романтиків поліфонічні прийоми набувають наступних форм вираження у фактурі: мелодизація гармонійного складу через концентрацію тематичного матеріалу (Ф.Шопен Перша балада); ускладнення гармонійного плану, обсяг інструментального діапазону, укрупнення фактурного викладу (Ф.Ліст, С.Франк); вільна поліфонізація фортепіанної тканини, багатоплановість (Р.Шуман); вокальна поліфонізація музичної тканини (Й.Брамс); віртуозно-концертний характер викладу (Ф.Мендельсон Прелюдії та фуґи op.35). У композиторів ХХ століття поліфонічна мова кардинально впливає на зміну фактурного викладення. Мистецтвознавці відзначають такі модифікації поліфонічної фактури: «дуетну поліфонію» К. Дебюсі (Ань Лу, 2024); «стретний розвиток» музичної тканини М.Равеля (Дугіна, 2021, с.98); «техніку авангардного письма» В.Бібіка (Циганюк, 2020, с.96); «дзеркальну інверсію» М.Скорика (Циганюк, 2020, с.103); «сонорно-алеаторну імітаційність В. Лютославського» (Дугіна, 2021, с.97).

Отже, трансформація поліфонічних прийомів у фортепіанній фактурі, що відбувається за часів І.С.Баха і понині, впливає на процес застосування виконавських ресурсів та надбань піаніста в опануванні поліфонічною фактурою. Остання потребує, на думку Чжоу Сіньюй, вирішення «поліфункціональних завдань» (Чжоу Сіньюй, 2019, с.174), до яких у поліфонічному творі належать наступні:

- тактильні відчуття звукової диференціації;
- одночасне відтворення різної артикуляції в голосах;
- охоплення фактури на довгих нотах та при розподілі теми між руками; і
- збереження тембрального звучання голосів.

З урахуванням історично-стильових та композиторських особливостей, до вищезазначеного слід додати: вміння мобільно реагувати на зміну дрібної та великої техніки, вміння охоплювати об'ємну фактуру (перерозподіляти), вміння технічно володіти прийомами звуковидобування для імітації оркестрових

інструментів, вміння майстерно володіти звуком. Як зазначає Хань Ле, робота над поліфонією потребує від музиканта сформованості «поліфонічно-виконавських умінь» (Хань Ле, 2019). Важливо, що авторка розглядає означені вміння фактури з «урахуванням стильових особливостей композиторської мови в контексті музичної епохи» як «комплекс опрацьованих музично-виконавських дій на ґрунті свідомої інтонаційно-семантичної, артикуляційно-тактильної лінійної диференціації поліфонічної фактури» (Хань Ле, 2019, с.16). Сутність даного поєднує смисловий контекст і виконавську реалізацію поліфонічної фактури, що є актуальним не залежно від епохи написання твору чи композиторського стилю. *Гомофонно-гармонічна фактура* в межах збереження основного принципу фактурного викладення – «диференціація мелодії в верхньому голосі (права рука) і супроводу в лівій руці (Русняк, 2021, с.222), ідентифікується через специфіку композиторської мови, як синкретичне явище історично-стильового характеру. Наприклад, в творах віденських класиків привалює оркестрова форма мислення (у Моцарта – камерний, Бетховена – симфонічний оркестри), що виявляється у фактурі через імітацію оркестрового інструментарію: *pizzicato* басового голосу, зіставлення форте та окремих інструментів, акорди *tutti*, тремоло тощо. Між тим, «оркестровість» як загальна ознака, має різне фактурно-тематичне навантаження. Фактура Й.Гайдна та В.Моцарта «ясна, прозора, витончена» (Русняк, 2021, с. 221), збагачена артикуляційними штрихами та мелізматико, привалює не крупна техніка. І як особливе – наявність оперно-портретного елементу у музичній мові В.Моцарта. Протилежними до вишуканих образів Й.Гайдна і В.Моцарта є конфліктні, драматичні та героїчні образи Л.Бетховена. Фактура, на відміну від попередніх композиторів, багатопланова і монументальна, динамічно-контрастна, з зіставленням далеких регістрів. У виконанні переважає «повний, глибокий, соковитий звук з використанням ваги руки, іноді участі корпусу» (Руденко, 2021, с.135). Робота над такою насиченою фортепіанною фактурою є не простим завданням для піаніста і потребує технічно-виконавських умінь: вільного володіння різними видами техніки оскільки оркестрова контрастність

відбувається через зміну фактурного письма; різноманітного звуковидобування.

У зв'язку з цим слід відзначити ґрунтовну роботу професора Л.Касьяненко. Учена на основі вивчення «природних рухових здібностей руки та можливостей їх використання при грі на фортепіано» розробила «класифікацію фортепіанних штрихів», яка демонструє як можна «одним технічним прийомом (штрихом) виконувати найрізноманітнішу фактуру», а саме: «окремі ноти та октави, швидкі пасажі та повільну кантилену», а також «акордовий виклад та окремі басові ноти в акомпанементах» (Касьяненко, 2022, с.36). У авторській класифікації запропоновано 15 штрихів, які виконуються певною частиною руки відповідно технічному прийому. До таких штрихів належать: кистьові, пальцеві, ліктьові штрихи, штрихи з використанням корпусу та практично розглядає принцип виконання кожного штриха. Авторка впевнена, що «кожен елемент механізму руки піаніста, відпрацьований до рефлексу, сприятиме подоланню будь-якого технічного завдання у виконанні різних видів фортепіанної фактури» (Касьяненко, 2022, с.35).

Більш складним випробуванням для піаніста є опрацювання гомофонно-гармонічної фактури у творах композиторів-романтиків. Це пов'язано зі зміною образно-тематичного, жанрового, індивідуально-стильового контексту музичної мови. Насиченість фортепіанного музичного матеріалу (поліфонічними елементами та елементами фольклору, широким використанням різних видів технік та їх комбінацій, ускладнення гармонійної основи) ставить високі технічно-фактурні завдання перед виконавцем. Серед яких основними вважаємо: тактильну та динамічно-звукову диференціацію між мелодією і супроводом для створення стереофонічного звучання фактури; на фізичному рівні – застосування повної ваги рук та скоординованості піаністичних рухів особливо у партії супроводу (лівій руці) тощо.

Інший вид фактури такий як гомофонно-гармонійний передбачає наявність мелодійної ліній та супроводу. Супровід є організуючим елементом музичної тканини і його функційно-сміслові навантаження виявляється під час

виконання музичного твору. Зустрічаються різні типи супроводів, але існують загальні вимоги щодо їх опанування, як от: звукова диференціація в межах самого супроводу та між супроводом і мелодією. Зазвичай супровід є прерогативою лівої руки і для піаніста важлива її розробленість, вправність, координація рухової діяльності, а також тактильна диференціація піаністичного апарату взагалі. Для здійснення диференціації у супроводі бас-акордового типу з відчуттям басу й вершини (верхньої ноти акорду у першому пальці) та фігураційному супроводі (іноді з виокремленням прихованого голосу) необхідна тактильна чуттєвість різного дотику на інструменті, тобто тактильна диференціація. Такий тип гри запобігає звуковому перебільшенню супроводу і розріджує звукове сприйняття фактури та сприяє рельєфному проведенню мелодійних ліній і вибудовуванню звукової перспективи в цілому. Координація та доцільність рухової діяльності: гра на одному русі бас-акорду, кистьові рухи зап'ястя у повторювальних фігураціях. Загальна скоординованість двох рук в звуковому, руховому, агогічному, темповому напрямках. Пригадаємо слова Ф. Ліста стосовно лівої руки у творах Ф. Шопена: забудьте, що у вас робить права рука. Це стосується принципу *rubato*, але акцентується увага на лівій руці як основі, що організує навколо себе (Ван Чень, 2023, с.266).

Отже, так історично склалося, що зміни, яких зазнає фактура музичного твору в процесі еволюції, започатковують нові принципи її оволодіння. Відповідно, у виконавській практиці актуалізується процес технічної оснащеності музиканта. Як зазначає вчена Л. Гусейнова, «функціональна мобільність ігрового апарату піаніста має постійно вдосконалюватися та збагачуватися» (Гусейнова, с.50). На думку автора, мобільність ігрового апарату передбачає «моторну вправність музиканта, його здатність здійснювати точні, швидкі та скоординовані рухи; уміння підкоряти моторні навички творчим цілям». Техніка у даному випадку є засобом, який «дозволяє виконавцеві проникати у глибинні інтонаційні прошарки твору, що інтерпретується» (Гусейнова, с.47). Слід зауважити, що будь які технічні напрацювання мають ґрунтуватися з урахуванням фізіологічного фактору –

збереження відчуття свободи, м'язової зручності у рухах та ваги рук у звуковидобуванні. Відпрацювання технічних навичок відбувається на різностильовому, різножанровому, різнотипному фактурному викладенні. Розширення репертуару як засобу набуття фактурно-стильового ресурсу сприятиме мобільності, пластичності, вправності піаністичного апарату під час опрацювання фортепіанної фактури.

Важливість зазначеного потребує введення другого компоненту - *мобільність та вправність володіння різними фактурами в різних стилях* та його елементів: уміння охоплювати різні види фортепіанної фактури, накопичувати техніко-виконавський фактурно-стильовий ресурс; уміння швидко змінювати відчуття та керування власним технічним апаратом під час зміни фактури або стилю.

Здійснене попереднє дослідження доводить, що фактура є не тільки засобом музичної виразності, але й інформаційним джерелом для піаніста. Її унікальність в полізнаковості, коли суто нотний конструкт (без редакторських вказівок та назви твору) може трактуватися у звуковій проекції, наприклад, на основі осмислення жанру та типізації фактурного викладення. Варто пригадати уртекст творів І.С.Баха у редакціях Г.Бішофа, А.Кройца, в яких зафіксовано лише ноти у метро-ритмічній організації 3-х, 4-х, 5-тиголосного складі. Це – «чиста» фактура, але її змістовний контекст прочитується через особливість розвитку голосоведіння та «розкодування» музичних знаків. Існує усталена думка щодо семантично-знакових властивостей фактури музики епохи Бароко та їх сутності в інтерпретації поліфонічних творів І.С.Баха, а саме: наявності в ній риторичних фігур, мотивів григоріанських хоралів, біблійських сюжетів. «Глибинне професійне розуміння семантики на всіх рівнях музичної композиції», «відкриває перед інтерпретатором додаткові можливості осмислення й підбору виконавських засобів виразності» (Касьяненко, 2019, с.4). Створені «архе-знаки» відслідковуються в наступних століттях у творах В.Моцарта, Л.Бетховена, Ф.Шопена, Ф.Ліста та інших композиторів, де знаходимо теми: «хреста», «сходження», «падіння» тощо.

Підкреслюючи самодостатність фактури звернемо увагу на її жанрову приналежність, а саме:

- *акордова фактура* – марш, траурний марш, хорал; в образному плані можна трактувати як: дзвоновий дзвін, траурний марш, хода, тріумфальна хода;

- *гомофонно-гармонійна фактура* – залежить від метро-ритмічної організації і від типу супроводу:

- ~рухливий фігураційний супровід і стрімке розгортання мелодійних ліній – експромт, скерцо, гумореска; ~бас-акордовий супровід виявляє належність до певного танцювального жанру: вальсу, полонезу, мазурки, менуету, гопак, полька;

- фігуральний супровід з розгорнутою мелодійною лінією у повільному темпі – ноктюрн, баркарола, «пісня без слів»;

- *монодійна фактура* на фортепіано має вокальне походження і її характер переважно пісенно-речитативного плану (як слова автора, філософська промова) (Ван Чень, 2023, с.271).

Вважаємо, що розгляд фактурного викладення у сукупності артикуляційних засобів виразності, уточнює знакову картину і сприяє емоційному відчуттю й створенню уявлення про художньо-образний контекст твору. Важливість і значимість артикуляції в тому, що вона «об'єднує художньо-стильові, інтонаційно-комунікативні, перцептивно-слухові, техніко-виконавчі, художньо-образні аспекти фортепіанної гри» (Лу Чень, 2013, с. 58).  
Пропонуємо наступний варіант тлумачення фактури:

- «фактура викладена дрібними нотами на staccato у швидкому темпі – гумор, грайливість, дощ, злива, метушня (Р.Шуман Токата, Кос-Анатольський Гуцульська токата, В.Косенко «Гумореска», М.Сільванський Весела гра».);

- фактура переважно на staccato і акцентуванням – сарказм, зухвалість, заклик (І.Шамо Скерцо, Р.Шуман «Мисливська пісенька»);

- розріджена фактура на non legato у стриманому темпі – кроки (Е Грін Смерть Озе);

- фактура викладена дрібними тривалостями нот на legato у швидкому темпі – бурхливий потік (Ф.Шопен Прелюдія №14, 19 оп.28);
- поступове розгортання мелодії на legato – пісня, спогад, дума (В.Довженко «Дума», О.Жук Поема, Л.Ревуцький Пісня).

Слід зазначити, комплексне застосування фактури з усіма засобами виразності дає змогу імітувати звучання інших інструментів (І.Альбеніс «Астурія»), фольклорні мотиви, відтворювати природні явища (Л.Дакен «Зозуля», К.Сен-Санс «Карнавал тварин», Е.Мак-Доуелл «Море»), замальовки образотворчого мистецтва (І.Шамо «Картини російських живописців»), музичні портрети (Р.Шуман «Шопен» і «Паганіні» з циклу «Карнавал»). Відзначимо, що в останніх творах фактура зберігає ознаки індивідуального музичного стилю.

На думку вченої Галини Завгородньої, фактура «дає проекцію на стиль, рівень змісту і специфіку формування тематизму», а її «індивідуальні ознаки виявляються на рівні змісту конкретного художнього задуму» (Завгородня, 2005, с.160). Це підкреслює існуючий зв'язок між: рельєфно-гармонічним викладенням фактури – жанром – стильовою мовою композитора – музичною семантикою – художнім музичним образом – назвою твору. Яскравим прикладом такої синкретичності є програмні твори. Порівняємо, наприклад, Прелюдію К.Дебюссі «Феєрверк» і Р.Шумана «Поет промовляє» через співвідношення образної сфери і темпо-ритмічною організацією цих творів. Значення назви (Феєрверк) передбачає яскравий святковий вибух різними кольоровими фарбами – у музиці це – швидкий темп, фактура викладання дрібними нотами (32-ми), яка імітує розсип, а гармонійні зміни – це кольорове забарвлення. Твір «Поет промовляє» має філософську тематику, що підкреслюється у музиці: стриманим рухом, викладенням фактури переважно четвертними тривалостями нот, наявністю речитативу, смисловими зупинками на ферматах тощо. Взагалі у Р. Шумана кожна деталь фактури образна, а її мелодійний та гармонійний плани настільки переплітаються та насичені поліфонічними елементами, що створюється враження емоційної

багатоплановості. Під час виконавського опрацювання такої фактури піаніст має не тільки демонструвати технічну й тактильну мобільність, але й виявляти емоційну лабільність під час зміни внутрішньої організації фактурного викладення.

Як свідчить виконавська практика засоби фортепіанної фактури мають таку потужну силу, що дозволяє піаністу здійснювати різні виконавські інтерпретації образного контексту музичного твору. Звернемо увагу на образний тематизм та засоби фактури у творах Ф.Ліста. Його синтезоване бачення мистецтва (живопису, літератури і архітектури) у створенні художнього образу вплинуло на програмні твори з циклів «Роки мандрівок»: «Мислитель», «Заручення», Сонети Петрарки тощо. На думку Н.Цейко, твори «містять в собі узагальнення психологічних станів і почуттів. (Цейко, 2022, С.212) і розуміння їх образної сфери у такому масштабі потребує від піаніста здатності до емоційного сприйняття і виявлення різних образних градацій від ліричного, героїчного до трагічного.

У музичному матеріалі означене має свої фактурні особливості. По-перше, Ф.Ліст використовує колористичні можливості інструменту шляхом застосування, як і Бетховен у пізніх сонатах, усіх регістрів фортепіано – у фактурі –розмежування нотного тексту у крайніх регістрах, заповнення пасажами усього діапазону між басовим та скрипковим ключами, фактурні зіставлення у різних октавах, насичення акордовими пластами. По-друге, використовує не тільки тембральні, але і звукові динамічні градації. Наприклад, в Сонаті-фантазії після читання Данте – образи «раю» та «ранкової зорі» (прозоро-небесне звучання) втілюються через розташування фактури у верхньому діапазоні (2 - 4 октави), викладенні дрібними нотними тривалостями з виокремленням верхньої мелодійної лінії на легато та загальною звучністю на *pp* – *ppp*. Навпаки – образи «пекла», «нечистої сили» (жахливо-моторошне тремтіння) розташовуються автором у басовому ключі, з застосуванням прийому тремоло, великої кількості хроматичних ходів на стаккато та гострих ритмів. У тексті для уточнення виконавського характеру використовуються

психологічно-образні терміни (*espressivo, pesante, dolente*). Такий тембрально-фактурний розподіл утворює образний контраст тематичного матеріалу твору. Вчена Є. Соколова вважає, що втілення такої «різноманітної шкали станів та настроїв» у Ф. Ліста відбувається «широкими та сильними мазками укрупненій фресковій манері» (Є.Соколова, 2023, с.26). Тому для надання фактурному звучанню об'ємності, експресивності та оркестрових ефектів піаністи використовують техніку полу-педалі, чверть-педалі, педальне тремоло, колористичну педаль.

Слід зазначити, що Ф.Ліст у втіленні художніх задумів використовує у фактурі нові технічні прийоми розподілу фактури (перехрещення та перекладання рук для швидких їх переносів), різні октавні та акордові форми руху, пасажі через всю клавіатуру, техніку октавних репетицій. Він акцентує увагу переважно на крупній техніці, тому обирати аплікатурні рішення піаніст повинен з урахування власних фізіологічних можливостей рук та визначених художніх завдань.

Отже, специфіка музичної мови фактури у творі залежить від композиторського художнього задуму. Незалежно від художнього напрямку фактура містить емоційно-смысловий контекст, який відтворює в процесі інтерпретації піаніст. Ефективність даного процесу можлива при наявності виконавського досвіду набутого шляхом свідомого опанування фактури у творах різних жанрів і стилів.

Отже, оволодіння значним репертуаром є професійною необхідністю, що формує здатність музиканта до ідентифікації фактури та її інтерпретації шляхом вилучення образно-художнього контексту з глибинних ресурсів музичної тканини. Необхідно вміти диференціювати всі елементи музичної фактури у смислову площину. Виставляти паралелі між типом фактурного викладу, жанровою основою, поліфонічним наповненням, ритмом, артикуляцією та образно-стильовим контекстом твору. Крім цього, потрібно відчувати фактуру фізіологічно, тоді технічно навчені руки при слуховій активізації втілюватимуть художню сутність музичної текстології.

Актуальність визначеного доводить необхідність включення третього компоненту: *застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури твору в процесі роботи над ним і в концертному виконавстві* та його елементів: відчувати художню роль фактури у тексті як засобу в передачі образу відповідно до стильової належності твору; володіння фактурою як атрибутом художньої техніки піаніста і засобом художньо-образної виконавської інтерпретації твору.

Поєднання теоретичної моделі функціональних кластерів та структури фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано представлено на рисунку 1.1.

### **ВИСНОВКИ до розділу 1**

У розділі розкрито феноменологію фактурно-стильових виконавських умінь у фортепіанному виконавстві, сутність і структуру фактурно-стильових умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва в контексті фортепіанної підготовки та навчання гри на фортепіано.

Аналіз наукових джерел у галузі психолого-педагогічної науки з проблем умінь як професійних атрибутів фахової діяльності взагалі, дали змогу констатувати, що: стосовно феномену умінь в системі діяльності особистості констатовано певні розбіжності в науковому дискурсі, зокрема, щодо наявності алгоритмізованих дій та дій, заснованих на певних знаннях.

Фактура розглядається в різних аспектах: від структурно-аналітичних до художньо-смыслових напрямків. Фактурі музичного твору властива функція поєднання в єдину цілісність множину різноманітних художніх барв, кожна з яких володіє стильовими конотаціями та, завдяки інтерпретації, може бути розкрита та презентована як культурний знак. Це зумовлює її залежність від домінуючого стилю тої або тої епохи

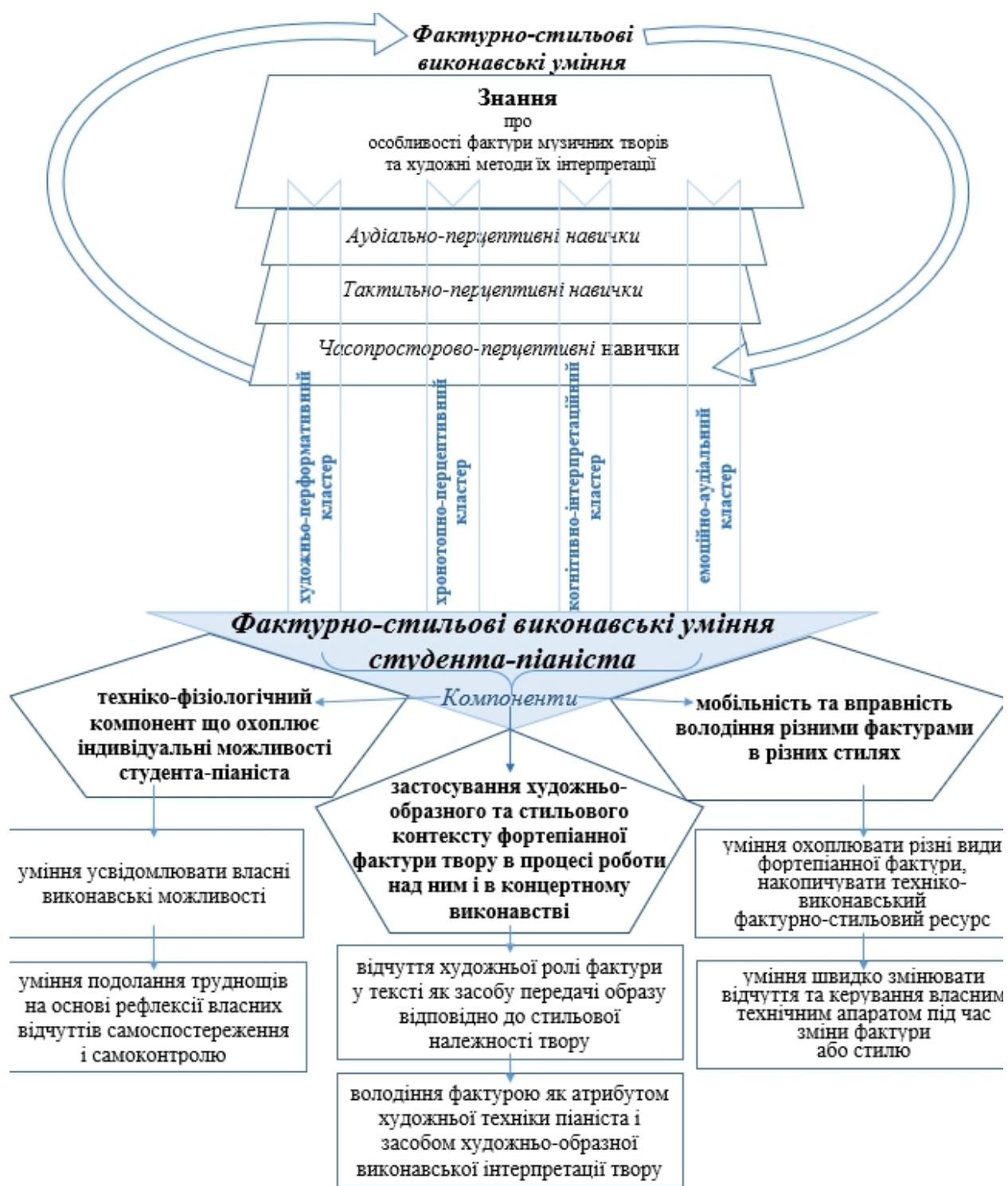


Рис. 1.1. Структурна модель фактурно-стильових виконавських умінь студента-піаніста (майбутні викладачі та вчителі музичного мистецтва) на основі функціональної кластерної конструкції

Зроблено узагальнене визначення феноменології фактурно-стильових умінь з мистецтвознавчого погляду, у дослідженні це уміння, які виявляється у взаємодії пропозиційного знання про особливості фактури музичних творів, зокрема, пов'язані з їх стилевою приналежністю, а також про художні методи та прийоми їх виконавської інтерпретації з аудіально-перцептивними, тактильно-перцептивними та часопросторово-перцептивними навичками.

З метою розв'язання інтерпретаційних творчих завдань виконуються певні функціональні кластери, які стають основою для фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва, а саме: емоційно-аудіальний, когнітивно-інтерпретаційний, хронотопно-перцептивний та художньо-перформативний кластери.

*Визначено сутність сутність і компонентну структуру фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів фортепіано та вчителів музичного мистецтва. У дослідженні – це комплекс атрибутів художньої техніки, що характеризується якісним розумінням і володінням фортепіанної фактури в її стильовій проекції та в контексті розв'язання педагогічних завдань щодо сприйняття художнього образу фортепіанних творів та навчання гри на фортепіано здобувачів загальної та початкової мистецької освіти. Зазначений комплекс складається з наступних компонентів: техніко-фізіологічний компонент, що охоплює індивідуальні властивості студента-піаніста; мобільність та вправність володіння різними фактурами в різних стилях; застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури твору в процесі роботи над ним і в концертному виконавстві.*

## **РОЗДІЛ 2 МЕТОДОЛОГІЯ І МЕТОДИКА ДОСЛІДЖЕННЯ І ФОРМУВАННЯ ФАКТУРНО-СТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ТА УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

### **2.1 Методологія дослідження фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва**

Обираючи методологію дослідження було взято до уваги теоретичні пояснення С.Шипа (2020) стосовно відмінності між методологією та методами. Ця позиція була слушною, оскільки зміст розділу висвітлює саме ці аспекти дослідження, які стосуються як методології, так і методики. Оскільки поняття фактури і стилю відносяться до сфери музикознавства, то варто було звернути увагу на це аспект. Як пише С.Шип, «будь-яка методологія є результатом рефлексії, яка більш або менш помітно виявляє себе у звичайних актах мислення» (с.20). І саме в також параметрах мислення здійснюється процес обґрунтування дій, які будуть реалізовані на наступних етапах дослідження. З погляду мислення здійснюється обґрунтування вибору методології, але при цьому визначаються чинники, які й зумовлюють активність мислення та визначення відповідного наукового підходу. На думку С.Шипа, «...методологія експлікує себе у вигляді оцінних суджень щодо ефективності, зручності, структурних та інших властивостей цих дій», а саме методика, точніше метод, «...виявляє себе у вигляді усвідомлених правил фізичних або розумових дій». (Шип, 2020, с. 20). Це кореспондується з позицією дослідження щодо перформативного знання.

Методологічні основи дослідження проблеми, що розглядається докладно представлена в нашій публікації (Ван Чень, О. Реброва, 2024). Ми виходили з того, що методологія як основа дослідження та розробки методичних засад формування будь-якого явища, зокрема, компетентностей,

умінь, досвіду, якісних властивостей майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва, які у нашому дослідженні умовно позначено як категорію «студенти-піаністи», «...передбачає вибір наукових підходів, а також розроблених, або обраних з існуючих у музичній педагогіці принципів, що мають методичний функціонал» (Ван Чень, О. Реброва, 2024, с. 21).

Нерідко, з методологічного погляду, підходи розглядають певні явища з трьох основних в мистецькій педагогіці явищах, що корелюються з певними чинниками розвитку професійних здібностей, фахових компетентностей, відповідних до виконавської та педагогічної діяльності умінь, досвіду тощо. Будемо цей напрямок, визначати як культурологічний, оскільки зазначені конструкти особистості кореспондуються з чинниками, що мають соціокультурний аспект. До нього дотична діяльність майбутніх викладачів фортепіано, майбутніх вчителів музичних дисциплін, оскільки впливає на формування у здобувачів вищої музичної та музично-педагогічної освіти попереднього досвіду в галузі музичного мистецтва, уявлень та вибіркового ставлення щодо культурних цінностей, «...традицій, навіть впливу тої або тої музично-педагогічної школи, геолокації набуття попередньої освіти тощо» (Там саме, с. 21).

Особистість професіонала у будь-якій галузі завжди зумовлена чинниками з психолого-педагогічного аспекту, які «...супроводжують процес формування досліджуваних феноменів, зокрема, якостей, які гармонізують особистісні психічні властивості та актуальні професійні конструкти» (там саме). Це такі, що суголосні з когнітивними процесами: розуміння, уявлення, репрезентації, пам'ять, інтенції, мотивації, воля, емпатія, асертивність тощо, що супроводжує професійну діяльність особистості. Цей напрям будемо вважати психолого-педагогічним.

Важливим також є напрямок, який охоплює усі змістові аспекти професійної діяльності. У дослідженні такими змістовими лініями розглядаємо саме музичне мистецтво, фортепіанну підготовку, навіть приналежність до тої чи тої фортепіанної школи. Глибинна орієнтація в сутності розмаїття засобів

художньої виразності музичних текстів для фортепіано потребує ґрунтовних знань музикологічного характеру для майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва. Будемо вважати цей напрям музично-фаховим, або музикологічним.

Зауважуємо, що у дослідженні дві категорії здобувачів були поєднані і умовно позначені як студенти-піаністи, або музиканти-піаністи, в залежності від змісту поданої інформації. Така можливість була врахована, оскільки «...набуття певних виконавських умінь гри на фортепіано є необхідним процесом задля якісної професійної підготовки» (Ван Чень, О. Реброва, 2024, с. 22). Йдеться про майбутніх учителів музичного мистецтва та майбутніх викладачів фортепіано. Опанування художньо-стильовими виконавськими вміннями для них є процесом, «...який необхідний задля інтерпретації фортепіанних творів різних стилів, жанрів, з різного образного тематизму. Такі вміння є атрибутами художньої техніки піаніста. На особливості оволодіння такими вміннями в контексті відмінностей підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва і майбутніх викладачів фортепіано було звернено увагу у попередніх публікаціях (Ван Чень, 2023). Якщо для здобувачів спеціальності 025 Музичне мистецтво у фокусі «...володіння розширеним та ускладненим фортепіанним репертуаром...», то для здобувачів спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) – «...це вміння прикладного та комбінаторного виконавського характеру (гра одною рукою, диригування іншою тощо)...» (Ван Чень, 2023, с. 137).

За нашою концепцією формування фактурно-стильових виконавських умінь гри на фортепіано для двох категорій здобувачів не має суттєвої відмінності стосовно їх феноменології, адже, не зумовлюють диференціацію наукових підходів. «Такі вміння є атрибутами художньо-виконавської техніки і мають бути якісно сформовані задля вирішення різноманітних музично-педагогічних, зокрема фортепіано-викладацьких завдань» (Там саме).

Обґрунтування методології дослідження зумовлює аналіз існуючих концепції щодо фактурно-стильових виконавських умінь. Аналіз літератури

показав певну перевагу теоретичних музикознавчих поглядів на фактуру як атрибут фортепіанної техніки. Зокрема, у доробках Л.Касьяненко (2019). Увага приділена саме феномену фактури, але не визначено чітко підхід як методологічна основа. Між тим, у монографії наявні творчий та інтерпретаційний підходи. Уточняється поняття «фактури» у виконавському процесі (Л.Касьяненко, 2019, с. 29); застосовується і розкривається в різних аспектах феноменологія «фактурного абрису» (Л.Касьяненко, 2019, с. 32), розкривається риторичні аспекти фактури, що дає змогу визначити відповідний підхід – риторичний, оскільки Л.Касьяненко представляє феномен фортепіанної фактури крізь призму риторики (Там саме, с. 39).

Розглядаючи проблему різновидів фактури, звертаємо увагу на поліфонічну, яка вважається найскладною. Знов актуальним стає риторичний підхід поліфонічної фактури, зокрема, в контексті музики Й.Баха. На це вказує Я.Друскін (Друскін, 1973). У дослідженні Хань Ле (2019) розглядається методика опанування поліфонічними виконавськими вміннями саме в контексті стильового розмаїття. Стильовий підхід, за концепцією Хань Ле, є генералізований, а допоміжними визнано культурологічний, компетентнісний і герменевтичний (Хань Ле, 2019, с.4). Розроблені дослідницею принципи мають методичний характер, вони надають дієвості щодо розробки методики опанування поліфонічно-виконавськими вміннями, а саме: «орієнтація на комунікативно-ментальну функцію поліфонії в процесі осмислення й опанування поліфонічної фактури музичних творів різних стилів», «вдосконалення виконавської інтерпретації на основі герменевтичного аналізу» (Там саме, с. 144). На важкість опановувати різні види фактури студентами-піаністами з Китаю, зокрема, й поліфонічної, вказує Ван Бін. Дослідниця розглядає їх в комплексі фортепіанної виконавської техніки майбутніх учителів музичного мистецтва. (2010, с. 137).

У дослідженні О.Павленка (2009) розглядається піаністична техніки в контексті педагогіки, що зумовлює і вибір підходів. Зокрема, дослідник вказує на «...підхід, спрямований на універсалізм у музичному навчанні...»,

«...технічний, або віртуозний підхід...», «...анатомо-фізіологічний підхід...», «...психотехнічний підхід, для якого характерним є дослідження ролі психіки у формуванні техніки...», «...психофізіологічний підхід, в основі якого музично-виконавський процес висвітлюється як результат складної взаємодії слухової, рухової та художньої сфер при найкращому їх збалансуванні» (О.Павленко, 2009, с. 23). Поєднання художнього та технічного дослідник розглядає в контексті психофізіологічного підходу.

Художня техніка піаніста достатньо широке явище з погляду різноманітних умінь та оволодіння засобами виразності. Наявні окремі дослідження, присвячені тому або тому атрибуту виконавської техніки як художнього явища. Деякі атрибути тісно кореспондуються з опануванням виконавської фактури. Так, Р.Бурська (2022) розглядає фортепіанну фактуру крізь призму інтонаційного аналізу.

У цьому контексті дослідниця актуалізує проблему застосування слуховий підхід, згідно якого слухове навчання «...до формування виконавської майстерності студентів передбачає певну «музикоцентричність», переведення виконавських завдань у площину пізнання суто музичного, інтонаційного змісту твору...» (Бурська, 2022, с. 175). На думку Бурської, «інтонаційна організація фактурної тканини підпорядковується мелодичній інтонації» (Там саме, с. 179).

Науковці Ю. Бай та Т.Олійник (2023) вказують на певну цілісність та взаємозв'язок різних засобів виразності, які системно взаємодіють навколо музичної інтонації. Серед яких вказують на зв'язок інтонації з «...відтворенням багатoelementної музичної тканини серед яких різні види фактури» (2023, с. 43). Усі засоби музичної виразності спрямовані на розкриття образу, що зумовлює їх постійне та якісне опанування. Це спрямовано саме на художню інтерпретацію відповідно стилю музичного твору. Але досягти рівня якісної інтерпретації, зокрема виконавською можна завдяки поетапному застосування методичного забезпечення, зокрема, й педагогічних умов.

Також ми зауважували на позицію китайської дослідниці Сай Лін (2010), яка розглядає фортепіанну техніку з різних боків її художньої властивості.

Актуальними та суголосними з опануванням фактурно-стильових виконавських умінь є оволодіння іншими засобами виразності. Говорячи про зв'язок фактури та інших засобів виразності, звертаємо увагу на дослідження Бай Біня (2014) та Лу Чен (2015). Бай Бінь досліджує звуко-тембральні уявлення, що зумовлюють якість відповідної художньої інтерпретації фортепіанного твору. На думку Бай Біня, «...фактура містить увесь виконавський комплекс, вона зумовлена художнім методом, яким користується композитор» (Бай Бінь, 2014, с. 67). З погляду вибору наукових підходів, то Байц Бінь застосовує «компетентнісний, синестезійний, полімодальний, інноваційно-технологічний, компаративістський» підходи (Там саме, с. 113).

Щодо умінь музично-виконавської артикуляції, які також важливі для опанування фактурно-стильовими виконавськими вміннями, то тут маємо вказати на дослідження Лу Чен (2015). Методологію методики, розробленої Лу Чен були такі підходи: «лінгвокультурний; культурологічний та етнокультурний; компаративістський та транскультурний; антропологічний, полімодальний» (Лу Чен, 2015, с. 122). Ми згодні з поясненнями Лу Чен, що артикуляція є таким засобом мови мистецтва, що кореспондується зі всіма іншими засобами фортепіанної художньої техніки, яка «...присутня в усіх музично-виконавських процесах, де є темперована та інтонаційно-ладова основа. До таких не відносяться перкусійні інструменти, ударні» (Ван Чень & О. Реброва, 2024, с. 23). Дослідниця посилається на загальновизнане розуміння щодо цілісності музично-мовної системи, на яку має спиратися виконавець. Фактура є однією з атрибутів такої системи (Лу Чен, 2015, с. 15). З методологічного погляду вкажемо на цікаві принципи, які враховують зв'язок різних музично-мовних атрибутів і виконують методичну роль. Це такі: «стимулювання осмисленого ставлення до зв'язку мовної та музично-виразної артикуляції через аналіз їх семантичних складових», «стимулювання

поліхудожніх асоціацій та артикуляційної редукції; опора на взаємозв'язок пластики рук, слуху та тактильного відчуття клавіатури». (Лу Чен, 2015, с. 192).

Оскільки феномени фактури і стилю відносяться переважно до мистецтвознавства, представимо цей аспект досліджень. Так, В.Завгородня (2019) досліджує фактуру і стиль з музикознавчого погляду. Зокрема, уточнює функції фактури та уявлення про них, про різновиди фактури, про особливості виразності в цілісній художній композиції твору. Для цього дослідниця застосовує історичний підхід. Окрім того, конкретизує методи, які мають дослідницький, характер, а саме: «...компаративний, аналітичний, історико-логічний». (В.Завгородня, 2019, с. 153).

На основі опрацьованої наукової літератури та узагальнені досвіду і практики опанування фактурно-стильовими виконавськими вміннями було поставлено завдання конкретизувати чинники, що впливають процес формування фактурно-стильових виконавських умінь як майбутніх учителів музичного мистецтва, так і майбутніх викладачів фортепіано. Теоретичні міркування та узагальнення викладацького досвіду дозволило визначити наступні чинники:

«-недостатність або взагалі відсутність орієнтації у різновидах фортепіанної фактури за стильовими ознаками та відсутність власного розуміння щодо фактури як художньо-образної, виконавсько-виразової палітри фортепіанного твору;

-слабко розвинена мотивація щодо оволодіння різноманітною фактурою як засобу творчого самовираження, опанування виконання різної фортепіанної фактури задля вирішення педагогічних, методичних, техніко-виконавських завдань;

-невпевненість у власної здатності до творчої інтерпретації, що передбачає вільне та художньо-контекстне використання фортепіанної фактури задля яскравого розкриття образу на основі асоціативних уявлень, зв'язків з художніми засобами виразності (слабкість синестезійного, полімодального сприйняття/відтворення)» (Ван Чень & О. Реброва, 2024, с. 23)).

На основі зазначеного було обрано чотири ключові наукові підходи, що створили методологічну основу дослідження і формування фактурно-стильових виконавських умінь студента-піаніста, які навчаються за різними спеціальностями. Це такі підходи: інформаційно-музикологічний, когнітивно-рефлексійний; виконавсько-компетентнісний; контекстно-творчий.

За допомогою методів наукових узагальнень, теоретичного моделювання, аналізу наукових джерел з різних галузей знань, висвітлено співвідношення чинників, наукових підходів та педагогічних принципів, що мають дієвий методичний характер задля процесу формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано. Цей аспект дослідження ґрунтовно представлено в попередніх публікаціях автора (Ван Чень & О. Реброва, 2024).

Вибір *інформаційно-музикологічний підходу* зумовлено тим, що оволодіння фактурно-стильовими вміннями передбачають наявність професійних знань стосовно музикальної фактури взагалі, та фортепіанної, зокрема. А також і знань стосовно стилю. Поняття стилю докладно розглядалося в науковій літературі. Але найактуальнішими є питання методичного характеру щодо стилю у навчанні музикантів. Як вказує С.Шип, прояснень потребують питання «...питання національної та жанрової стилістики, полістилістики, еkleктики, технік стилізації тощо...»). Зміни в самому мистецтві актуалізують питання «...стильових трендів у сучасній музиці...в поетиці виконавського музичного мистецтва»... а також і функцій «стильових понять і емпіричних стильових уявлень в методиці загальної і професійної музичної освіти та ін.» (Шип, 2024, с.127).

Будемо у дослідження і методології застосовувати такий аспект стилю, який зв'язаний саме з мовою музичного мистецтва, засобами художньої виразності, що мало певну еволюцію та впливало на фактуру фортепіанних творів.

Як свідчать довідкові джерела, поняття «фактура» (від лат. *factura* - виготовлення, обробка, побудова) у різномовних перекладах зберігає смислову

подібність і в залежності від сфери застосування використовується як: - поліграфічний, комп'ютерний і дизайнерський термін, що означає «характер або властивість поверхонь предметів і матеріалу» (Шпак, 2019, с.122);

-мистецький термін - «сукупність різноманітних технічних прийомів» у творах мистецтва (Сотська, Шмельова, 2016, с.45): • у живописі це «один із засобів художньої виразності», • в архітектурі – «засіб художнього оздоблення будівель і споруд», • у музиці – «сукупність засобів музичного викладу» (Мельничук, 1974, с.795; Білодід, 1979, с.553).

Зауважимо, що у музичній галузі поняття «фактура» розглядається у вузькому і широкому значенні. У вузькому – як «оформлення музичної тканини, музичний виклад» (Юцевич, 2003, с.285). В означеному, по-перше, здійснено акцент на зоровому сприйнятті фактури як рельєфу музичного твору, по-друге, фактура виступає сутнісною складовою музичної мови. У широкому, як складова засобів музичної виразності та музичної форми у її естетико-філософському контексті. Вчена Г. Полтавцева на основі здійсненого аналізу філософської думки античних філософів, середньовічних схоластів, німецьких філософів Ф. Шеллінга, Г. Гегеля, А. Шопенгауера, а також епохи постмодерна, стверджує, що фактура є «центром концептуальної предметності для класичної та некласичної філософської рефлексії про музику» (Полтавцева, 2002, с.59). Фактура як «носій узагальнення і абстрагування музичної думки», «інтегрує всі компоненти музичного тексту, забезпечуючи їх функціональний зв'язок та диференціацію» (Полтавцева, 2002, с.58-59).

Тож, з метою порозуміння такої глибокої позиції на художній контекст фактури, розглянемо музичну фактуру через комплексне розуміння її елементів (мелодію, гармонію, регістр, фігурації тощо) та їх смислові функції відповідно видам фактур. Зазначене повністю відповідає орієнтації студентів-піаністів у музикологічних аспектах фактури музичних творів, над якими вони працюють.

У визначенні основних типів музичної фактури з музикологічного погляду, ми скористалися типізацією фактурного викладення наведеною у навчальному посібнику С. Шипа «Музична форма від звуку до стилю». Залежно

від складових, що утворюють фактуру, виокремлюють наступні «принципи фактурного влаштування»: мелодичний, гармонічний, мелодико-гармонійний склади. Принцип *мелодичного складу* властивий монодійній, поліфонічній та одноголосно-поліфонічній фактурам. *Монодійна фактура* передбачає суто горизонтальне розгортання мелодійної лінії (або унісонне), за яким одноголосна музична тканина та фактура тотожні. У фортепіанних творах такого типу викладення мелодійна лінія є «центром емоційно-сміислової виразності» (Ван Чень, 2023) і за характером наближається до декламації або співу. Інтерпретація монодійної фактури потребує стильового підходу, а виконавське втілення – відчуття «інтонаційно-звукового співвідношення інтервалів мелодії» (там саме). Яскравим прикладом є твори: Ф. Шопен Етюд оп.25 №7 (напочатку), Л. Бетховен Соната оп.31 №2, Іч. (у середині), Р. Шуман «Поет говорить» з циклу «Дитячі сцени» (речитатив) тощо. *Поліфонічна фактура* передбачає одночасний рівноправний розвиток мелодійних ліній (голосів) незалежно від вертикального співзвуччя. В якісному плані в залежності від кількості голосів, поліфонічна фактура (імітаційна, підголосна, контрасна) більш щільна (що досягається стреттним проведенням голосів) або розріджена. Змістовний контент такої фактури, особливо в музиці епохи Бароко, ґрунтується на риторично-семантичній знаковості, яка потребує дешифрування і ретельного виконавського опрацювання (Ван Чень, 2023). Про важливість володіння поліфонічними виконавськими вміннями та застосування даної фактури у різних стилях наголошує у своєму дослідженні Хань Ле (2019). *Одноголосно-поліфонічна фактура* або прихована поліфонія поєднує у собі два мелодійних пласта, в одному з яких відбувається повторення певних нот, інший розвивається. Прихована поліфонія притаманна не тільки творам суто поліфонічного жанру. Вона характерна супроводу (альбертієві баси) класичних сонат та іншим видам акомпанементу у творах різних жанрів і стилів. *До гармонічного (акордового) складу* належать акордова моноритмічна і акордова фігураційна фактури. *Акордова моноритмічна фактура* передбачає єдину ритмічну організацію, що включає дублювання верхнього голосу або басу;

загальний рух фактури утворюється на основі зміни гармонічного вертикального плану. Такий тип нотного викладення відзначається внутрішньо-гармонійним конструктом, монументальністю розгортання і звуковою насиченістю у кульмінаційних моментах, або навпаки хоральною стриманістю. Акордова фактура як засіб музичної виразності застосовується у жанрі маршу траурного характеру, як наприклад. у прелюдії до мінор Ф. Шопена, траурний марш Ф. Шуберта. *Акордова фігураційна фактура* на відміну від попереднього типу фактури включає акордові зміни, що додають інтонаційного руху, втрачається відчуття загальної статичності. Фігурування акорду може здійснюватися шляхом мелодичного, ритмічного, поліфонічного, темброво-регістрового перетворення. В усіх здійснюваних перетвореннях: «гармонічного співзвуччя на мелодичну лінію», «упорядковане застосування неакордових звуків», «встановлення мікромелодичних зв'язки між акордами», «зміна сонорної якості акорду» завжди впізнається гармонійна основа (Шип, 1998, с.166-191). *Мелодико-гармонічний склад* включає гомофонно-гармонічну і поліфонно-гармонічну фактури.

*Гомофонно-гармонічна фактура* характеризується розмежуванням музичної тканини в межах якої відслідковуються три плани: мелодія, бас та побічні голоси (підголосок, дублювання, імітування). «Організуючим елементом», «функційно-смісловим» та жанровим показником такої музичної тканини виступає супровід (Ван Чень, 2023). Склад супроводу розрізняється відповідно типу використаних фігурацій, як от: - гармонічні фігурації - рух по звукам акорду (І. С. Бах Прелюдія до мажор з ДТК Іт.); - мелодійні фігурації – вільний мелодійний рух (по акордовим і неакордовим звукам), повторюваність фактурного рисунку, що загально ускладнює музичну фактуру твору (Ф. Шопена Етюд до мінор ор. 10 №12); ритмічні фігурації – повторення ритмічних рисунків, одного звуку, інтервалу або акорду є характерною ознакою національного колориту у творах Ф. Ліста, Б. Бартока, І. Альбеніса, Є. Гріга, М. Скорика тощо; бас-акордовий склад супроводу – характерний танцювальним жанрам (вальс, полонез, гопак, мазурка тощо). *поліфонно-*

*гармонічна фактура* може мати «рельєфний план представлений декількома мелодичними лініями, що перебувають у відношенні варіантної подібності». У даному виді іноді спостерігається «багаторазове дублювання мелодійної лінії, яке створює по вертикалі певну акордову структуру», мелодія стає «гармонійною послідовністю або акордово-мелодійним пластом» (Шип). Буде доречним окреслити специфічну для піаніста фактуру - «*оркестрову*». У практиці піаністів існує поняття «оркестрове» мислення, яке означає здатність сприймати, розуміти артикуляційні та фразувальні позначення у фортепіанній фактурі відповідно специфіці оркестрового інструментарію. Завдання піаніста вміти не тільки розуміти дане, але й відтворювати на рівні імітування, звучання інших інструментів на фортепіано. Уміння опановувати «оркестрову фактуру» особливо актуалізується насамперед у роботі над творами віденських композиторів-класиків (В. Моцарт, Л. Бетховен). Отже, в процесі розвитку музичного мистецтва, фактура набула тих характеристик, що властиві фактурному викладенню відповідного жанру і стильовому напрямку. Фактура як фіксований нотний текст музичного твору, по-перше, для виконавця є носієм музичної думки композитора та основою для інтонаційно-інтерпретаційного пошуку трактування музичного образу; по-друге, є віддзеркаленням стилю як музичної епохи так і композиторського стилю; по-третє, викликає стереотипне сприйняття за наявності жанрових витоків або ознак національного колориту. Вважаємо, фактуру складним явищем, оскільки окрім наявних візуальних особливостей має індивідуальні властивості та потребує від музиканта свідомого й підсвідомого розумового процесу.

Слід підкреслити, що існуючі концептуальні теоретичні положення, спрямовані на визначення властивостей і особливостей музичної фактури, слугують аналітично-змістовним підґрунтям інтерпретаційно-виконавського аналізу музиканта у роботі над музичним твором. Що дає підстави вважати інформаційно-музикологічний підхід щодо фортепіанної фактури, зокрема, наскрізним в підготовки студентів-піаністів.

Шляхом розуміння музичної тканини, зокрема фактури, та технології її реалізації, нотний текст у руках виконавця набуває звукового втілення на інструменті. Тому «фактура як сфера матеріалізації нотного тексту в «живий» музичний твір», на думку науковця Д. Вечер, потребує «усвідомлення взаємозв'язків художніх закономірностей з потребами музичної науки і виконавської практики (Вечер, 2006, с. 99). У зв'язку з цим привертають увагу роботи вчених присвячені питанням організації і модифікації фортепіанної фактури. Розгляд поняття «фактура» відбувається на перетині теоретично встановлених взаємозв'язків її складових як от елементів на теоретичному рівні між тембром, ладом, формою; та їх взаємодією у музичному просторі твору через призму інтонування, вибудовування поліфонічного розгортання та звукової перспективи на практичному рівні. Для визначення специфіки фактурної організації на фортепіано слід враховувати технічно-тембральні й акустичні можливості даного інструмента. Відомо, що фортепіано це сольний і відповідно до технічних характеристик ударний інструмент. Його регістрові можливості дозволяють відтворювати, за словами музикантів-піаністів, звучання цілого «оркестру». Натомість існують різні погляди щодо моно і політембральних якостей фортепіано. Так, підкреслюючи «багатоплановість звукової природи» фортепіано, його «масштабний звуковисотний діапазон», вчена Н. Гуральник вказує на «політембральність фортепіанної фактури» і особливо на «інтонаційно-темброві її характеристики» до яких авторка відносить наступні дії та якості: «усвідомлення та використання фізичних якостей акустично-тембрового конструкта фортепіано», а по відношенню до піаністів: «розкриття та поглиблення художньо-креативних здібностей», розвиненість «темброво-кolorистичного уявлення», «індивідуальна технологічна педалізація» (Гуральник, 2013, с. 163). З іншого боку, Д. Вечер у дисертаційному дослідженні висловлює думку, щодо розгляду фортепіано як «монотембрового» інструменту (Д. Вечер). Але між тим, сам автор вказує на умовність даного поняття оскільки «тембри фортепіано різняться на акустичному рівні і на художньому», а тембральні можливості інструмента

розкриваються безпосередньо майстерністю виконавцем (Вечер, 2006, с.104). Вчений наводить наступні аргументи у підтвердження своєї думки: по-перше, «частину функцій тембрів беруть на себе фортепіанні регістри»; по-друге, «монотембровість створює рівні темброві можливості для усіх компонентів музичної тканини»; по-третє, «завдяки виконавцю-піаністу через прийоми і засоби виконання моделюються різні тембри і прийоми звуковидобування інших інструментів і людського голосу» (Вечер, 2006, с.106). З цих двох позицій вважаємо політембровість якісною сутністю фортепіанної фактури. Хоча фортепіано і поступається тембровому колориту оркестрового звучання, але цей інструмент здатний до створення «ефектів звукопросторової перспективи» та художнього відтворення «різноманітних за тембрами та музичним колоритом фактури» (Гуральник, 2013, с.161). Враховуючи існуючі погляди науковців, створюється така суперечність, яка з одного боку, перекреслює монотембровий фактор фортепіано, з іншого, вказує на його функціонування як єдине середовище музичної фактури. Погоджуємося, що регістри на фортепіано мають колосальне значення у створенні тембрального забарвлення фактури для певного музичного образу. Наприклад, одним із складових музичної фактури є ритм. Якщо проаналізувати нотні фрагменти творів, де повторюються мотиви або фрази однієї ритмічної організації в різних регістрах отримаємо наступне: візуально однаково, але звуковий ефект різний, навіть при одній динаміці, тобто, кожен регістр несе різну емоційно-сміслову наповненість. Але не можна забувати той факт, що кожен із композиторів індивідуально сприймав і трансформував специфіку інструмента у образно-звуковому контексті музичних творів. Наприклад, Ф. Ліст презентував фортепіано як концертний інструмент великої сцени з «оркестровими» можливостями; Ф. Шопен був суто фортепіанним композитором і як виконавець тяжів до камерного кола та вокальних можливостей фортепіано; К. Дебюссі вбачав колористично-тембральну палітру фортепіано; іноді підкреслюється композиторами і ударно-молоточкова природа інструмента. Тембрально-звукові можливості фортепіано яскраво презентуються в імітуванні інших інструментів або голосу. Це

стосується творів написаних для клавесину (Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперен, Д. Скарлатті), транскрипцій органних (І. С. Бах) та вокальних творів (Ф. Шуберта, Р. Шумана). Не викликає сумніву, що усвідомлення виразно-кolorистичних і акустичних можливостей фортепіано є важливою складовою процесу осягнення «тембрального потенціалу» (Каширцев, 2021, с. 213) фактури музичного твору та її втілення на фортепіано. Фактура «як матеріалізована в звуках музична ідея» (Вечер, 2006, с.101) та «організована звукова тканина музичного мовлення» (Шип, 1998, с.166) в теоретичному аспекті може бути розглянута через співвідношення структурних компонентів по горизонталі і вертикалі. Горизонтальне розгортання складається з «мелодійних ліній і співзвучь», які утворюють «фактурні рельєфи» та створюють «ефект просторової глибини, об'ємності розгортання музичної форми» (Шип, 1998, с.166-167). На думку вченої І. Денисенко, у горизонтально-вертикальному просторі відбувається процес «ущільнення-розрідження фактури», в якому щільність фактури «корегується за рахунок виконавських засобів – динаміки, артикуляції, агогіки, педалізації тощо» (Денисенко, 2010, с.7). У даному випадку щільність близька за значенням до насиченості виконавсько-сміслового характеру. Про корегування такого роду щільності в реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці композиторів-імпресіоністів говорить І. Денисенко у дисертаційному дослідженні. Існує й інша думка щодо організації фактурного простору. На відміну від попередньої позиції, І. Ігнатченко пропонує горизонталь фактури розглядати у декількох значеннях: «як час, необхідний для розгортання усіх деталей даної фактури, і як тимчасова співвіднесеність різних фактур ... у межах твору (Ігнатченко, 2001, с. 46). Звернемо увагу, що часовий простір у даному випадку зберігається, але фактурна щільність залежить від зміни фактурного викладення (поліфонічного, акордового, гомофоно-гармонійного тощо). У музичній практиці зміна типу фактури переважно залежить від художньої драматургії музичного твору, тембрально-акустичного рішення образного плану, структурного розмежування на рівні тематизму й форми. Відповідно

зазначеному, кожна музична фактура ґрунтується на мелодійно-гармонійних зв'язках та утворених полі варіантних конструктах, що «розподіляються у часі та реєстровому розташуванні» (Коновалова, 2022, с.89). Коновалова підкреслює, що «репрезентація мелодико-гармонійної взаємодії складових і ладових модифікацій на фактурному рівні» є «ядром ... музичної процесуальності» (Коновалова, 2022, с. 90), а у певному музичному творі може бути «не лише маркером епохального стилю, ... але й стилю індивідуального» (Ян Цзін, 2023, с.129). Що і підтверджується наявністю у кожного композитора свого унікального музичного «почерку», який упізнається музикантом на рівні авторської фактури. Окрім мелодійно-гармонійного або горизонтально-вертикального співвідношення фактурної тканини існують «функціонально-логічні, композиційно-драматургічні аспекти фактури на синтаксичному рівні» (Ігнатченко, 2001, с. 49). На думку автора, існуючі «розмежування музичної тканини на фрази, речення, періоди ... не співпадають зі структурним розподілом» і тільки у «складному сплетінні фактурного та синтаксичного процесів» створюється «безперервне розгортання форми» (Ігнатченко, 2001, с. 59). Тобто, фактурні зміни (поліфонічного, мелодико-гармонійного, акордового характеру) з одного боку розмежують музичну тканину в образному контексті і створюють композиційну структуру в цілому. Яскравим прикладом є контрастне зіставлення тем у класичних сонатах В. Моцарта та Л. Бетховена, та творах епохи романтизму розгорнутого плану (Ф. Ліст «Соната-фантазія після читання Данте», Р. Шуман «Порив», «Новелети») тощо. З іншого, фактурна зміна має смисловий характер і спрямована на створення образної драматургії музичного твору. Отже, основу фактури складає нотний матеріал, в якому горизонтально-вертикальні та ладо-гармонічні відношення узгоджені; існуюча у фактурі поліфонія утворює звукові пласти з відповідною реєстровою характеристикою та горизонтально-вертикальними відносинами, які скоординовано функціонують і виконують формоутворюючу роль у музичного твору на структурному, образному, тематичному рівнях. Цілісно «виміри фактури» становить діалектичну єдність: «глибинної» (тембровий потенціал),

«звуківисотної вертикальної та часової горизонтальної координат», які генеруючи створюють «темброво-фактурний комплекс» (Каширцев, 2021, с. 213). Даний комплекс є «уособленням всіх складових фактури, їхньої функції в єдиному фонічно-тембровому акустичному підсумку», що дозволяє реалізує музичний твір у звуковому просторі. (Каширцев, 2021, с. 213).

Переконавшись, що перебіг інформації щодо фактури є дуже вагомим і значущим, має наскрізну роль у фортепіанній підготовці студентів-піаністів, взагалі, та формування в них фактурно-стильових виконавських умінь, зокрема, визначимо домінуюльні принципи відповідні до інформаційно-музикологічного підходу:

- Орієнтація на індивідуальні властивості художньо-образного мислення і художнього методу композитора.
- Усвідомленого ставлення до виразно-кolorистичних і акустичних властивостей фортепіано відповідно до стилю.
- Акцентуації уваги на функціонально-контекстних властивостей фактури.

Активність пізнавальної діяльності щодо музикологічного контенту фактурно-стильових властивостей фортепіанних творів дуже важлива. Цей процес має врегульовуватися саме визначеними педагогічними принципами на основі пролонгованого застосування інформаційно-музикологічного підходу. Разом з тим, мислинневий процес щодо опанування фактурно-стильовими виконавськими вміннями передбачає ще один напрям – знання психологічного та фізіологічного змісту. Вони відповідають на питання: як грати, як граю? З огляду на зазначене в базу методологічного забезпечення ми включили *когнітивно-рефлексійний підхід*.

Рефлексія має дуже важливе значення у виконавському процесі музиканта-піаніста. Піанізм як мистецтва відчуття, передбачає постійний виконавський самоконтроль (А. Грінченко, 2019; 2024; І.Левицька & О. Новська, 2020). Т.Олійник (2022) застосовує поняття «професійна рефлексія майбутнього вчителя музичного мистецтва», під яким розуміє

«...психологічний механізм саморозвитку, що виявляється у здатності педагога займати аналітичну позицію відносно до себе та своєї професійної діяльності...» (Т.Олійник, 2022, с. 198). У цьому контексті функціональність рефлексії спрямована на реалізацію індивідуально-творчих можливостей «...пізнання та перетворення музично-педагогічної дійсності, включаючи до неї самого себе» (там саме). Т.Олійник визначає важливу роль рефлексії у виконавському процесі і пояснює це тим, що рефлексування дозволяє визначити власні можливості, об'єктивні фактори музично-педагогічної дійсності. Це стає для майбутнього вчителя музичного мистецтва фактором самостворення, підґрунтям «...професійно-ціннісних потреб та орієнтації, цінностей, критеріїв прийнятих рішень». Тригером саморозвитку у цьому процесі стає «... уявлення про «належне» та «можливе». (Т.Олійник, 2022, с. 197).

Обираючи конітивно-рефлексійний підхід було враховано, «...що здобувачі мають усвідомлювати сутність фактури як атрибуту музичної мови, її різновиди, еволюцію відповідно до стилів та можливостей як самого інструменту, так і виконавської техніки піаніста.» (Ван Чень & О.Реброва, 2024, с.23). Зазначене забезпечувалося принципами інформаційно-музикологічного підходу. На основі теорії пропозиційних знань, що сприяють озвучуванню фактури певного твору, активізується дієвість усіх когнітивних та рефлексійних процесів. Ми за акцентовували в попередніх публікаціях, що «...психологічний бік виконання завжди присутній у музикантів, так як і рефлексія того, як відчувається твір, як він виконується. Когніфікація як процес осмислення, розуміння у цілому характеризує тип мислення музиканта. Разом з тим, таке мислення не виникає само по собі» (Там саме). Мислення студента-піаніста є дещо специфічним навіть у порівнянні з іншими музикантами-інструменталістами, які можуть зосереджуватися на чистоті інтонації, а піаніст зосереджується на якості артикуляційного та виразового інтонування, на тембральній забарвленості а також на своїх власних відчуттях клавіатури. Зазначене стає змістом накопичення виконавського досвіду, прямого або

опосередкованого «спілкування» з музичним мистецтвом взагалі, та з фортепіанними творами, зокрема. На цей досвід звернено увагу у дослідженні Ю Янь (2023), яка розглядає його як основу образних репрезентацій у процесі навчання гри на фортепіано. Як пише дослідниця, такі репрезентації стають ґрунтом творчої інтерпретації, оскільки «...зв'язані з певними еталонами інтерпретування образів за відповідними визначеними стереотипами щодо сприйняття, переживання й розуміння засобів виразності, якими створено образ» (Ю.Янь, 2023, с.3).

Оволодіння різними видами фортепіанної фактури починається одразу з перших років навчання гри на фортепіано. Разом з тим, існують певні традиції навчання початківців, про що повідомлялося у попередній публікації. Відомо, що у Китаї навчання гри на фортепіано починається з гри вправ, зокрема Ганона. У таких вправах фактура є одноплановою: дрібна техніка, швидкість пальців, позиційна гра на повторення аплікатури. Ці вправи грають достатньо довго, майже постійно. Перехід на розмаїття фактури не є логічним та методично забезпеченим. «Отже, досвіду та репрезентацій щодо різних видів фортепіанної фактури та її значення, бракує. Натомість поступовість засвоєння фактури має значення. Це враховується в створених збірках фортепіанної музики для різних класів. Наприклад, під редагуванням Б.Милича. Ця проблема стає чинником, що зумовлює застосування когнітивного підходу. Студенти мають усвідомлювати сутність смислового навантаження фактури, її значення в розкритті образів. Саме цим і пояснюється пролонгований характер застосування інформаційно-музикологічного підходу» (Там саме).

Такі знання є безумовно об'єктивними, разом з тим, вони мають прямий практичний вихід – у виконавство, яке супроводжується рефлексією відчуттів об'єктивації знань. Зазначене забезпечує формування певного рівня оволодіння фортепіанної фактурою за її стильовими ознаками.

Разом з тим, рефлексувати студент-піаніст може власні можливості щодо виконання фактури, а може й з приводу її осмислення та художнього

функціонування. У другому випадку рефлексія поєднується з когнітивними процесами. (Там саме, с. 24).

Рефлексійність та когніфікація у виконавському процесі само фактури твору підсилюються самим цим феноменом. Так, зокрема, Г. Завгородня (2019) вказує на сутність фактури в контексті її зв'язків з усіма іншими музично-мовними атрибутами, пояснює, що це «...особливий концентрат музичного простору, інформаційний потік жанрово-стильових характеристик твору, від звукової глибини давньогрецької монодії до сучасного поліпластового розшарування простору» (Завгородня, 2019, с.155). Саме з нею дослідниця і зв'язує різні функції фактури, які пояснюються та рефлексуються через розуміння «...єдності законів конструкції (принципів формоутворення) і художнього (виразного) сенсу» (Там саме). Отже, широкий простір музичного тексту зумовлює рефлексію не лише власного володіння фактурою, а й її зв'язків з іншим виконавськими атрибутами (Ван Чень, О.Реброва, 2024, с.24.)

Ми вже вказували на зв'язок риторичного, тембрально-просторового та композиційного планів твору в контексті застосованої в ньому фактури. Л.Касьяненко вказує на феномен музичного мислення, зв'язаного з такими планами фортепіанного тексту. Пояснення таке: у пам'яті, у вигляді узагальнених уявлень щодо «образу» музичного твору, закріплюється певний «фактурний абрис» (Л.Касьяненко, 2019, с. 32). «Це той феномен, який має свою еволюцію та зумовлений історичними стильовими змінами. Він має як слухові, так і моторно-рухові уявлення» (Ван Чень, О.Реброва, 2024, с. 24). На нашу думку, саме відповідність фактури до стилю як засобу передачі образу певним художнім методом зумовлює активність когнітивних і рефлексійних процесів. Студент-піаніст вимушено задає собі питання: «... що я бачу в тексті та що я чую внутрішнім слухом; які мої виконавські можливості реалізувати моторно-рухових уявлення щодо фактури, які складнощі вона викликає для мене?» ( там саме). Як пише Л.Касьяненко, «у музично-виконавській творчості фактурний абрис є проміжною ланкою між нотним текстом твору та його виконавським утіленням» (Л.Касьяненко, 2019, с. 32).

Коли йдеться про рефлексію та когніфікацію, що у сполучанні надає змогу застосувати когнітивно-рефлексійний процес, актуалізується проблема індивідуальної виконавської творчості студента-піаніста. Зокрема, на етапі інтерпретації твору. На індивідуальні творчі властивості студента-піаніста, музиканта-виконавця впливають чинники попередньої довузівської підготовки, зокрема, «... системність, або безсистемність опанування фортепіанною фактурою; усвідомлення особливостей ставлення, розуміння та виконання фактурного розмаїття та рефлексія власних можливостей щодо застосування розмаїття фортепіанної фактури у різних стильових та культурно-історичних проєкціях» (Ван Чень, О.Реброва, 2024, с. 24).

Екстраполюючи зазначену тезу на предмет дослідження, вкажемо, що рефлексія має два вектори: один зв'язаний саме із знаннями щодо фактури та особливостей її виконавства, інший – із рефлексією власної спроможності щодо її втілення у виконавському процесі, тобто з самооцінкою на основі глибинних попередніх «На основі зазначеного обираємо два педагогічних принципи, що у дослідженні мають уже методичний характер, отже, застосовуються в практичній роботі з формування фактурно-стильових виконавських умінь. Принципами обрано:

- Стимулювання осмисленого ставлення до фактурно-виконавських умінь як виконавського ресурсу втілення художнього образу.
- Опора на рефлексію відчуття щодо володіння фортепіанною фактурою та звуковидобуванням, переваг і недоліків у володінні фортепіанною фактурою» (Там саме).

Наступний важливий методологічний підхід обирався з огляду на домінування компетентнісної парадигми в мистецькій освіті, зокрема, у музичному виконавстві.

Ураховуючи, що в дослідженні брали участь різні групи студентів-піаністів, різних спеціальностей, компетентність щодо виконавства фактури в певних творів відповідного стилю мала дещо відрізнятися. Це зумовлено тим, нащо спрямоване виконавство з боку майбутнього викладача та учителя

музичного мистецтва. Якщо викладач зорієнтований на навчання учнів грати різні види фактури, то він умотивований на оволодіння методикою такої роботи та на якість власного показу. Отже, виконання тут має як методичний так і мотиваційний аспект для майбутнього викладача. Щодо майбутніх учителів музичного мистецтва, то в їх майбутній практиці скоріше за все буде домінувати вербальна інтерпретація твору з виконавським показом, але фрагментарним. До цього ж, в умовах сучасних ЗЗСО, як показує практика нерідкими є випадки відсутності акустичних фортепіано, заміна їх на синтезатори. Але учитель все одно має вміти якісно виконувати твори, які вини виконують учням для прослуховування.

На підставі зазначеного було обрано *виконавсько-компетентнісний підхід*, який «...зумовлений необхідністю оволодіння здатністю самостійної роботи над подоланням недоліків володінні фортепіанною фактурою» (Ван Чень, О.Реброва, 2024, с. 24). Відомо, що компетентнісний підхід спрямований на дослідження та формування певних здатностей, отже, виконавсько-компетентнісний підхід – на дослідження і формування виконавських здатностей: здатність до художньо-творчої самореалізації, об'єктивації власних слухових уявлень щодо образу твору, демонстрації власних знань щодо виконавської інтерпретації, умінь і досвіду їх застосування у різних видах діяльності. Відповідно до того, що у дослідженні компетентнісний підхід був зорієнтований безпосередньо на фортепіанне виконавство майбутніх учителів музичного мистецтва та викладачів фортепіано, то виконавська компетентність розглядалася «...крізь призму здатності виконувати розмаїття фортепіанної фактури на технічному рівні, рівні самостійної грамотної роботи над різновидами фортепіанної фактури, а по-друге, у стильовій проєкції її еволюції» (там саме). З мистецтвознавчого погляду, як методологічної основи фактурно-стильових виконавських умінь, «знання того, яким чином фортепіанна фактура змінювалася впродовж еволюції фортепіано як інструмента, композиторської і виконавської творчості має бути предметом зацікавленого ставлення здобувачів, їх компетентності, яка забезпечує технологічний процес

опанування фортепіанною фактурою» (Там саме). Зазначене підтверджує, виконавсько-компетентнісний підхід кореспондувався з інформаційно-музикологічним.

Розглянемо декілька наукових пояснень щодо виконавського аспекту в у контексті компетентності та поінформованості щодо фактурно-стильового феномену в піанізмі взагалі, та відповідно до умінь, зокрема. Так, наприклад, О.Потоцька акцентує увагу на феномені виконавського стилю, «...який обирає піаніст в інтерпретації музики певної стильової епохи...»; на думку дослідниці, це «... у вирішальній мірі залежить від специфічних психологічних властивостей його (*піаніста ВЧ*) особистості» (О Потоцька, 2015, с.108). Певні психологічні властивості супроводжують виконавський процес щодо фактури. Це, здатність змінювати відчуття клавіатури, керувати цим процесом, оскільки фактура може змінюватися; це концентрація звукотворчої волі задля вирішення художніх завдань виконання фактурних фігурацій, керування станом визволення утисків руки у разі їх виникнення; це художньо-образні уявлення, які ведуть емоційний стрій виконавця. Зазначене зумовлює необхідність якісної самостійної підготовки студентів, оскільки потребує багато часу для опрацювання. Саме з цього погляду було застосовано виконавсько-компетентнісний підхід. Цей підхід був зумовлений такими з встановлених чинників: слабо розвинена мотивація щодо оволодіння різноманітною фактурою як засобу творчого самовираження, опанування виконання різної фортепіанної фактури задля вирішення педагогічних, методичних, техніко-виконавських завдань; вони представлені в методології статті. Зазначені чинники впливають на якість самостійної роботи здобувача. А вона у процесі навчання гри на музичному інструменті, зокрема, фортепіано, є дуже важливою і потребує необхідної компетентності.

Задля реалізації виконавсько-компетентнісного підходу в процесі формування фактурно-стильових виконавських умінь пропонуємо запроваджувати в практику наступні педагогічні принципи методичного спрямування:

- Принцип зацікавленого ставлення до художньо-технічного самовдосконалення.
- Збагачення ресурсу методичного самозабезпечення щодо опанування фактурно-стильовим розмаїттям фортепіанних творів.

Оскільки фактурно-стильовий феномен відноситься до комплексу засобів художньої виразності, якими передається художній образ твору, то важливим стає розв'язання завдань інтерпретаційно-творчого характеру. І в цьому колі завдань фактура і стиль відіграють значну роль. Отже, з огляду на зазначене актуальним виявилось застосування *контекстно-творчого підходу*. Цей підхід є актуальним як для дослідження, так і для формування фактурно-стильових виконавських умінь. Але варто звернути увагу, що його застосування також підтримано інформаційно-музикологічним підходом та його принципами, оскільки без поінформованості і орієнтації в різностильових властивостях фактури неможливо здійснити якісну творчу інтерпретації образу твору.

На основі викладацької практики, узагальнення досвіду викладачів було встановлено певну суперечність, яку розглядаємо як чинник впливу на актуальність застосування контекстно-творчого підходу, а саме: між художньо-образним контекстом фортепіанної фактури та відсутністю пошуково-творчої активності здобувачів щодо його розкриття під час виконавської та практико-орієнтованої інтерпретації твору. Наслідком цього стає невпевненість здобувачів у власній здатності до творчої інтерпретації, що передбачає вільне та «...художньо-контекстне використання фортепіанної фактури задля яскравого розкриття образу на основі асоціативних уявлень, зв'язків з художніми засобами виразності (слабкість синестезійного, полімодального сприйняття/відтворення)» (Ван Чень, О.Реброва, 2024, с. 25).

Зауважуємо, що «інтерпретація творів музичного мистецтва – це той процес, який принципово відрізняє діяльність майбутнього вчителя музичного мистецтва і майбутнього викладача фортепіано» (Там саме). Погоджуємося з висновками С.Шип стосовно сутності виконання музичного твору. Дослідник вказує, музичний твір – це лише зафіксований нотний текст. Перший етап

виконавства завжди починається «...з чуттєвого знайомства музиканта з нотним текстом, а завершується процесом створення звукової форми (Шип, 2024 а, с.165). Результатом цього процесу, його «атрибутивним компонентом» (С.Шип) є інтерпретація, яка в музичній теорії та практиці розуміється в семіотичному сенсі. На першому рівні музично-виконавської інтерпретації (In-1) – здійснюється встановлення значень смислу графічних знаків (Там саме), до чого відноситься і читання графічних позначень і розуміння фактури.

Погоджуємось також з думкою Т.Олійник та О.Умрихіної стосовно художньо-творчої природи музикального виконавства. Автори пишуть, що воно ґрунтується «...не на механічному перекладі нотного тексту у звукову форму, а на його перевтіленні, що включає такі творчі моменти, як розкриття змісту музичної композиції, її особистісну інтерпретацію, вибір художніх засобів ...» (Олійник & Умрихіна, 2021, с. 110). Ураховуємо та зауважуємо на тому, що відповідно до контекстно-творчого підходу майбутній учитель музичного мистецтва користується різними видами інтерпретації, до яких для студентів-піаністів, майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва актуальними є виконавська, вербальна та педагогічна. Студент-піаніст має бути здатним «...пояснити учням значущість та функціональність усіх засобів виразності, які застосовано у творі і дозволяють композиторові та і виконавцю передати основну його ідею, його художній образ» (Там саме). Художньо-образний функціонал фактури інколи створює такий фон, завдяки якому смисл усього тексту або певної фрази стає абсолютно зрозумілим. Тобто, фактура створює «фон, звуковий ландшафт твору», на якому розгортаються певні події. Яскравим прикладом може слугувати твір-транскрипція відомої балади Ф.Шуберта на слова Гьоте «Лісовий цар», яку створив Ф.Лист для фортепіано. Октавні репетиції, які створюю основний фактурний фон протягом усього твору, імітують тупіт копит коней. «Тобто звернено увагу на контекст кожної художньо-мовної одиниці у кожній частині твору. Якій контекст того, що прописано композитором та виконано піаністом» (Там саме). Це важливо не лише для піаніста-виконавця, але й для вчителя музичного мистецтва, який має

володіти технологією виконавського показу, художньо-виконавського ілюстрування, зокрема, застосувавши показ фактури, як засобу виразності та інтерпретації образу. Стосовно викладання фортепіано, то викладач також має звертати увагу учня на той або той вид фактури як засіб музичної виразності під час навчання. Таким чином, кожний атрибут мови мистецтва потребує якісного його виконання вчителем та викладачем, що зумовлює оволодіння на творчо-інтерпретаційному рівні усіма виконавськими вміння, зокрема, й фактурно-стильовими. Варто звернути увагу на типові фактурні засоби, які мали історичну еволюцію та підпорядковувалися художньому витлумаченню актуальних для тої або тої доби, образів відповідно стилю.

Наприклад, «...якщо йдеться про музику імпресіоністів, то фактура арпеджіо може виконуватися на єдиній педалі, не зважаючи на заміна гармонії. Це створює колористичний ефект, що суголосно колориту картин імпресіоністів (М.Равель: «Гра води»; «Лодка в океані»))» (Ван Чень, О.Реброва, 2024, с. 25). Приклад, який наведено, спонукає розвиток асоціацій та має інтеграційний характер, що також розвиває полімодальність почуття образу та надає змогу візуалізувати образ під час його виконання та сприйняття.

Відповідно до стильової належності варто показати іншій художній смисл цієї фактури. Наприклад, коли виконується арпеджірована фактура частини 3 сонати оп.27 №2 Л.Бетховена, або Етюдів оп.10, №12 та оп.25 №12 Ф. Шопена.

«З огляду на зазначене, було обрано наступні педагогічні принципи:

- Спонування до пошуку художньо-функціонального контексту засобів виразності фортепіанних творів.
- Накопичення художньо-образних смислів-еталонів фортепіанної фактури в стильовій проєкції засобами класифікації» (Там саме).

На завершення, конкретизуємо, що методологію дослідження і формування фактурно-стильових виконавських умінь обрано інформаційно-музикологічний, когнітивно-рефлексійний, виконавсько-компетентнісний та інтерпретаційно-творчий наукові підходи.

## **2. 2. Методичні аспекти формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва**

Перш ніж висвітлити методичні аспекти формування фактурно-стильових виконавських умінь нагадаємо їх визначення, а саме, що у дослідженні це «...художньо-виконавський ресурс втілення образу фортепіанного твору в процесі його інтерпретації, заснований на вільному володінні фактурним різноманіттям світової фортепіанної спадщини, її стильовій еволюції, композиторському художньому методу та семантико-функціональному контексту засобів музичної виразності (Ван Чень, 2023, с.267-268). Задля майбутніх учителів музичного мистецтва такі уміння ще представляють «...художньо-виконавський ресурс втілення образу фортепіанного твору...» (там саме) під час його вербальної, педагогічної інтерпретації як її художньо-ілюстративний атрибут.

Зазначений комплекс умінь формується на основі ви значених наукових підходів та принципів методичного характеру, але разом з тим потребує цілеспрямованого, поетапного методичного забезпечення.

Задля розробки методичного забезпечення було проаналізовано дослідження, що здійснювалися в межах схожої та суголосної проблематики. Вивчалися дослідження, які акумулюють методичне забезпечення процесу формування виконавських умінь, що забезпечують якісну інтерпретацію творів мистецтва, зокрема, фортепіанних.

Проаналізовано дослідження Хань Ле (2019) щодо поліфонічно-виконавських умінь за стильовим підходом; дослідження Вей Сімін (2017) щодо темпо-ритмічних виконавських умінь, яке здійснено з погляду на жанрову належність творів; Мінь Шаовей (2017) щодо рефлексійних умінь, які реалізуються під час вивчення та виконання фортепіанних творів; Лу Чен (2015) щодо комплексу умінь музично-виконавської артикуляції, які також розглядалися з погляду та з урахуванням різноманітних стильових властивостей виконання, композиторського художньо-стильового мислення; А.Грінченко (2022) щодо умінь виконавського

самоконтролю майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано та виконання фортепіанних творів (2019), виконавсько-стильових умінь (2018); Фан Фей (2023) щодо дослідження і формування етностильових виконавських умінь. Важливим для дослідження були наукові розвідки І. Польської, щодо жанрово-виконавських умінь з погляду музикознавства (І.Польська, 2022).

Розмаїтті художньо-виконавських умінь піаніста зумовлено його художньо-образними уявленнями, які через уміння реалізуються в процесі виконавської інтерпретації. Прикладом може слугувати дослідження Бай Біня (2014) щодо звуко-тембральних уявлень. Цей феномен також володіє впливом на усі засоби виразності, що застосовані у фортепіанному творі, зокрема, й фактурі. Варто також звернути увагу на уміння педалізації у дослідження Ван Біня.

Важливою властивістю техніки піаніста є гармонійне поєднання художнього і технічного, про яке згадує, зокрема, О.Павленко (2009). Цей аспект також має бути врахований під час розробки методики формування фактурно-стильових виконавських умінь.

Втілення художнього образу у виконавську інтерпретацію передбачає комплекс усіх зазначених умінь, але важливими також є і уявлення щодо їх звучання та концептуального втілення. Лі Ює (2018) вважає, що це може бути забезпечено художньо-смісловими уявленнями, методику яких у процесі навчання гри на фортепіано розробила дослідниця. «Такі уявлення зв'язані з уміннями художнього втілення образу твору під час виконавської інтерпретації. Усі дослідження характеризуються наявністю експериментальних методик, які складаються з педагогічних умов і методів, що дослідники запроваджують поетапно. Це надає системності процесу формування досліджуваних феноменів» (Ван Чень, 2024, с. 22).

Усі дослідники вказують на поетапність формування умінь та на важливість створення особливих умов, які сприятимуть цьому процесу. Дотримуючись такої позиції на основі опрацьованої наукової літератури з проблем виконавсько-інструментальної, зокрема, фортепіанної підготовки

майбутніх учителів музичного мистецтва та майбутніх викладачів фортепіано ми також обрали поетапне запровадження педагогічних умов.

Разом з тим, поетапність застосування педагогічних умов. Методів також враховувала наукові підходи та принципи, що склало методологічний ґрунт методики. Зокрема, наскрізний підхід – інформаційно-музикологічний – було застосовано на усіх етапах. Решта підходів мало домінувальне значення на певному етапі.

Під час обґрунтування педагогічних умов було взято до уваги відмінності та спільності у студентів-піаністів різних спеціальностей. Педагогічні умови розроблялися і здійснювалося відповідно до представленої поетапності впливу на той або той компонент цілісного утворення – комплексу фактурно-стильових виконавських умінь. У попередніх публікаціях (Ван Чень, 2023, с. 137-140) було визначено такі відмінності у контексті формування фактурно-стильових умінь. По-перше, це проблема репертуару, зокрема, «...на вимоги щодо виконавської впевненості, методичної кваліфікованості під час виробничої практики саме у викладанні гри на фортепіано» (Ван Чень, 2024, с. 22). Особлива увага приділялася різностильовим аспектам, жанрами, формам фортепіанних творів, «...що зумовлено більшим часовим ресурсом для занять з фахової фортепіано-виконавської підготовки» (Ван Чень, 2023, с. 138), що враховується в процесі підготовки майбутніх викладачів фортепіано. Стосовно підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, то вони мають оволодіти уміннями педагогічного прикладного характеру виконавства: «...гра одною рукою, диригування іншою тощо....»), для майбутніх учителів інтегрованих курсів та музичного мистецтва. Особлива увага – уміння сполучати гру на фортепіано і вербальний коментар (Ван Чень, 2024, с. 22). Щодо умінь виконання різної фортепіанної фактури, то таким спеціалістам вони необхідні під час художнього ілюстрування, коли вчитель обговорює образ твору і засоби, якими його передано (Ван Чень, 2023, с. 138).

Ураховуючи спільні риси, зокрема, «...якісне володіння методом виконавського показу, розуміння художньо-смыслового навантаження

фортепіанної фактури в тексті твору, володіння уміннями методичного характеру щодо пояснення та інтерпретації засобів художньої виразності в техніки піаніста, розуміння та орієнтація в стильових особливостях щодо фактури фортепіанних творів тощо було обрано спільні педагогічні умови та різноманітний за складністю виконавський фортепіанний репертуар» Ван Чень, 2024, с. 22).

З метою доцільності поетапного застосування педагогічних умов, було розроблено логіку етапів формувальної методики, які враховували й структурні компоненти фактурно-стильових умінь як цілісного утворення.

**Перший етап – установочно-рефлексійний**, цілеспрямовано був введений задля впливу на техніко-фізіологічний, що безпосередньо вказував на індивідуальні властивості художньої техніки студента-піаніста. **Другий – виконавсько-мобілізаційний**, накопичувальний етап, кореспондувався з другим компонентом: мобільність та виконавська якість щодо різних видів фактур у різних стилях. Цей етап охоплює практичну виконавську підготовку, усі види фортепіанного виконавства. Третій етап **художньо-образний, інтерпретаційний** – мав на меті цілеспрямований вплив на третій компонент – зв'язаний з розумінням і застосуванням художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури твору.

Докладно зміст етапів та застосування на кожному педагогічних умов представлено у попередніх публікаціях (Ван Чень, 2024).

Так, на **першому** етапі за акацентовується увага на досягненні «... повного усвідомлення студентами своїх власних виконавських технічних можливостей щодо виконання різної фортепіанної фактури». Уваги слугують два чинники: анатомо-фізіологічний та виконавсько-методичний. «Наприклад, студент володіє невеликою долоню, вузькою. До цього ж, короткі пальці також заважають грати крупну техніку, акорди. До цього можуть додаватися й виконавсько-методичні недоліки: не розвинені м'язи долоні, наявні утиски руки та відсутнє відчуття розслаблення м'язів після міцного взяття акорду» (Ван Чень, 2024, с. 23).

Рефлексія зазначених недоліків охоплює розуміння чинників слабо розвинених умінь, зокрема, щодо отримання попередньої освіти, а також наявність певних задатків природного характеру. «Наприклад, відомо, що студенти-піаністи з Китаю як правило володіють швидкою, дрібною технікою. Вони грають пасажи такої техніки дуже швидко. Разом з тим, вони не відчують можливості інтонувати такий пасаж, убачати в ньому певні глибинні смисли і художньо-виразовий композиторський задум. Окрім природних чинників, наявним є методико-викладацький. Йдеться про розвиток швидкості техніки вже з перших кроків навчання». Таким чином, визначаємо рефлексію своїх можливостей у виконавстві різних видів фактури як важливий етап формування фактурно-стильових виконавських умінь (Ван Чень, 2024, с.23).

Стильовий бік фактурно-стильових виконавських умінь потребує також осмислення з боку здобувачів; зокрема, розуміння, усвідомлення. еволюції фортепіанної фактури, яким чином вона змінювалася, ускладнювалася, набувала певних нових рис, характерних ознак відповідно до стилю, епохи, зокрема, у фортепіанній творчості, розвитку властивостей фортепіано як музичного інструменту. Про такі аспекти докладно написано у доробках Н. Кашкадамової (1998; 2001), окремі нариси представлено у методико-педагогічних дослідженнях Бай Біня (2014), Хань Ле (2019) та ін.

З методологічного погляду варто зауважити, що у виконавській діяльності піаніста питання фактури мають практичний характер і пов'язані з тлумаченням структурно-сміслових її одиниць, виявленням виконавських завдань і визначенням методів технічного опрацювання та втіленням музичної тканини відповідно тембрально-акустичним можливостям фортепіано. Серед наукових робіт особливої уваги заслуговує монографія професора, музиканта-піаніста Л. Касьяненко «Робота піаніста над фактурою». Вчена цілісно підходить до проблеми вивчення фактури і висвітлює по відношенню до неї питання: риторики, жанрово-стильової специфіки, драматургії й інтерпретації, методичного спрямування, піаністичної майстерності в оволодінні фактурою. Так, на думку Л. Касьяненко, фактура є для виконавця «базою художньої

творчості» і «кожен елемент важливий..., він несе в собі свій діапазон можливих звукових рішень» (Касьяненко, 2019, с.7-8). Виявлення змістовної сторони музичного твору, авторка вбачає, через «аналіз і розуміння музичної риторики» та комплекс «так званих «композиторських» і «виконавських» засобів художньої виразності фактури» (Касьяненко, 2019, с. 39) як першочергових завдань інтерпретаційного процесу в роботі над фактурою. У напрямку аналітично-виконавського порядку в роботі над фактурою фортепіанних творів окреслимо роботу О.Кріпака. Автор підкреслює важливість досягнення виконавцем фактури на всіх етапах роботи над музичним твором: адаптаційному, репетиційному, демонстраційному (Кріпак, 2020, с.182). Результатом такої аналітичної роботи над фактурою стає її звукове відтворення, у якому виконавець повинен враховувати всі три параметри викладу - вертикальний, горизонтальний, глибинний (Кріпак, 2020, с. 182). Це надає виконанню рельєфності та звукової виразності незалежно від типу фактурного викладення. Є ряд праць вчених (І.Денисенко, О.Сапсович, С.Школяренко), в яких проблема фактури не є суттєво визначеною, але через висвітлення інтерпретаційно-виконавських аспектів певних фортепіанних творів розглядаються і питання фактури. Переважно акцентується увага на жанрово-стильових і виконавсько-сміслових аспектах твору, з залученням текстологічного аналізу фактури і порівняльно-виконавського аналізу презентованих творів видатними піаністами. Вибірково розглядаються методичні засади щодо опанування фактури в процесі інтерпретації музичних творів. Наприклад, О.Сапсович у дослідженні з приводу роботи піаніста над текстом музичного твору, проблему «освоєння і запам'ятовування музичного тексту» розглядає процес поетапного опрацювання фактури: перший - «конструктивна-логічний рівень його осмислення», другий – «здійснення рухового зживання з фактурою» як «технологічне освоєння фактури твору на тактильному рівні м'язової координації», третій – «закріплення м'язової мнемоніки» (Сапсович, 2019, с.199). Під час їх проходження відбувається осмислення нотного тексту і «клавіатурної графіки» шляхом опрацювання усіх

елементів фактури по вертикалі «з аналізом гармонійних функцій, тональних тяжінь та їх взаємодії» та «горизонталі з аналізом та освоєнням інтервального, фігураційного, тематичного малюнка» (Сапсович, 2019, с.199). Фактично фортепіанна фактура для піаніста є тим конгломератом організації звукової тканини, в якому сфокусовано для усвідомлення, дешифрування та реалізації різні контенти: структурно-синтаксичний, семантично-смісловий, інтонаційно-рельєфний, технічно-виконавський. Їх сукупність у горизонтально-вертикальному і глибинному співвідношенні у звуковому просторі відповідає певному типу фактурного викладення, жанровим ознакам, особливостям композиторського стилю. Враховуючи вищезазначене, вважаємо, що фактура фортепіанних творів є невичерпним джерелом для піаніста, оскільки вона містить той потенціал, який відкриває шлях до інтерпретаційного пошуку у багатовимірному форматі. Даний творчий процес передбачає розуміння і цілісне сприйняття параметрів фактури: структурних, формоутворюючих (динамічні, темпові), смислових (риторичні, артикуляційні, семантичні) жанрових, стильових. Усвідомлення і опрацювання їх допомагає визначити виконавські завдання і відповідно до них методичні засади, що забезпечують відтворення художнього контексту музичного твору. Запорукою позитивного результату даного процесу є індивідуальні психофізіологічні і когнітивні особливості, розвинені музичні здібності, та сформований «теоретично-практичний комплекс», який включає «набуття знань в галузі мистецтвознавства, музичної педагогіки і методики» та професійна-виконавську сферу – навички, уміння» (Ван Чунь, 2023, с.264).

Другий етап було номіновано як **виконавська-мобілізаційний**, накопичувальний. На цьому етапі вагомого значення мало безпосереднє виконання фактури різних типів у стильовій проекції. На цьому етапі після осмислення своїх переваг та недоліків і проблем «...щодо опанування фактурна-стильовими уміннями, здобувачі опановують вправи та фортепіанний репертуар, який сприяє подоланню недоліків та усуненню ускладнень та утисків» (Ван Чунь, 2024, с.23).

На другому етапі у фокусі педагогічної уваги знаходиться процес цілеспрямованого виконавського опанування технічних складнощів різних фактур, зокрема, в контексті їх застосування в творах різних стилів.

На цьому етапі формування фактурна-стильових умінь переходить на рівень «...вільного стилевідповідного виконання різних видів фактури в процесі фортепіанної гри та набуття досвіду швидкого переходу від фактури до фактури в межах одного твору. Для цього в межах етапу здобувачі опановують фортепіанні твори різних жанрів, стилів, навіть таких, що належать до різних культурних традицій» (Ван Чень, 2024, с. 23).

Доцільним на цьому етапі також звернення уваги китайських студентів на відмінності і зіставленні фактури «...китайських фортепіанних творів з творами програмної музики європейських композиторів. Саме наявність програми дає змогу зв'язати фактуру з її можливим художньо-колористичним контекстом, який потребує якісного спеціального виконавства в залежності від образу твору» (Там саме). Слушним у зазначеному контексті є накопичення образів-еталонів, які Ю Янь (2023) формує на основі художньо-образних репрезентацій, застосовує при цьому програмні фортепіанні твори, схожі за програмою.

Наведемо приклад, який було представлено у публікації (Ван Чень, 2024, с. 23). У європейській фортепіанній спадщині, наприклад, у творах К.Дебюсі, багато образів природи, що відносить твори до жанру «музичного пейзажу». Разом з тим, китайська фортепіанна музика також має в своєму арсеналі велику кількість таких творів. «Наприклад, твір «Яскраві хмари та місяць» композитора Ван Цзяньчжуна має певні схожі фактурні властивості з твором К.Дебюсі «Місячне сяйво». Володіння зазначеними видами художньої техніки, та виконання схожих фактурних музично-мовних засобів буде здійснюватися достатньо ефективно, якщо здобувач грав обидва твори, але один попереджав за часом вивчення інший. Застосування опанованих умінь має ознаки виконавської мобільності» (Там саме).

Третій етап передбачав творче ставлення застосування фактури у творах відповідного стилю. Третій етап було номіновано як **художньо-образний**,

**інтерпретаційний.** На цьому етапі створюються можливості для творчості, вільного та винахідливого ставлення до застосування фактури в її зображальних можливостях. «Це виявляється через пошук манери виконання фактури відповідно власним уявленням, додавання різноманітної педалі, динаміки, артикуляції. Усього, що вказує на володіння фактурно-стильовими виконавськими вміннями як ресурсом художньої техніки піаніста та її застосування в інтерпретаційно-творчому процесі» (Ван Чень, 2024, с.23). Самостійність у творчості завжди призводить до кристалізації особистісних потенціалів та сприяє становлення власного виконавського стилю, зокрема, і в виявленні фактурно-стильових умінь. Такий стиль об'єктивується через власне відчуття клавіатури в процесі виконання фактурних «абрисів» (Л.Касьяненко, 2019).

З погляду відмінностей в підготовці двох категорій здобувачів варто вказати, що «... для майбутніх викладачів фортепіано цей власний творчий імідж виявляється суто під час виконання творів, то для майбутніх учителів музичного мистецтва на цьому етапі важливо виявити власні творчі уявлення щодо застосованої композитором фактури» (Ван Чень, 2024, с. 24). Зауважемо, що майбутній учитель музичного мистецтва не буде аналізувати інтерпретацію виконання певного твору на уроках перед учнями, задля якісного сприйняття ними образу твору. Доцільно для них «...звернути увагу на художньо-смісловий, навіть природно-ілюстративний, «портретувальний» функціонал фактури, що допоможе уявити у звуковому форматі той або той «музичний пейзаж», «музичний портрет», «музичний настрій» тощо» (Там саме).

Торкнувшись питання функцій фактури, які варто враховувати саме на третьому етапі, підкреслимо їх значущість і для добору методичного забезпечення процесу формування фактурно-стильових виконавських умінь студента-піаніста.

Ураховуючи специфіку елементів, властивостей фактури та їх взаємодію, доцільно розглянути питання функціональності музичної фактури. Означене у науковій літературі висвітлюється з позиції окремих функцій таких як:

- *сміслоутворювальна та організуюча функції фактури*» (Ян Цзін). На думку Ян Цзін, сміслоутворювальна функція фактури виконує роль «провідника композиторського задуму, авторської концепції». Авторка припускає, що «проникнення у принципи фактурної організації, розуміння специфіки дії фактурних функцій» допомагає піаністу зрозуміти художню концепцію твору, усвідомити «систему композиторського стилю», знайти шляхи вирішення виконавських завдань та тембрально-звукової реалізації на фортепіано фактури музичного твору (Ян Цзін, 2023, с.129).- *«художня функція фактури* (І.Денисенко, В.Москаленко, С.Шип). Її сутність полягає в тому, що «поєднання окремих інтонаційних форм, сприяє підсиленню виразності кожного з них» (Шип, 1998, с. 167). Так додаткової виразності набуває фактура з акордами і мелодія з супроводом. Саме мелодія у фактурі, на думку вченого С. Шип, є «центральною фігурою музичного простору» (Шип, 1998, с. 170), виразною інтонаційно-смісловою одиницею рельєфу музичної тканини. Найбільш яскраво дана функція, на думку І.Денисенко, актуалізується у програмній музиці. Авторка доводить слушність думки у дисертаційному дослідженні на прикладі розбору циклів К.Дебюссі та М.Равеля. На основі аналізу було виявлено, що художня функція фактури реалізується у програмному змісті як «поєднання композиторської та виконавської складових» (Денисенко, 2010, с.7). Сутність означеного не містить акценту на структурних елементах і не має жанрових або стильових обмежень. Його узагальнений характер охоплює специфіку композиторського письма у співвідношенні образ-жанр-фактура-стиль та художнє, інтонаційно-звукове, жанрово-стильове втілення фактури шляхом залучення виконавських прийомів фортепіанної техніки. Цікавою є думка І. Денисенко щодо окреслення *«повідомляючої» функції фактури*. Вчена вважає «повідомляючу» функцію фактури «первинною», оскільки вона «діє безпосередньо», утворюючи «базу для сприйняття інших рівнів логіко-програмних співвідношень», а саме: «тематизму, ладо-тонального розвитку, часового ритму форми, динаміки та статичності виконавських засобів тощо» (Денисенко, 2010, с.7).

Слід зазначити, що проблема функцій фактури у наукових дослідженнях не обмежується означеним. Деякі науковці розглядають даний аспект як цілісне явище, а саме:- *«фактурно-стильовий комплекс»* (С.Школярєнко). Головною ідеєю цього комплексу є «жанрове моделювання, а кожна жанрова модель втілюється через «образ фортепіано» як засіб висловлювання», а також «через «образ автора» на рівні фактурного стилю». Запропонований в дисертаційному дослідженні як альтернатива художньо-стильової функції фактури, він охоплює «як художні, так і технологічні інтенції авторського стилю» (Школярєнко, 2017, с. 8).- *«функціонально-системна єдність фактури»* (Г.Завгородня). Вчена мистецтвознавець Г. Завгородня вважає, що функціонування фактури відбувається на двох рівнях: об'єктивному і суб'єктивному. Об'єктивний - як «програма графічної організації системи знаків, символів» та суб'єктивний – спрямований «сприйняття й осмислення специфіки рельєфу фактури» та «проникнення у змістовний процес» як результат функціонування усіх елементів фактури (Завгородня, 2019, с.158). Отже, фактура як знакова система утворює музичну тканину тематично, синтаксично структуровану та організовану у музичному просторі; фактура містить семантичний зміст твору, що проектується як художній задум автора і реалізується шляхом сприйняття й осмислення усіх складових функційної системи фактури. Сутнісним питанням по відношенню до фактури є проблема жанрово-стильового контексту, оскільки «тип фактури має інформаційну сутність та сприяє розкриттю жанрово-стильового діалогу твору» (Завгородня, 2019, с.155). Учені-мистецтвознаці (І.Денисенко, Г.Завгородня, Г.Ігнатченко, С.Школярєнко, Ян Цзін) зазначають про наявність у музичній практиці характерних фактурних формул», які створюють уявлення про певний жанр – вальс, марш, хорал і відповідають типу «фактури з жанровою характеристикою: вальсова, маршева, хоральна, а також органна, фортепіанна, оркестрова (Ігнатченко, 2001, с.55). Такі типи фактур, що «вказують на генетичні джерела музичної мови» і викликають у виконавця асоціативні зв'язки між «фактурними конфігураціями і змістом твору», І. Денисенко визначає як «фактурна програма музичного твору» (Денисенко,

2010, с. 8). У цьому напрямі науковець розглядає особливості фактури фортепіанних циклів К.Дебюсі і М.Равеля і пропонує два типи фактурних програм, «де на рівні побудови художнього простору-часу унаочнюється тип логіки його організації» (Денисенко, 2010, с. 8). Перший – «монофактурний тип реалізується на основі жанрової однорідності»; зберігається «форма викладу» і «фактурна конфігурація»; однорідність фактури компенсується динамікою щільнісно-фонічних процесів, що відбуваються в ній (Денисенко, 2010, с. 8). Другий – «поліфактурний тип – жанрово-контрастний (логіко-дискретний)» характеризується зміною «музичних складів: монодійно-гетерофонного на поліфонічний та гармонічний у різних варіантах» (Денисенко, 2010, с. 8). Як приклад, окреслимо думку О.Кріпак щодо закономірностей фактури Ф.Шопена. Автор вказує на поліжанровість фактури як на стилістичний зміст творів композитора. На основі даного науковець пропонує «тривимірну систему» у якій: 1) у горизонталі здійснюється чергування різних жанрово-стилістичних елементів, що в сукупності надають розгортання умовного музичного сюжету; 2) у вертикалі можливі репрезентації одночасно декількох жанрово-стилістичних знаків, які у фортепіанній фактурі можуть бути розподіленими між партіями рук піаніста; 3) за глибинною координатою фактурна стилістика являє собою композиторсько-виконавське проникнення стильових пластів вищого порядку, зовні представлених через стилістичну манеру автора музики (наприклад, ознак стилю *brilliant* у фортепіанній фактурі Ф. Шопена) (Кріпак, 2020, с.184).Отже, любий тип фактури має свій «жанрово-стильовий рельєф», що робить його зоровою, письмовою, предметною основою музичної композиції» (Завгородня, 2019, с.156-157). Особливість фактури визначається не тільки жанровими ознаками, її індивідуальність залежить від епохи і композитора. Наприклад, науковець І.Денисенко у дисертаційному дослідженні вказує на ««примхливість», «ажурність» у звуковому письмі К.Дебюссі, як метафори», але і як «прояв особливої трактовки музичного часу, що унаочнюється у просторовому вимірі – фактурі, її щільнісних процесах» (Денисенко, 2010, с.8).З точки зору вчених, фактура як стильове явище,

відображає «усю палітру музичних стилів — від історичного, жанрового — до видового стилю. Тобто, в історичному аспекті певний тип музичного мислення асоціювався з епохою гармонії, поліфонії – фактура як стиль історичний; фактура як концентрація жанрових ознак музичного твору (мазурка, полонез, вальс тощо); видовий стиль - стиль того чи іншого виду музики», серед яких і стиль інструмента (фортепіанний), композиторський стиль та виконавський (Кріпак, 2020, с.188). Відповідно вищезазначеному, фактура музичного твору є феноменом, що дозволяє сприймати нотний текст цілісно оскільки «категорія жанру, і категорія фактури виходять на концептуально-художній рівень, їх роль і функції системні» (Вечер, 2006, с.112). Тому жанрові ознаки фактури є знаковими як для структури, форми, типу фактурного викладення твору так і для засобів музичної виразності. Синтезовано вони утворюють складові фіксованого і нефіксованого порядку та впливають на створення виконавської інтерпретації й вирішення завдань у даному напрямку. По відношенню до фактури «актуалізуються формотворчі, жанрові, стильові аспекти музичного твору» (Каширцев, 2021, с. 213). Отже, дослідження фактури може відбуватися у декількох ракурсах: теоретичний аналіз, смислова концепція, виконавсько-технічна реалізація.

Особливу увагу звертаємо саме на метод аналізу. У музикознавстві він застосовується відповідно до текстів творів, засобів виразності, композиції, форми, гармонію, стилю тощо. Н.Мозгальова та співавтори акцентують увагу на значущості жанрово-стильового аналізу, розглядають його таким, що є суголосним цілісному аналізу твору. При цьому «аналіз» як поняття вони розуміють як «метод дослідження, що передбачає структурування різних частин» (Н.Мозгальова, М. Сушицький, А.Новосадова, 2022, с.71). Однією з цілей застосування жанрово-стильового аналізу вчені вважають «визначення виразових засобів твору в їх відповідності жанровим та стильовим втіленням» (там саме). У зазначеному контексті аналіз фактури і стилю може бути застосований як один з його різновидів.

Але для майбутніх вчителів музичного мистецтва аналіз має ще педагогічний контекст. Йдеться про художньо-педагогічний аналіз музичних творів, зокрема в процес фортепіанного навчання, коли аналізується контекст твору, його образний смисл та педагогічний потенціал. Ну думку науковців Н.Мозгальнової та співавторів, «...художньо-педагогічний аналіз є потужним і ефективним засобом розвитку соціальних навичок (м'яких навичок), оскільки дозволяє залучати учнів до різних видів музичної діяльності: художньо-пізнавальної, художньо-аналітичної, художньо-виконавської» (N. Mozgalova, A. Novosadova, Y. Novosadov, S. Seleznev, Y. Kshyvak, 2024, p. 2017).

Отже, розробляючи педагогічні умови та методи, які їх реалізують задля формування фактурно-стильових виконавських умінь будемо враховувати розмаїтті аналітичної діяльності студентів-музикантів.

Втім, усі пропоновані методи, прийоми, репертуарні рекомендації реалізуються в межах певних педагогічних умов. У межах таких умов варто враховувати і поліфункціональний потенціал фортепіанної фактури.

На першому етапі застосовано педагогічну умову: *стимулювання адекватного самооцінювання художньо-технічного виконавського ресурсу та шляхів його покращення*, яка спрямована на стимулювання зацікавленого ставлення студентів-піаністів до самооцінювання та до рефлексії власних психологічних та фізіологічних можливостей щодо виконання тої або тої фактури фортепіанних творів. Враховувалася закономірність: «...чим скоріше та точніше студент-музикант усвідомить свої недоліки та зможе відчутти на фізіологічному рівні можливість їх подолання, тим скоріше він отримає змогу вивчати і виконувати такі твори, які йому подобаються і він має бажання їх опанувати» (Ван Чень, 2024, с. 24). Мотивація також стає чинником підвищення рівня виконавства, якщо є бажання грати певний твір. «Відома закономірність, на яку ще вказував Ф.Лист – це вплив мотивації грати улюблений твір на розвиток виконавських умінь та навичок (Кузьміна, 1999). У педагогіці це має назву – закон розвивального навчання, або принципи розвивального навчання». (Там саме).

Відповідно до цієї педагогічної умови пропонуються такі методи:

- «оцінювання записів власного виконання творів, їх порівняння з якісними еталонами виконання. Задля самооцінювання пропонуються такі орієнтири/критерії: зорове сприйняття тексту музичного твору з визначенням фактури та осмисленням необхідних фактурно-стильових умінь; виразність виконання, адекватність розв'язання поставлених завдань, досягнення їх результатів;

- вправи на відчуття фортепіанної клавіатури під час виконання різних фактур: відчуття позиційної гри шляхом порівняння з відчуттям непозиційної; вправи на чергування напруження і розслаблення; вправи на відчуття опори руки на клавіатуру; вправи на швидку зміну фактур (арпеджіо, акорди, зміна видів арпеджіо, октави тощо)» (Ван Чень, 2024, с. 24).

Однієї педагогічної умови, яка стимулює визначення власних можливостей, здатність до самооцінювання, до рефлексії власних відчуттів клавіатури недостатньо. Треба враховувати, що фактурно-стильові виконавські уміння мають бути такими, що «дозволяють студенту-піаністу швидко та мобільно ними користуватися на основі опанованих різновидів музичних текстів з різноманітною фактурою, яка застосовувалися в різні стильові культурні часово-просторові зрізи. Безумовно, вправи, які застосовувалися під час першого етапу, можуть студентами виконуватися під час для самостійного тренування. Разом з тим, головне, щоб вони швидко могли користуватися набутими уміннями щодо їх виконання вже під час роботи над конкретними творами» (Там саме).

Практика показує, що є певні вправи, які доцільні щодо опанування поліфонічної фактури, наприклад, гра одною рукою два голоси різною динамікою, гра двома руками партію одні ріки задля слухового та тактильного диференціювання мелодійних ліній. Змістовим нотним матеріалом для цього можуть бути хоральні прелюдії Й.С.Баха. «Гра партії правої або лівої руки здійснюється таким чином, щоб один з голосів імітував певний тип голосу. Він має бути зіграний або дуже ясно, гучніше за другий, або іншою артикуляцією.

Вже під час опанування поліфонічною фактурою студент може скористатися набутим досвідом, отриманим під час виконання цієї вправи» (Ван Чень, 2024, с. 24).

Підводячи підсумок, визначимо, що на другому етапі застосовується педагогічна умова: *цілеспрямоване накопичення досвіду практичного застосування фактурно-стильових еталонів світової фортепіанної спадщини.*

Пропоновані вправи в процесі цієї умови були екстрапольовані в на твори різних стилів. Це давало змогу сформувати уявлення про певні художньо-стильові фактурні еталони. «Наприклад, читки уявлення і опанування фактури, типової для бароко (імітація органної музики, або клавішних стародавніх інструментів з імітацією їх звучання тощо). Іншим прикладом можуть слугувати фактурні особливості класичної музики, яка є переважно гамофонно-гармонійна. Але ця фактура знаходить своє відображення в ліричних творах і романтичної доби. При цьому треба розрізняти стиль та вносити певні зміни в музичні інтонації, в агогіку музичного проспівування мелодійних ліній» (Там саме). До цього ж доцільними вважаємо такі методи, які відповідають обґрунтованій другій умові:

«проведення колоквіумів, круглих столів задля, обговорення складання модулів сумісно в групі, що дає змогу обговорення фактурних «абрисів» (Л.Касьяненко, 2019) та розширення знань і фактурно-стильових компетенцій здобувачів;

– створення банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів, що передбачає накопичення таких фактурно-виконавських фрагментів музичної програмної музики, які яскраво передають (імітують, портретують) образ» (Ван Чень, 2024, с. 25).

Наведемо приклад застосування пропонованого методу: «Прелюдія» Альбеніса з яскраво вираженою фактурою, що імітує гру гітари та приклади схожого звучання у творах «Перервана серенада» К.Дебюсі», «Ранкова серенада» М.Равеля. Образи творів дещо інші, але звучання імітації гітари дуже

схожі, що надає змогу поєднати їх в певний схожий кластер еталонів-образів (Там саме).

Накопичення еталонів-образів відповідає сутності змісту другого етапу як накопичувального. Наявність такого фонду надає змогу студентам-піаністам якісно працювати над фактурою самостійно, оскільки будуть мати досвід накопиченої кількості фактурних фрагментів, які класифіковано ними як еталони-образи. «Наприклад, образ Поховальної ходи Ф.Листа та 2 частина Сонати As-Dur Op. 26 Л.Бетховена (Соната №12). Вони схожі за образами та і за фактурою, оскільки частина 2 в сонаті Бетховена – це також поховальна хода. Можна також згадати, що це різні стилі та навести до цього класу Сарабанди з фортепіанних сюїт Й.Баха. Таким чином формуються уявлення про фактурно-образні еталони, які сприймаються як на слух, так і на застосування художньої техніки (Ван Чень, 2024, с. 25).

Третій етап формування фактурно-стильових виконавських умінь був безпосередньо присвячений самостійній роботі студентів-піаністів над творчою інтерпретацією фортепіанних творів «...з урахуванням розуміння та відбиття художньо-образного контенту фактури відповідно до певного стилю було обрано таку педагогічну умову, яка цілеспрямовано забезпечувала творче ставлення студентів-піаністів до застосування фактурно-стильових виконавських умінь» (там саме).

Зауважемо, що майбутні вчителі музичного мистецтва надають переваги вербальній інтерпретації, для них важливо опанувати вмінням розповідати та грати одномоментно, тобто пояснювати смисл образу школярам та ілюструвати, якими засобами він реалізований композитором. Натомість, «...майбутні викладачі фортепіано надають перевагу методам роботи над фактурно-стильовими вміннями, при цьому через їх художньо-образну роль у цілісній музичній тканині твору» (там саме).

Таким чином на третьому етапі застосовано педагогічну умову: динамізація художньо-творчого ставлення до фактурно-стильових умінь у виконавській та педагогічній інтерпретації фортепіанних творів.

«Методами, що доцільно застосовувати на цьому етапі, можуть бути:

- побудова функціональної ментальної карти засобів виразності художнього образу, яка сполучає зоровий та вербально-смисловий контекст засобів виразності фактурного «абрису»;
- наведення художньо-функціональних зв'язків фактури з іншими мовними атрибутами музичної/художньої виразності відповідно до образу та стилю твору» (Ван Чень, 2024, с. 25).

Цілісна модель пропонованої методики представлена на рисунку 2.1. наступної сторінки.

## **ВИСНОВКИ до розділу 2**

У розділі обґрунтовано методологічні підходи та розроблено методику формування фактурно-виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва.

Теоретичне моделювання дозволило вибудувати наступну логіку поєднання чинників, наукових підходів та педагогічних принципів:

Відповідно до чинника недостатності або відсутності орієнтації у різновидах фортепіанної фактури за стильовими ознаками та відсутність власного розуміння щодо фактури як художньо-образної, виконавсько-виразової палітри фортепіанного твору було обрано *когнітивно-рефлексійний підхід*. Йому відповідали принципи: стимулювання осмисленого ставлення до фактурно-виконавських умінь як виконавського ресурсу втілення художнього образу та опора на рефлексію відчуття щодо володіння фортепіанною фактурою та звуковидобуванням, переваг і недоліків у володінні фортепіанною фактурою.

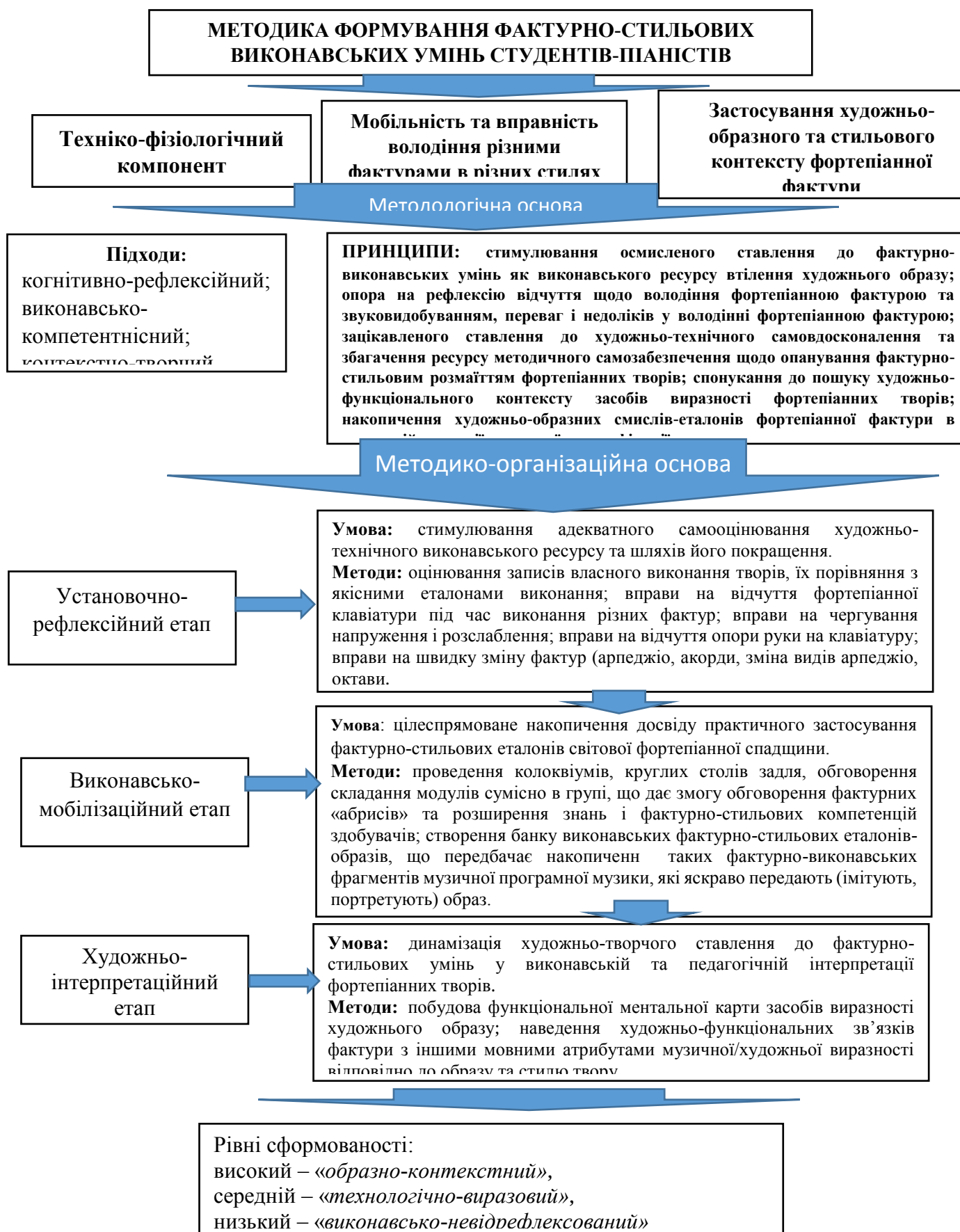


Рис. 2.1 Методика формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано

Відповідно до чинника слабо розвиненої мотивації щодо оволодіння різноманітною фактурою як засобу творчого самовираження, опанування виконання різної фортепіанної фактури задля вирішення педагогічних, методичних, техніко-виконавських завдань було обрано *виконавсько-компетентнісний підхід*. Він реалізувався завдяки наступним принципам: зацікавленого ставлення до художньо-технічного самовдосконалення та збагачення ресурсу методичного самозабезпечення щодо опанування фактурно-стильовим розмаїттям фортепіанних творів.

Відповідно до чинника невпевненості у власній здатності до творчої інтерпретації, що передбачає вільне та художньо-контекстне використання фортепіанної фактури задля яскравого розкриття образу на основі асоціативних уявлень, зв'язків з художніми засобами виразності (слабкість синестезійного, полімодального сприйняття/відтворення) було обрано *контекстно-творчий підхід*. Його принципи: спонукання до пошуку художньо-функціонального контексту засобів виразності фортепіанних творів; накопичення художньо-образних смислів-еталонів фортепіанної фактури в стильовій проєкції шляхом їх класифікації.

Був визначено також чинник слабкої музикологічної грамотності, що утруднює оволодіння уміннями на основі інтелектуальних презентативних знань. Відповідно до інформаційно-музикологічного підходу було обрано наступні принципи: орієнтація на індивідуальні властивості художньо-образного мислення і художнього методу композитора; усвідомленого ставлення до виразно-колористичних і акустичних властивостей фортепіано відповідно до стилю; акцентуації уваги на функціонально-контекстних властивостей фактури.

У розділі обґрунтовано поетапне запровадження педагогічних умов та методів.

На першому етапі – установочно-рефлексійному – педагогічна умова: стимулювання адекватного самооцінювання художньо-технічного виконавського ресурсу та шляхів його покращення. Відповідні методи:

оцінювання записів власного виконання творів, їх порівняння з якісними еталонами виконання; вправи на відчуття фортепіанної клавіатури під час виконання різних фактур; вправи на чергування напруження і розслаблення; вправи на відчуття опори руки на клавіатуру; вправи на швидку зміну фактур (арпеджіо, акорди, зміна видів арпеджіо, октави тощо). На другому етапі – виконавсько-мобілізаційному – застосовується педагогічна умова: цілеспрямоване накопичення досвіду практичного застосування фактурно-стильових еталонів світової фортепіанної спадщини. На третьому етапі – художньо-інтерпретаційному – застосовується педагогічна умова: динамізація художньо-творчого ставлення до фактурно-стильових умінь у виконавській та педагогічній інтерпретації фортепіанних творів.

### **РОЗДІЛ 3 ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ДІАГНОСТИКИ І ФОРМУВАННЯ ФАКТУРНО-СТИЛЬОВИХ ВИКОНАВСЬКИХ УМІНЬ МАЙБУТНІХ ВИКЛАДАЧІВ ТА УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

#### **3.1. Діагностика рівнів сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано**

Діагностика рівнів сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано є важливим етапом експериментального дослідження. Отримані результати є підставою для розроблення методики формування фактурно-стильових виконавських умінь з урахуванням специфіки підготовки викладачів та учителів музичного мистецтва на факультетах мистецтв в закладах вищої педагогічної освіти України. Проведення констатувального експерименту вимагало спеціально розробленої методики, що включала результати аналітичної роботи щодо досліджуваного феномену в наукових працях із мистецької педагогіки, мистецтвознавства, філософії, психології, а також практичного досвіду мистецько-педагогічної діяльності. Таким чином, у результаті проведеного теоретичного та практично-педагогічного аналізу в попередніх розділах було визначено мету та предмет, конкретизовано завдання дослідження, уточнено зміст та сутність фактурно-стильових виконавських умінь, визначено їх структуру, принципи та педагогічні умови формування.

З метою оцінювання рівнів сформованості компонентів фактурно-стильових виконавських умінь було розроблено діагностичний інструментарій дослідження, що складався з науково-обґрунтованих критеріїв та показників. На важливості створення надійної системи вимірювання результатів підготовки викладачів і вчителів музичного мистецтва неодноразово наголошували представники мистецької галузі О. Рудницька, О. Реброва, О. Щолокова та ін..

Це дозволяє досягти об'єктивності оцінювання викладачами та кожним студентом рівня своєї підготовленості на певних етапах теоретичного і практичного навчання, педагогічної практики, під час виконавських конкурсів тощо. Враховуючи ці положення ми звернулися до наукового обґрунтування поняття критерій і з'ясували, що «критерій» це «ознака, на основі якої здійснюється оцінка будь-чого; мірило» (С.Гончаренко, 2011, с. 245), «ознака, на основі якої здійснюється визначення або класифікація чого-небудь, мірило оцінки» (С.Гончаренко, 2000, с. 154). Довідкова література вказує, що показник є певним атрибутом, складником критерію, завдяки саме йому здійснюється вимірювання. Тому, наприклад, в Енциклопедії освіти (2008) вказується, що поняття «...критерій є більш ширшим і стабільним, а показник – більш динамічним. Тому за одним критерієм може бути закріплено декілька показників рівня вимірювання означеної якості» (Там саме, с. 434).

У контексті дослідження, використання визначеного комплексу компонентів, критеріїв і показників надало змогу якісно оцінити рівень сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано.

Під час розробки критеріїв та показників оцінювання компонентів фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва було враховано декілька факторів, а саме:

-індивідуально-психологічний контекст фактурно-стильових виконавських умінь;

- професійно-педагогічний контекст фахової підготовки;
- виконавсько-спрямований контекст фортепіанної підготовки.

Відповідно до нашого дослідження, розглянуті фактурно-стильові виконавські уміння майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва формуються в процесі навчання гри на фортепіано. В умовах закладів вищої педагогічної освіти формуються три компоненти означених умінь. Разом з цим, якість і рівень їх сформованості вимагає оцінювання, задля чого й було

розроблено комплекс критеріїв і показників оцінювання визначених компонентів.

Так, техніко-фізіологічний компонент фактурно-стильових виконавських умінь та його елементи (вміння усвідомлювати власні виконавські можливості, вміння подолання труднощів на основі рефлексії власних відчуттів, самоспостереження і самоконтролю) передбачав активні відчуття самого виконавця (Ван Чень, 2023, с. 268). Інколи викладачі-практики говорять, що піанізм – це мистецтва відчуття клавіатури. Отже, важливо застосувати такий критерій, який оцінював би саме цей бік фактурно-стильових виконавських умінь. Таким критерієм було обрано *рефлексійно-самокорегувальний*. Він спрямовувався на визначення здатності студентів контролювати та володіти піаністичним апаратом під час застосування різних видів виконавської техніки. Показниками даного критерію було визначено такі, що найбільш відповідають саме елементам першого компоненту, якій оцінювався даним критерієм. Це було:

«розуміння та здатність до самооцінювання рівня володіння художньою технікою;

здатність до самоконтролю та самокорегування розвитку виконавської техніки» (Ван Чень, 2023, с. 272).

Другий компонент фактурно-стильових виконавських умінь – «мобільність та вправність володіння різними фактурами в різних стилях» та його елементи (уміння охоплювати різні види фортепіанної фактори, накопичувати техніко-виконавський фактурно-стильовий ресурс, уміння швидко змінювати відчуття та керування власним технічним апаратом під час зміни фактури або стилю) (Там саме, с. 269) мав оцінюватися таким критерієм, що охоплював як наявне володіння певним комплексом умінь та мотивацією щодо накопичення і досвіду володіння, і різновидами таких умінь, що потребують відповідної роботи з подолання труднощів. Отже, для цього було обрано *мотиваційно-виконавський* критерій (Там саме). Враховуючи, що формування фактурно-стильових виконавських умінь здійснюється в процесі вивчення різностильових творів, студент-піаніст має усвідомлювати свій рівень володіння

фортепіанною фактурою та бути зацікавленим в отриманні відповідних знань і умінь. Тому показниками даного критерію було визначено:

«інтенсивність і прагнення студента до оволодіння різноманітними фактурно-стильовими виконавськими уміннями;

міра здатності до методичного самонавчання для використання фактурно-стильового розмаїття фортепіанного репертуару» (Ван Чень, 2023, с. 272).

Третій компонент фактурно-стильових виконавських умінь – «застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури» включає такі елементи як: «...здатність відчувати художню роль фактури як засобу передачі художнього образу відповідно до стильової належності твору; здатність володіти фактурою як атрибутом художньої техніки та засобом художньо-образної виконавської інтерпретації твору» (Ван Чень, 2023, с. 269). Оцінювався цей компонент за допомогою *інтерпретаційно-творчого критерію*. Його показниками визначено:

«ступінь якісного застосування фактурно-стильового контенту твору в процесі його виконавської інтерпретації;

якість орієнтації у співвідношенні фактури і стилю під час роботи над образом твору та в методичному забезпеченні цього процесу» (Там саме, с. 273)

Співвідношення компонентів, критеріїв і показників представлено в таблиці 3.1.

Таблица 3.1.

### Співвідношення компонентів, критеріїв і показників

| КОМПОНЕНТИ            | КРИТЕРІЇ                      | ПОКАЗНИКИ                                                                                                                                                      |
|-----------------------|-------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Техніко-фізіологічний | Рефлексійно-самокорегувальний | - розуміння та здатність до самооцінювання рівня володіння художньою технікою;<br>- здатність до самоконтролю та самокорегування розвитку виконавської техніки |

|                                                                              |                          |                                                                                                                                                                                                                                                    |
|------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Мобільність та вправність володіння різними фактурами в різних стилях        | Мотиваційно-виконавський | - інтенсивність прагнення студента до оволодіння різноманітними фактурно-стильовими виконавськими вміннями;<br>- міра здатності до методичного самонавчання для використання фактурно-стильового розмаїття фортепіанного репертуару                |
| Застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури | інтерпретаційно-творчий  | - ступінь якісного застосування фактурно-стильового контенту твору в процесі його виконавської інтерпретації;<br>- якість орієнтації у співвідношенні фактури і стилю під час роботи над образом твору та в методичному забезпеченні цього процесу |

Діагностика за визначеними критеріями та показниками дозволила обґрунтувати три якісні рівні сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва: високий – *образно-контекстний*, середній – *технологічно-виразовий*, низький – *виконавсько-невідрефлексований*.

Відповідно до характеристик кожного рівня під час застосування діагностичних процедур було передбачено 3-х бальну шкалу оцінювання, яка кореспондувалася з представленими рівнями. Відповідно високому рівню проявів показників надавалося від 2,5 до 3 балів; відповідно середньому – від 2 до 1,4, відповідно низькому – від 1 бал до 1,8.

До високого було віднесено студентів, які виявили інтерес до розвитку власних фактурно-стильових виконавських умінь в процесі фортепіанного навчання; визначили їх пріоритетною складовою особистої стратегії виконавського розвитку; усвідомлювали взаємозалежність між рівнем розвитку фактурно-стильових виконавських умінь та результативністю майбутньої музично-педагогічної і виконавської діяльності.

Студенти, яких було віднесено до високого рівня виявили обізнаність у різних напрямках фортепіанного виконавства; розвиненість навичок визначати і виконувати різні типи фортепіанної фактури; рефлексію відчуттів у володінні фортепіанною фактурою та звуковидобуванням, наявність методичних знань щодо оволодіння різними типами фортепіанної фактури, уміння актуалізувати ці знання в процесі самостійної роботи над виконавською інтерпретацією твору; здатність вирішувати складні інтерпретаційні завдання шляхом мобілізації наявної бази фактурно-виконавських прийомів; розвиненість здатностей до мобільної актуалізації методичних напрацювань під час самостійної роботи над фортепіано-виконавською інтерпретацією твору. Характерними для респондентів високого рівня стала активність у самооцінюванні, в сприйнятті та засвоєнні інформації щодо новітніх методичних напрацювань в галузі фортепіанного навчання; високий рівень умінь актуалізувати наявний досвід опрацювання різних типів фактури в процесі вирішення художньо-інтерпретаційних завдань шляхом відповідного, методично-вивіреного та оригінального добору потрібних технічних прийомів і засобів. Респонденти високого рівня володіли навичками переконливого та цікавого вербального доведення доцільності обраних художніх засобів виразності, презентували яскраве та переконливе виконавське втілення фортепіанних творів; представили розгорнутий фактурно-стильовий аналіз власної виконавської інтерпретації, додали його наведенням доцільних методичних рекомендацій, які охоплювали значне коло художньо-інтерпретаційних завдань і обґрунтованих посилань на існуючий педагогічно-піаністичний доробок. Крім того, вони виявили

зацікавлення у створенні банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів, наповнили його цікавими прикладами та наведенням паралелей.

Студенти з середнім рівнем володіння фактурно-стильовими виконавськими уміннями продемонстрували вмотивованість до розвитку власних фактурно-стильових виконавських умінь в процесі фортепіанного навчання, визначили його одним із основних пріоритетів у навчанні гри на фортепіано. Ці студенти виявили усвідомленість впливу розвинених фактурно-стильових виконавських умінь на якість фортепіанної підготовки та результативність майбутньої музично-педагогічної діяльності. Проте, їх рівень методичної обізнаності щодо набуття таких умінь виявився не високим. Під час вирішення діагностичних завдань шляхом використання методичних фактурно-стильових виконавських прийомів студенти середнього рівня, не зважаючи на відсутність сформованих знань методичного характеру, все ж таки досягали певних результатів за рахунок рефлексії відчуттів при виконанні фактурно-технічних формул та звуковидобування. Ці студенти виявили навички самооцінювання, активно сприймали методичні рекомендації викладачів в процесі навчання, але ступінь здатності до їх втілення проявили посередній. Здатність актуалізувати фактурно-стильові уміння, набуті в процесі навчання, для вирішення художньо-виконавських завдань респонденти середнього рівня виявляли у більшості випадків, проте не завжди вони були досконалі, доцільні та досягались методично-грамотно. Студенти середнього рівня виявили навички фактурно-стильового аналізу музичної тканини та власної виконавської інтерпретації, доповнивши їх методичними рекомендаціями з опрацювання недоліків; також спробували створити банк виконавських фактурно-стильових еталонів-образів.

Низький рівень сформованості фактурно-стильових виконавських умінь було виявлено в студентів, які не виявили прагнення до розвитку означених умінь, інтересу до фортепіанного виконавства взагалі та створення цікавої інтерпретації зокрема; не визнавали пріоритетності розвитку фактурно-стильових умінь серед інших мотивацій виконавського зростання; ці студенти не

усвідомлювали взаємозв'язок між рівнем фактурно-стильових виконавських умінь та якістю виконавської діяльності; також не виявили достатніх методичних знань щодо оволодіння такими вміннями та були погано обізнані щодо принципів навчання гри на фортепіано; у таких респондентів було відсутнє бажання інтерпретаційної діяльності, вони не прагнули набувати методичних знань, самостійно вирішувати завдання щодо набуття фактурно-стильових виконавських умінь та створення інтерпретацій. Такі респонденти не виявляли рефлексію відчуттів у володінні фортепіанною фактурою та звуковидобуванням, не прагнули до самооцінювання, індиферентно сприймали методичні рекомендації викладача щодо розвитку означених умінь у процесі навчання гри на фортепіано, не виявили прагнення до втілення результатів навчання в інтерпретаційно-виконавській діяльності. При необхідності добирати методичні прийоми для виконання технічно-фактурних формул здійснювали випадковий вибір малоефективних засобів роботи над виконавськими ускладненнями. Аналіз власних умінь і виконавської інтерпретації здійснювався студентами низького рівня поверхово, із методичними рекомендаціями сумнівної доцільності. Створювати колекцію виконавських фактурно-стильових еталонів-образів вони не вважали за необхідне.

Представлені якісні характеристики та їх кількісні показники розподілу за рівнями сформованості фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів у процесі навчання гри на фортепіано було визначено в результаті констатувального експерименту, перебіг якого представимо нижче.

Констатувальним дослідженням було охоплено 22 студента-піаніста, які навчалися на 2 та 3 курсах за спеціальностями 025 Музичне мистецтво (12 осіб) та 014 Середня освіта. Музичне мистецтво (10 осіб). Студенти були різних курсів, що давав змогу порівнювати результати і між студентами різних курсів, констатуючи наявну динаміку. Відмінність спеціальностей не мало суттєвого значення, оскільки в експерименті брали участь студенти-піаністи, а володіння фактурно-стильовими вміннями під час гри на фортепіано важливі для здобувачів обох спеціальностей. Групи констатувального зрізу навчалися у 2022-

2023 навчальному році. У своїх попередній публікаціях ми докладно повідомляли про відмінності навчання цих категорій здобувачів та про чинники, що дозволяють їх поєднувати в одну групу крізь призму володіння фактурно-стильовими виконавськими вміннями. (Ван Чень, 2024).

Діагностику сформованості компонентів фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів було реалізовано спочатку за рефлексійно-самокорегувальним критерієм, який оцінював техніко-фізіологічний компонент. Досвід практичної діяльності засвідчив на пряму залежить від рівня домагань, якості уподобань і знань, здатності їх усвідомлювати, відрефлексовувати та коригувати. Для цього було розроблено тести, анкети та опитувальники.

Для отримання більш достовірної інформації нами було розроблено тест на самооцінювання технічних можливостей (Додаток А). Результати тестування передбачало максимальне оцінювання 3 балів за відповідь. Максимальний бал за тест – 24. Мінімальний – 8 балів. Відповідність до Переведення у 3 –х бальну шкалу оцінювання за здійснювалося за допомогою середньої арифметичної величини. Отримані результати засвідчили, що більшість здобувачів прагнуть розкрити свій виконавський потенціал, на що вказує розподіл результатів за рівнями: високий рівень (до 3 балів) 73% (16 осіб), середній – (до 2,4 балів) – 23% (5 осіб), низький – 1 особа, що склало 4,5%. Щодо активності у технічних вправленнях, тут переважає середній рівень – 54,5% (12 осіб), що говорить про усвідомлену необхідність вправлятися у гамах та етюдах, як шляху до виконання складних і художньо-цікавих творів. При цьому частина студентів не готова працювати більше двох годин над однією фактурно-технічною формулою, і якщо вона не вдається йдуть далі, або переходять до вивчення іншого твору. Такім позиціям відповідали 11 осіб (50%). Менша частина (36% - 8 осіб) продовжує відпрацювання даного фактурного епізоду, доводячи його до досконалості. 3 особи (13,6 %) взагалі не відпрацьовують довго вправи. Щодо оцінки своєї здатності швидко та самостійно оволодівати різними видами фактури – тільки 18% (4 особи) оцінили себе на високому рівні; 16 осіб (73%) потребують показу

і пояснень викладача. Знайомитись з новими записами і виконавцями прагнуть 9 респондентів (41%), а от з дослідженнями щодо виконавства, менше – 4 респонденти (18%).

Щодо самооцінки своїх можливостей участі у виконавських конкурсах тільки 23% (5 респондентів) дали позитивну відповідь. У підсумку можемо констатувати, що більшість респондентів, а саме – 10 (45,6%) за результатами тесту на самооцінювання відповідали середньому рівні, 8 осіб (36,4%) – на низькому, 4 особи (18%) – на високому. Такий результат свідчить, що самооцінка студентів власних технічних можливостей є доволі самокритичною, вони їх адекватно оцінюють, усвідомлюють свої виконавські можливості на даний час.

Не менш важливим для формування фактурно-стильових виконавських умінь є наявність у студентів-піаністів музичних і методичних знань. Для їх самооцінки було розроблено спеціальний опитувальник «Фортепіанна фактура» (Дод. Б). З нього ми дізналися, що більшість студентів (16 осіб, що склало 73%) – приблизно потрактовують поняття «фортепіанна фактура» і «фортепіанна техніка», навіть, скоріше на інтуїтивному рівні, ніж за рахунок глибокого аналізу та ґрунтовних знань; серед видів фактур відзначають «акордову, поліфонічну, гомофонно-гармонічну» (10 осіб, 46%); Ці самі студенти правильно схарактеризували поліфонічну фактуру»; серед прикладів поліфонічної фактури навели «Інвенції» та «Симфонії» І.С. Баха (11 осіб – 50%), особливості гомофонно-гармонічної фактури визначили 7 осіб (32%), з функціями фактури визначилась мала кількість опитаних (4 особи, 18%); розрізняти фактуру під час слухання фортепіанного твору можуть 10 осіб (45,6%). Усвідомлюють необхідність використовувати гами та етюди для розвитку фортепіанної техніки переважно з гамоподібною, акордовою фактурою 12 студентів-піаністів (54,5%). Щодо самоконтролю над розвитком виконавської техніки більшість респондентів (18 осіб, 82%) потребують допомоги і корегування з боку викладача, що було віднесено до низького рівня. Підсумовуючи результати опитування зазначимо, що студенти-піаністи володіють необхідними знаннями щодо фортепіанної техніки, зокрема, й щодо фактури. Це стає гарною підставою

формування на цій основі фактурно-стильових виконавських умінь. Високий відсоток тих, хто потребує допомоги викладача свідчить про необхідність роботи у даному напрямку в процесі навчання гри на фортепіано.

Після тестування та опитування було продовжено діагностику техніко-фізіологічного компоненту фактурно-стильових виконавських умінь на основі діагностувально-технічних завдань. Для з'ясування рівня усвідомленості студентами анатомо-фізіологічного чинника фактурно-стильових виконавських умінь було запропоновано діагностувально-технічні вправи на відчуття фортепіанної клавіатури в процесі виконання різних її типів. А саме:

- вправи на відчуття позиційної гри шляхом порівняння з відчуттям непозиційної;
- вправи на чергування розслаблення та напруження;
- вправи на відчуття опори руки на клавіатуру;
- вправи на швидку зміну фактур (арпеджіо, зміна видів арпеджіо, акорди, октави тощо) (Ван Чень, 2024).

Попередньо було повідомлено студентам, що уміння мають бути на такому рівні, щоб вони мали змогу швидко та мобільно ними користуватися за рахунок опанованих музичних текстів з різноманітною фактурою, яка використовувалась в різні стильові культурні часово-просторові проміжки. Також ці вправи можуть використовуватись студентами в процесі самостійного музикування.

Впровадження вправ здійснювалось на індивідуальних заняттях в класі фортепіано з використанням методів спостереження та самооцінювання. В експерименті брали участь студенти-піаністи, що навчалися у викладачів кафедри музично-інструментальної підготовки та музичного мистецтва і хореографії. Кожен викладач споглядав за діями студента, фіксував недоліки та переваги, а потім в обговоренні висловлював свою оцінку. При обговоренні були присутні і студенти, які методом самооцінювання висловлювали свої почуття, визначали рівень напруження рук, спроможність рук швидко змінювати фортепіанну фактуру. Відзначимо, що у цілому студенти можуть вірно оцінити свою фактурно-технічну спроможність, усвідомлюють свої рухи, порівнюючи

свої відчуття. Разом з тим, було встановлено, що студенти, зокрема 2 курсу не усвідомлюють особливості і переваги позиційної гри, (на що потрібно звернути увагу), також не рефлексують певні утиски в руках, оскільки грають репертуар нескладний. Таких студентів було 14 (63,6%) Результати співбесід загострили проблему фактурно-стильових виконавських умінь відповідно до рефлексії власних відчуттів. Було також встановлено утруднення, про які вказували здобувачі та й і викладачі. Навіть вказували на конкретні анатомічні недоліки, які заважають опрацювати різноманітними фактурами; і вказано на важливість опрацювання різних типів фактури та відпрацювання навичок швидкої зміни фактур. Все це було взято до уваги при розробленні авторської методики формування фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів.

Діагностування сформованості техніко-фізіологічного компоненту фактурно-стильових виконавських умінь здійснювалася продовжили на прикладі опрацювання низки фортепіанних етюдів. Зокрема, студентам спеціальності 014 СОММ для вивчення та швидкого опрацювання було запропоновано неважкі етюди на різні види технічно-фактурних формул з репертуарного списку № 1 (дод. В). Для більш технічно підготовлених студентів (спеціальності 025) за фактурним принципом було систематизовано і запропоновано для вивчення більш складні твори. Наприклад, етюди зі збірок К. Черні «Мистецтво спритності пальців» тв.740, М. Мошковський «15 віртуозних етюдів» оп.72, М. Клементі «Gradus ad parnassum», які можна вважати мініатюрними шедеврами, адже демонструють широкий спектр технічних і фактурних можливостей фортепіано. Залучення цих опусів до констатувального експерименту пояснювалось тим, що по-перше, в цих творах композитори використовують характерні для другої половини ХІХ століття типи фортепіанної фактури, що наявні у творах Р. Шумана, Ф. Шопена, Л. Бетховена, Ф. Мендельсона та Ф. Ліста. По-друге, в них поєднано фактурну складність і віртуозність з емоційною образністю та музикальністю. Крім того, вони містять певні стильові завдання і можуть стати основою для розуміння студентами виконавського трактування фактури.

Варто зазначити, що етюди не вивчалися студентами на постійній основі задля складання програмних вимог, а використовувалися фрагментарно задля розв'язання поставлених завдань.

Оцінювання результатів роботи над етюдами здійснювалось викладачами-експертами за ескізним принципом, щоб студенти не перевантажувалися та малим змогу виконувати вимоги програми. Оцінювалися результати спостережень щодо зорового сприйняття фактури (фактурні абрис), оволодіння фактурними формулами, відчуття фортепіанної клавіатури під час виконання різних фактур, технічність і художність виконання. Ці спостереження були спеціально здійсненні на невеликих фрагментах уроків. Ми також здійснювали реалізовували спостереження за певною кількістю здобувачів під час практики та поза її терміном.

Зазначимо, що більшість студентів (14 осіб, 64%) продемонстрували здатність до зорового сприйняття фортепіанної фактури, вказували на тип фактури. Володіння основними фактурними формулами (гами, акорди, арпеджіо, октави) показував на їхню здатність пристосовувати піаністичний апарат для їхнього виконання. Разом з тим, володіння окремими видами фактури в етюді могли не підтверджуватися в творах художньо-образного смислу. До цього ж, виконання було дещо технологізованим та поверховим. Подальшої роботи з викладачем потребує відчуття фортепіанної клавіатури під час виконання різних фактурно-технічних формул та пов'язана з ним художність виконання. На наш погляд, це пояснюється тим, що студенти сприймають етюди тільки як інструктивні твори, призначені для розвитку пальцевої техніки.

Серед чинників, які заважають технічному розвитку студентів, викладачі особливо наголошують на анатомо-фізіологічних особливостях будови рук студентів. Наприклад – невелика, вузька долоня та не розвинені м'язи долоні, «наявні утиски руки та відсутнє відчуття розслаблення м'язів після міцного взяття акорду» (Ван Чень, 2024, с. 23); короткі пальці, які не дають можливості виконувати крупну техніку, акорди. Велике значення має й попередня освіта студентів – музична школа, студія, фаховий коледж, домашні індивідуальні

заняття. В обговоренні викладачі відзначили вправність китайських студентів у дрібній техніці, пасажах. Вони з перших років навчання грають вправи Ш. Ганона, що впливає на швидкість пальців, без відчуття інтонування, звуковидобування та рефлексії почутого. Також вони не відчують певних глибинних смислів і художньо-виразовий композиторський задум, закладений в пасажах та інших фактурно-технічних фігураціях. Під час ескізної роботи над етюдами на заняттях фортепіано викладачі та дослідниця спостерігали за корегувальними діями студента у разі виникнення технічних утруднень. А також запитували здобувача, які є чинники таких утруднень, який вони носять характер: анатомо-фізіологічний, або чинник відсутності умінь.

Проведення діагностичних процедур, відповідно за показниками, що оцінювали перший компонент завершилося математичними розрахунками результатів оцінювання шляхом визначення кількості балів у кожного досліджуваного та середньої величини, яка виконувала роль *Kf рефлексійно-самокорегувальний* критерію. Тестування вказувала як на показник *розуміння та здатність до самооцінювання рівня володіння художньою технікою (у частині розуміння)*; на цей показник також вказували результати опитування. Натомість тестування та виконавський завдання (ескізне виконання етюдів за різними фактурами) вказували на показник *здатності до самоконтролю та самокорегування розвитку виконавської техніки*.

Максимальна кількість балів за одним показником дорівнювала 6, мінімальна – 2; Ураховуючи наявність двох показників максимальна сума балів за критерієм дорівнювала 12, мінімальна 4. *Kf* таким чином дорівнювався за високим рівнем – 5-6 балів; за середнім – 3,5 - 4,5 балів; за низьким – 2-3 бали. Також визначався *Kf* прояву критерію за усією групою. Це розраховувалося шляхом отриманої суми за першим компонентом, що оцінювався за рефлексійно-самокорегувальним критерієм, які ми поділили на 22. У Додатку К наведено всі розрахунки констатувального експерименту. Таблиця 1 показує результати за рефлексійно-самокорегувальним критерієм

У підсумку, на основі узагальнення всіх вище зазначених процедур було виявлено такі % співвідношення досліджуваних за рівнями сформованості техніко-фізіологічного компоненту, який оцінювався за рефлексивно-самокорегувальним критерієм (табл. 3.2). Кf прояву критерію: високий рівень склав 2 (9%); середній рівень 10 (46%); низький рівень 10 (46%); Загальний результат Кf прояву критерію дорівнює **3,2**, що відповідає низькому рівню

Таблиця 3.2

**Рівні сформованості показників техніко-фізіологічного компоненту за рефлексійно-самокорегувальним критерієм**

| Показники                                                                          | Низький рівень |    | Середній рівень |      | Високий рівень |      |
|------------------------------------------------------------------------------------|----------------|----|-----------------|------|----------------|------|
|                                                                                    | Абс            | %  | Абс             | %    | Абс            | %    |
| <i>розуміння та здатність до самооцінювання рівня володіння художньою технікою</i> | 11             | 50 | 8               | 36,4 | 3              | 13,6 |
| <i>здатності до самоконтролю та самокорегування розвитку виконавської техніки</i>  | 11             | 50 | 9               | 41   | 2              | 9    |
| Середня зважена                                                                    |                | 50 |                 | 38,7 |                | 11,3 |
|                                                                                    |                |    |                 |      |                |      |

Дані, в таблиці говорять про те, що у студентів переважає низький рівень сформованості техніко-фізіологічного компоненту (50 %.), середній рівень складає 38,7%, високий 11,3 %. Підсумовуючи результати діагностики техніко-фізіологічного компоненту можемо констатувати, що володіючи реалістичним рівнем домагань, значна кількість студентів адекватно оцінюють свої знання та техніко-фізіологічні можливості (середній і високий рівень дорівнює 11 респондентам). Вони вирізняється свідомим прагненням розвинути свої виконавські можливості, наполегливістю в оволодінні знаннями та вміннями, досягненні поставлених цілей. Такий результат свідчить про можливість ефективного оволодіння фактурно-стильовими виконавськими вміннями в процесі навчання гри на фортепіано.

Другий компонент фактурно-стильових виконавських умінь – «Мобільність та вправність володіння різними фактурами» оцінювався за мотиваційно-виконавським критерієм. Це передбачало визначення рівня мотивації студентів до оволодіння фактурно-стильовими виконавськими вміннями, здатності до методичного самонавчання з метою використання фактурно-стильового розмаїття фортепіанного репертуару, виявлення мистецьких уподобань та виконавських домагань, які є складовою мотивації виконавського зростання. Такі якості, з нашого погляду, кореспондувалися з визначеними показниками зазначеного критерію: *інтенсивність і прагнення студента до оволодіння різноманітними фактурно-стильовими виконавськими вміннями; міра здатності до методичного самонавчання для використання фактурно-стильового розмаїття фортепіанного репертуару*

З метою визначення метою досліджуваних якостей за першим показником респондентам було запропоновано розташувати в ієрархічній послідовності мотиви, враховуючи ступінь їх важливості для навчальної і майбутньої професійної діяльності (табл.3.3).

**Таблиця 3.3.**

**Ієрархія мотивів успішності навчальної діяльності**

| № п/п | Мотиви                                         | Рейтингове місце |
|-------|------------------------------------------------|------------------|
| 1     | Мотив ознайомлення з різноманітним репертуаром | 3                |
| 2     | Мотив виконавського зростання                  | 2                |
| 3     | Мотив оволодіння різними фактурами             | 1                |
| 4     | Мотив бути кращими за інших                    | 8                |
| 5     | Мотив концертно-виконавської діяльності        | 5                |
| 6     | Мотив самоповаги                               | 7                |
| 7     | Мотив працевлаштування                         | 6                |
| 8     | Мотив участі у конкурсах                       | 4                |

Вибудовуючи ієрархію цих мотивів студенти відзначили їх взаємопов'язаність, адже мотив оволодіння різними фактурами впливає на мотив виконавського зростання, це в свою чергу дозволить оволодівати різноманітним

репертуаром, що дасть змогу брати участь у конкурсах, що стає чинником і підставою кращого працевлаштування. У результаті підвищується мотив самоповаги і можливість бути кращими за інших. Визначена ієрархія мотивів визначає рівень домагань та уподобань майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва, направляють їх до успіху у навчальній і майбутній професійній діяльності. Оцінювання ієрархії щодо мотивацію здійснювалося за такою логікою: до високого рівня (3 бали) віднесено тих, хто обирає на перші сходинки з 1 по 3 мотиви, до середнього рівня (2 бали) тих, хто обирає 5,7 та 8 мотиви; 1 бал – вибір 4,6. Хоча ми розуміли, що усі мотиви мають право на існування і вони є позитивними, але відповідно до досліджуваного феномену було передбачено певну ієрархізацію мотивів.

З метою виявлення мистецьких уподобань респондентам потрібно було відповісти на запитання розробленої нами анкети (дод. Г). Ми дотримувались думки науковців, що саме мистецькі уподобання відіграють значну роль у процесі навчання гри на фортепіано. Вони впливають на вибір репертуару, а відповідно на удосконалення виконавських умінь і навичок, які уможливають виконання музичних творів різної складності. Аналіз отриманих відповідей показав, що для незначної кількості опитаних старовинна музика не цікава взагалі (14% опитаних), зокрема музика для клавесину є «дуже простою», «однаковою за звучанням», зовсім без динаміки», «не подобається звучання інструменту», музика для органу навпаки – є «гучною», «траурною», «не сучасною». Що стосується класичної музики, для більшості опитаних вона є «основою фортепіанного навчання» (44%), із «задоволенням її виконують» (32%), «люблять Й. Гайдна і В. Моцарта» (23%), «захоплюються Ф. Шопеном» (18%), «етюдами і рапсодіями Ф. Ліста» (11%) та інші. Щодо сучасної музики більшість відзначили (67%), що «особливого зацікавлення не виявляють». Позитивним вважаємо зацікавлення студентів іншими видами мистецтв, відвідування художніх виставок і театру (73%), що говорить про прагнення розширювати свій мистецький кругозір, що впливає на розкриття художньо-образного змісту фортепіанних творів. Значна кількість опитаних змогли

визначити улюблених виконавців (68%); невелика кількість (29%) – художників і поетів. Зазначимо, що цей аспект діагностики був для нас важливий, адже з урахуванням отриманих результатів були побудовані дослідницькі завдання формувального експерименту.

Думки, щодо запитання «музикант реалізується як особистість у виконавстві, педагогічній діяльності, музично-просвітницькій діяльності» розділилися, більшість (71%) вважає у виконавстві, 19% – у культурно-просвітницькій діяльності, 10% – у педагогічній діяльності, підкреслюючи що в «цій діяльності реалізується більше як педагог». Такий результат, навів нас на думку про необхідність формування у майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва виконавських умінь, зокрема й фактурно-стильових.

Наступним етапом дослідження за другим критерієм було цілеспрямоване спостереження за студентами під час підготовки до складання заліків, екзаменів, модулів, а також педагогічної практики (3 курс). Підготовка до них показувала умотивованість студентів-піаністів визначитися з стильовою відповідністю виконання, зокрема за рахунок розуміння значущості зв'язків фактури, образу та стилю твору, та втілити це у виконавський процес. Тобто спостерігалися певні інтенції практичних методичних дій, методичного самонавчання, спрямованих на вдосконалення власних виконавських можливостей. Спостереження передбачало також оцінювання за 3-х бальною шкалою, де 3 бали фіксували повне та осмислене прагнення зрозуміти і досягти стилевідповідності, зокрема, й за рахунок якісного виконання фактури як художньо-виразового засобу розкриття образу твору; це відбивалося і на етапі підготовки до практики у студентів 3 курсу (додатковий аспект спостереження). 2 бали визначали епізодичне недостатнє системне прагнення досягти збалансованого розуміння та відтворення стилевідповідності виконання та фактурних абрисів текстів твору задля розкриття образу; 1 бал – у випадках поверхового ставлення та бажання просто швидко вивчити твір та скласти вимоги освітнього процесу.

Наступним етапом діагностики стало виконання діагностично-фактурних завдань. Студентам потрібно було визначити фактурні формули етюдів із

наданого репертуарного списку №2 (дод. Д) та пропонувати методичний засіб роботи над ними. У 32% випадків (7 осіб) студенти надавали вірні відповіді, разом з тим виявляли утруднення щодо вибору методичного прийому самонавчання. Лише у 2 випадках з цієї групи студенти надавали точні рекомендації (9%). У 54 % (12 осіб) у відповідях були невеликі помилки, 14% (3 особи) вагалися з відповідями, надавали невірні характеристики. Наведемо деякі з найбільш ґрунтовних відповідей. Так, характеризуючи фактуру розглянутих етюдів студенти відзначили, що «Concert-etude» А. Бенша оп. 20 «за фактурою і стилем на початку подібний до «Пісні без слів» Ф. Мендельсона», середня ж частина «за фактурним викладом нагадує фортепіанні твори Ф. Ліста»; Етюд В. Барабашова з циклу «Легенда. Етюд. Скерцо» характеризується «масивною фактурою з арпеджіо по всьому діапазону фортепіано», «гармонійними фігураціями в правій руці»; «Концертний етюд-рондо» Б. Лятошинського є «технічно і фактурно-багатоплановим», «віртуозним», «драматичним», «первісна фактура постійно модифікується чим створює внутрішню експресію»; фактуру етюду «Вічний рух» М. Сильванського визначили як «віртуозну» та «вишукану». Більш складною для аналізу виявилась фактура «12 етюдів-новел» С. Борткевича, які за визначення Н. Кучми «є своєрідним каталогом, який представляє всю фактурну палітру романтичного образу фортепіано – від пісенності Ф. Мендельсона через героїчну патетику Ф. Ліста до ефемерно-хитких звукових конструкцій К. Дебюссі» (Н.Кучма, 2021, с. 112). На думку студентів, той факт, що кожний етюд має програмну назву, «дає можливість не тільки краще зрозуміти доцільність кожної фактури, а й візуально її уявити» (Цит. з доповідей здобувачів).

Цікавими для усвідомлення сутності фактурно-стильових умінь виявились «Етюди-картини» А. Штогаренка, які вирізняють новим стильовим баченням фактури з опорою на романтичні традиції. Для виконання ці етюди є достатньо технічно складними. Тому студенти надавали свої характеристики спираючись на нотний текст. Вони відзначили «токатність» в Етюдах № 1, 5. «маршевість і акордову фактуру» етюду №5, «колористичність і кластерність» Етюдів № 2 і 4.

Особливу увагу було приділено фактурно-стилістичному аналізу циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. Аналізуючи нотний текст та ескізно виконуючи твори, студенти констатували «наявність у фактурі «Гавоту», «Алеманди», «Менуету» та «Бурре» терцієвих і секстових мелодичних паралелізмів», «цікаві фактурні особливості п'єс, що підкреслюють стильові особливості старовинних танців», «типові інтонації українського мелосу»; фактуру «Куранти» та двох «Гавотів» визначили як «оркестральну», «органно-клавірну» з «елементами підголоскової поліфонії і органних пунктів». У підсумку зазначили, що загалом для даного циклу характерна багат шарова повнозвучна фактура, розмаїття народнопісенних інтонацій, поєднання не тільки кількох фактурних формул, але і стилів, відповідність фактури кожній стильовій традиції.

Зазначимо, що при виконанні діагностично-фактурних завдань найбільшу активність і вірні відповіді надавали студенти спеціальності 025, і це зрозуміло, адже вони закінчили коледж або спеціалізовану музичну школу і мають більший багаж знань. Студенти спеціальності 014 були менш активними, вагалися з визначенням типу фактури. Тому, одним із завданням викладача в класі фортепіано стала активізація прагнення студентів до оволодіння різними фактурно-стильовими формулами, підвищення зацікавленості в отриманні відповідних і умінь.

Зробивши відповідні підрахунки (Додаток К , таблиця 2) за проведеними діагностичними процедурами, ми отримали рівні сформованості компоненту «мобільність та вправність володіння різними фактурами» за мотиваційно-виконавським критерієм.

Результати виявилися такими: високий рівень 2 (9,1%); середній рівень 12 (54,5%); низький рівень 8 (36,4%). Загальний Kf прояву критерію – 3,4, що дало змогу віднести його до низької межі середнього рівня.

Результати за показниками представлено у таблиці 3.4.

Таблиця 3.4.

**Рівні сформованості компоненту «мобільність та вправність володіння різними фактурами» за мотиваційно-виконавським критерієм**

| Показники                                                                                                                 | Низький рівень |      | Середній рівень |    | Високий рівень |      |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|------|-----------------|----|----------------|------|
|                                                                                                                           | Абс            | %    | Абс             | %  | Абс            | %    |
| <i>інтенсивність і прагнення студента до оволодіння різноманітними фактурно-стильовими виконавськими уміннями;</i>        | 11             | 50   | 8               | 36 | 3              | 14   |
| <i>міра здатності до методичного самонавчання для використання фактурно-стильового розмаїття фортепіанного репертуару</i> | 9              | 41   | 11              | 50 | 2              | 9    |
| Середня зважена                                                                                                           |                | 45,5 |                 | 43 |                | 11,5 |

Як бачимо з таблиці високим рівнем сформованості компоненту «мобільність та вправність володіння різними фактурами» володіють 11,5% респондентів, середнім – 43%, низьким – 45,5%. Абсолютну величину ми не показуємо., оскільки вона має дрібний характер у сумарному обчислюванні. Отримані дані свідчать про те, що загалом студенти усвідомлюють значення мотиваційного фактору для формування фактурно-стильових виконавських умінь. Вони характеризуються здатністю сформулювати свої музичні уподобання і принципи, прагнуть до вивчення різностильових фортепіанних творів, мають необхідні, але дещо обмежені музично-теоретичні знання та володіють загальними виконавськими фактурно-стильовими уміннями. Проте, більшість з них мало розуміються на різностильових особливостях фортепіанної фактури, а також не розуміють, що взаємозв'язок фортепіанної фактури і стилю є важливим фактором створення художнього образу музичного твору, успішності його концертного виконання. До цього ж демонстрація саме виконавського та методичного контенту діагностичних процедур знижували загальні рівні показників. Особливо в частині методичного самозабезпечення, тобто розуміння

та демонстрація того, як працювати на тим, або тим видом фактури відповідно до стилю твору.

Діагностування третього компоненту фактурно-стильових виконавських умінь «Застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури» здійснювалось на основі *інтерпретаційно-творчого критерію*, зокрема, за показниками: *ступінь якісного застосування фактурно-стильового контенту твору в процесі його виконавської інтерпретації; якість орієнтації у співвідношенні фактури і стилю під час роботи над образом твору та в методичному забезпеченні цього процесу.*

Відповідно до цього наступні діагностичні завдання передбачали не тільки визначення типу фактури, але й визначенні її ролі як засобу передачі художнього образу фортепіанного твору. З цією метою було розроблено діагностично-поліфонічні завдання, які передбачали опрацювання поліфонічних збірок І.С. Баха. Ми почали з найпростіших поліфонічних збірників. Перше – діагностично-поліфонічне завдання, що отримали респонденти, полягало в ескізному ознайомленні зі збіркою «Нотний зошит Анни Магдалени Бах», надання характеристики п'єсам, визначення їх педагогічного призначення. Під час демонстрації виконаних завдань 41% (9 осіб) студентів показали унормоване володіння нотним текстом: текст з незначними помилками, стильове розуміння музики, але з утрудненнями виконання поліфонічної фактури. 45,6 % (10 осіб) продемонстрували знання з історичного змісту щодо створення цієї збірки та її призначення. У відповідях вони відзначили «танцювальну різноманітність п'єс (менуети, полонези, марші)», «цікавість мелодій та ритмів», «можливість вивчати з учнями молодших класів». При цьому 3 особи не орієнтувалися в знаннях історичного змісту щодо збірки.

Друге – діагностично-поліфонічне завдання полягало в ознайомленні та виконавському опрацюванні збірника «Маленькі прелюдії та фуги» Й.С. Баха. Ознайомлення з цим циклом відбувалось в класах проф. О.Ребрової, доц. А. Грінченко методом групового обговорення. Відзначимо, що більшість студентів виявили знання з історії створення та педагогічного призначення даної збірки.

На жаль, таких був більший відсоток (59%). Проте нам вдалося зацікавити їх аналізом нотного тексту та фактури. У результаті, вони дійшли висновку, що за фактурними ознаками маленькі прелюдії умовно можна поділити на чотири групи. До першої віднесли прелюдії (№1, 3, 5, 8), які не мають яскраво викладеної теми, а фактура представляє собою гармонійні фігурації. До другої увійшли п'єси (№ 2, 7, 9, 11) з більш розвиненою поліфонічною фактурою, що включає елементи імітації. Третю групу складають прелюдії (№ 4, 6, 12) фактура яких повністю ґрунтується на імітації. До четвертої увійшли прелюдії з поліфонічною фактурою в основі якої мелодійна самостійність голосів.

Під час виконання цього завдання спростереження за здобувачами та їх оцінювання за визначеною 3 –х бальною шкалою дало змогу оцінити їх відповідно до рівнів: 27% (6 осіб) респондентів високий рівень орієнтації у фактурі, 46% (10 осіб) оцінено відповідно до середнього рівня, 27% (6 осіб) були мало активними, виявляли опосередковану зорієнтованість в питаннях, що поставали та елементарні знання.

Оцінюючи виконання цих прелюдій викладачі, що складали експертну групу, відзначили намагання студентів наблизити звучання фортепіано до звучання старовинного інструменту (14%), розуміння студентами фактурно-стильового контенту прелюдій ( 27%), вірно виконанні елементи контрастної і імітаційної поліфонії (23%). Решта показували достатні утруднення під час виконання поліфонічної фактури за стильовим аспектом.

Третє – діагностично-поліфонічне завдання передбачало самостійне опрацювання, вивчення та виконання на заліку «Інвенцій» і «Симфоній» І.С. Баха. Також на заліку студенти мали продемонструвати знання з методики вивчення поліфонічних творів, знання різних редакцій, визначити педагогічне призначення «Інвенцій» і «Симфоній». Дієвими при виконанні діагностично-поліфонічних завдань виявились методи фактурно-стильового аналізу, читання з аркушу, ескізного ознайомлення, виконавської презентації.

Відзначимо, що підготовка цього завдання зайняла набагато більше часу, ніж попередні. Це пояснюється більшою поліфонічною складністю, багатим

образним змістом, манерою виконання, яка за стилем має відповідати епосі написання. Для вивчення студенти обирали як двоголосні так і трьохголосні інвенції. Це залежало від довузівської освіти та напряму підготовки студентів. Аналізуючи виконавські інтерпретації студентів, експертна група відзначила, що тільки 2 здобувача (9%) вдалось на високому рівні продемонструвати володіння поліфонічною фактурою, чіткість голосоведення, виконання мелізмів, артикуляцію, співучу манеру гри, розуміння образного змісту. Найбільш вдалим було виконання 2-х Інвенцій D-dur, d-moll, F-dur; 3-х Інвенцій d-moll і H-dur. Використовуючи метод спостереження, ми звернули увагу на те, що студентам які обрали для вивчення 3-х голосну інвенцію c-moll, наповнену глибоким художньо-образним змістом, не вдалося повністю відобразити співвідношенні фактури і стилю в процесі розкриття образного змісту, продемонструвати співучу манеру гри, відповідне туше, ясність голосоведення, чіткість виконання трелей, найтонші динамічні відтінки. Це свідчить про необхідність подальшої роботи у фортепіанному класі з набуття умінь відтворювати поліфонічну фактуру.

На колоквіуму, який відбувся після виконання творів було з'ясувано рівень знань щодо стильових особливостей фактури та художньо-образного змісту поліфонічної музики. Цікаво, що стосується знань стильових особливостей та специфіки поліфонічної фактури, то студентів з високим і середнім рівнем знань було більше (відповідно 18% і 46%), а визначити і схарактеризувати художній образ вдалося тільки 9% від усієї кількості респондентів. Решта продемонструвала слабкі непереконливі знання та ускладнення під час виконання.

Одним із завдань колоквіуму було порівняння деяких редакцій «Інвенцій і Симфоній», внаслідок чого було відзначено, що позитивним у редакції К.Черні є продумана аплікатура, зручний розподіл середніх голосів між руками, негативним – переважання *legato*, часта зміна *cresc.* і *dim.*, велика кількість уповільнень тощо; редакція Л. Ландсхофа містить повну інформацію щодо орнаментики та артикуляції; редакція Ф.Бузоні насичена виконавськими

вказівками щодо динаміки, фразування, аплікатури, тлумачення прикрас, аналізу форми. На наш погляд, такий аналіз є дещо поверховим, він не торкався стильової відповідності епохи, ретельного аналізу фактури тощо.

Діагностування рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь здійснювалося на прикладі сюїт Г.Ф. Генделя, які за фактурним викладенням відрізняються від поліфонічних творів І.С. Баха. Будучи не надто складними з погляду поліфонії, сюїти Г.Ф. Генделя складають частину фортепіанного репертуару і часто використовуються в навчальній практиці. Використання методу спостереження давало змогу споглядати за можливостями студентів проаналізувати деякі з частин означених сюїт з точки зору виконавського відчуття музичної фактури. Така робота виявилась не тільки надзвичайно цікавою, але й важливою методично. Аналізуючи нотний текст, студенти відзначили прозорість фактури, її трансформації, що відбуваються по мірі розгортання музичної форми. Для самостійного вивчення було запропоновано сьому клавірну сюїту g-moll, яка складається з шести частин: Увертюра, Анданте, Аллегро, Сарабанда, Жіга та Пассакалія. Також перед демонстрацією цих п'єс потрібно було надати загальну характеристику циклу, потім розкрити фактурно-стильові особливості твору, що виконувався. Дане завдання демонструвалось на модульному контролі, методом експертної оцінки, присутніми були і викладачі-експерти і студенти. Після відбулось обговорення, на якому кожен з присутніх міг висловити свою думку, додати власні враження і побажання.

На думку викладачів-експертів, не всі студенти сумлінно поставились до виконання завдань, виявили інтерес до проблеми, хоча деякі крім необхідної знайшли ще й додаткову інформацію, як от: «Сарабанда» використовується у багатьох фільмах, «Сарабанда» – назва фільму І.Бергмана», та інші. Зазначили, що «сюїта вирізняється стрункістю архітектоніки», «контрастними образами», «композиційну опору складають Увертюра та Пасакалія», «вони подібні за масивністю фактури, патетикою, пунктирним ритмічними обертами», «фактура Andante та Allegro є поліфонічною, з єдиною інтонаційною основою», «фактура

Сарабанди – акордова, проста», «гомофонне трьох-чотирьохголосне викладення підкреслює скорботний образ», «в Пасакалії фактура в кожній варіації є різною» «вона збагачується різними видами фігурацій», «з кожною варіацією вона стає більш насиченою і повнозвучною». Що стосується виконавської інтерпретації відповідність фактурно-стильового контенту була вищою, ніж у попередньому завданні (приблизно на 18%), що можна пояснити більш простою поліфонічною фактурою та танцювальністю образів музики Г.Генделя. Також 23% респондентів намагались відтворити потрібне звучання інструменту, дотримувались відповідної динаміки.

Для діагностування рівня сформованості компоненту «застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури» доцільним виявилось опрацювання трьох етюдів Ф. Мендельсона з оп. 104 б. Н.Кучма (2021) вказує, що вони сполучають два стильові напрями – класичний і романтичний; їм властива прозора фактура, дрібна техніка та гармонійне розподілення рук. Вибір цих етюдів пояснювався їх виразністю, фактурною однотипністю, романтичною спрямованістю, що давало поштовх для творчого пошуку виконавської концепції.

Спочатку, користуючись методом зорового сприйняття, студенти аналізували ці твори, відзначивши, що Етюд №1 b-moll Allegro con fuoco має прозору фактуру, що візуально нагадує етюди К. Черні, спрямований на розвиток технічної спритності завдяки швидким арпеджіо в правій руці. Етюд №2 f-dur Allegro con moto також має прозору тріольну фактуру, але з вкрапленням прихованого двоголосся. За стильовими ознаками він схожий на експромти Ф. Шуберта. В етюді №3 a-moll Allegro vivace ля мінор студенти відзначили акордову фактуру в партії правої руки, в якій завуальована мелодія та фоновий супровід шістнадцятими нотами в партії лівої, швидкий темп. Зазначимо, що етюди Ф. Мендельсона з оп. 104 б не мають усталеного виконавського трактування, що також давало студентам поштовх для інтерпретаторського самовиявлення.

Слід вказати, що студенти виконували в сесію твори, серед яких мали бути віртуозні твори. Пропоновані етюди виконували не всі студенти, дехто виконував Юнацьки етюди Ф.Листа, тобто етюди, які мали полістильовий характер, або твори програмні, що мають дещо інструктивний, етюдний характер.

Оцінювання виступів відбувалось викладачами-експертами з погляду на наступні властивості виконання: оволодіння технічно-фактурними формулами, володіння педаллю, відчуття фортепіанної клавіатури під час виконання різних фактур, технічність виконання, розкриття художньо-образного змісту. Порівнюючи виконання українських і китайських студентів, відзначимо, легкість звучання та розвиненість піаністичного апарату останніх та музичну чутливість і співучість звучання перших; темперамент і свободу гри українців і аналітичну сухість китайців; прагнення українських студентів грати гармонійно та ясно і захоплення китайських студентів динамічними та віртуозними складовими. Щодо розкриття художньо-образного змісту, на погляд комісії, більше це вдавалося українським виконавцям. Це вимагає подальшої роботи з викладачем у класі фортепіано, зосередження на стильових засадах трактування музичних творів.

Наступний етап діагностувальної роботи полягав у виконанні студентами діагностично-порівняльних завдань. Перше завдання передбачало аналіз, ескізне ознайомлення та виконавську інтерпретацію творів, які мають подібну назву, наприклад «Пісня без слів» М. Лисенка, Я. Степового, С. Людкевича та Ф. Мендельсона. Така форма діагностувальної роботи передбачає визначення рівня розвитку вмінь встановлювати взаємозв'язки між явищами музичної культури, умінь проводити аналогії між фортепіанними творами, знаходити в них схоже і відмінне, здійснювати пошук інформації, порівнювати тематизм, фактуру, темброво-динамічне наповнення за допомогою стимулювання образних асоціацій. У процесі цього завдання створювалися проблемні ситуації на основі таких запитань: Ким була створена жанрова модель пісні без слів? У чому полягає популярність пісні без слів серед композиторів? Фактурні та образні

особливості пісні без слів? Слід відзначити, що більшість студентів (61%) активно включилась до інформаційного пошуку, в результаті чого було зазначено, що основоположником даного жанру став композитор-романтик Ф. Мендельсон, у творчості якого пісня без слів набула концептуальності та завершеності; популярність цього жанру зумовлена зв'язком з фольклорним пісенним жанром, що є, на думку О.Лігус (2016), «інтонаційним джерелом романтичної творчості». Особливостями жанру є «камерність» (фортепіанна мініатюра), «багатство образного змісту», «універсальність фактури та піаністичної техніки, розрахованої і на виконавців-аматорів, і на професіоналів». Відзначимо, що збільшення відсотку активності учасників експерименту свідчить про підвищення зацікавленості студентів даною проблемою, новизною запропонованих завдань, можливістю отримати нові знання.

Отже, під час запровадження діагностичних завдань встановлювалися рівні того або того компонента та результати за показниками, а також перевірялися можливі ефективні методи та творчі завдання, які мали певний педагогічний потенціал.

У процесі порівняння здійснювався образно-тематичний, фактурно-гармонійний, композиційний аналіз творів обох композиторів, що дозволило визначити спільні риси у фактурі, тематичному матеріалі, інтонаційно-образному змісті. Порівняння композиційної форми, ладо-гармонічної основи, виявило суттєву відмінність творів, що зумовлено різними композиторськими стилями, баченням музичного відображення художнього образу тощо. Але запропоновані завдання викликали певні утруднення у здобувачів, хоча вони намагалися знайти вірну відповідь, риси схожості та розбіжності.

Створення проблемних ситуацій під час виконання цих завдань стало важливим засобом включення учасників експерименту в аналітично-усвідомлений процес щодо виявлення сформованості фактурно-стильових виконавських умінь, адже це відбувалось у процесі обговорення різних поглядів, точок зору здобувачів, здатності їх до інтерпретування, до самостійного пошуку

виконавської інтерпретації на основі осмислення ролі стилю і фактури в розкритті образу. Саме динамізм цього процесу оцінювали викладачі-експерти.

Аналіз результатів за виконаними завданнями, які також оцінювалися за 3-х бальною шкалою, показав, що всі студенти (92%, 20 осіб) не представили повністю вірно виконаного завдання. У кращому випадку було представлено три з чотирьох правильних відповідей по кожному завданню (32%, 7 осіб), що відповідало середньому рівню прояву відповідного показника (*якість орієнтації у співвідношенні фактури і стилю під час роботи над образом твору та в методичному забезпеченні цього процесу*). Представлені словесні пояснення більшою мірою демонстрували не фактурно-стильовий аналіз музичного твору, а тільки припущення. Цікавими, з погляду наукових узагальнень, можна вважати 32% відповідей. Це свідчить про необхідність подальшого набуття студентами знань, подальшої роботи напрямі формування фактурно-стильових виконавських умінь, зокрема і в процесі навчання гри на фортепіано.

Слід пояснити, що задання роботи з творами поліфонічними та романтичними, проведення колоквиуму та виконавсько-аналітична, проблема робота і результати виконавського втілення образу на основі опори на фактурно-стильові виконавський уміння надавали результати за двома показниками, при тому одне завдання могло виявляти результати обох показників. Тому було враховувано домінуючі дія відповідно до кожного завдання. Такими були по два завдання на кожний показник, що давало змогу дотримуватися логіки підрахунків, яка була реалізована на попередній етапах експерименту.

Результати діагностування компоненту «застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури» представлено у таблиці 3.5.

Як бачимо на таблиці, Kf інтерпретаційно-творчого критерію склав 3,25, що трохи перевищує Н рівень.

Таблиця 3.5.

**Результати діагностування компоненту «застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури» за інтерпретаційно-творчим критерієм**

| Показники                                                                                                                              | Низький рівень |      | Середній рівень |    | Високий рівень |      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------|------|-----------------|----|----------------|------|
|                                                                                                                                        | Абс            | %    | Абс             | %  | Абс            | %    |
| <i>Ступінь якісного застосування фактурно-стильового контенту твору в процесі його виконавської інтерпретації;</i>                     | 11             | 50   | 9               | 41 | 2              | 9    |
| <i>Якість орієнтації у співвідношенні фактури і стилю під час роботи над образом твору та в методичному забезпеченні цього процесу</i> | 17             | 77   | 2               | 9  | 3              | 14   |
| Середня зважена                                                                                                                        |                | 63,5 |                 | 25 |                | 11,5 |

Аналіз результатів за рівнями засвідчив переважання низького рівня (54,5%, 12 осіб), середній рівень показали 8 осіб (36,4%), високий – 2 особи (9,1%). Такий результат говорить про необхідність розвитку у студентів здатності здійснювати фактурно-стильовий аналіз фортепіанних творів задля якісного інтерпретаційно-творчого виконання та до усвідомленого ставлення щодо формування фактурно-стильових виконавських умінь у процесі навчання гри на фортепіано. Як видно з наведених результатів самим низьким був другий показник третього – інтерпретаційно-творчого критерію.

Загальні результати за усіма випробуваннями та розподіл здобувачів за трьома рівнями розраховувався за сумою  $K_f$  усіх трьох критеріїв на кожного здобувача індивідуально та визначення середньої величини.

$$\text{Що відповідало формулі } \mu = \frac{K_{f1} + K_{f2} + K_{f3}}{3}$$

Отримана величина відповідала тому або тому рівню.:

Високий: «Образно-контекстний» – 5,6 балів.

Середній: «Технологічно-виразовий» - 3,5-4,5 балів.

Низький: «Виконавсько-невідрефлексований» - 2-3 бали.

У додатку К таблиця 4 показано узагальнені результати

Покажемо їх на рисунку 2.1

Високий = 2 (9%); Середній 8 (36%); Низький 12 (55 %)

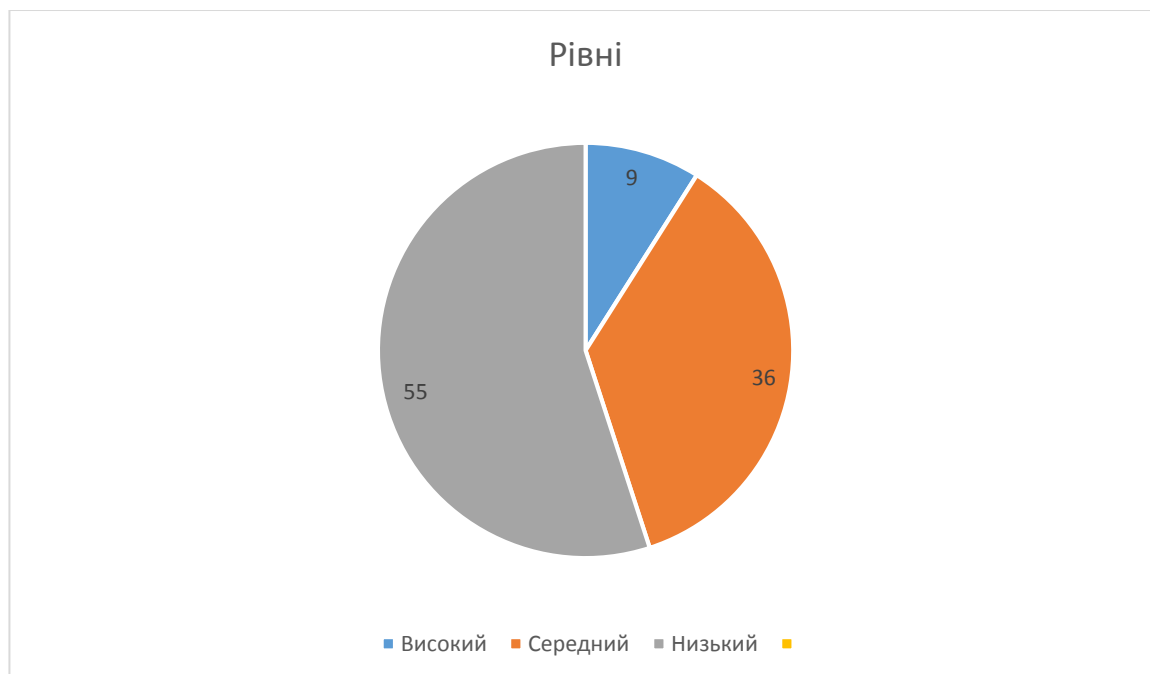


Рис.3.1 розподіл рівнів сформованості фактурно-стильових виконавських умінь

Після проведення відповідних розрахунків ми отримали наступні результати констатувального експерименту: високий рівень сформованості фактурно-стильових виконавських умінь продемонстрували 9 % студентів; середній рівень – 36,% опитуваних; низький рівень виявили в 55 % студентів. Загальні рівні сформованості компонентів фактурно-стильовиз виконавських умінь учасників констатувального експерименту відповідно до визначених критеріїв і показників презентовано в таблиці. 3.6 (стор. 173).

У цілому, на підставі аналізу отриманих даних сформованості кожного з компонентів відзначимо, що студенти спеціальностей 014 COMM і 025 MM мають потенційні можливості щодо оволодіння на високому рівні фактурно-стильовими виконавськими вміннями. Більша частина учасників експерименту усвідомлює необхідність набуття музичних знань, підвищення рівня

фортепіанної підготовки, набуття нових фактурно-стильових виконавських умінь.

Таблиця 3.6.

### Результати констатувального експерименту КГ

| Критерії                      | Низький рівень |      | Середній рівень |      | Високий рівень |   |
|-------------------------------|----------------|------|-----------------|------|----------------|---|
|                               | Абс            | %    | Абс             | %    | Абс            | % |
| Рефлексійно-самокорегувальний | 10             | 45,5 | 10              | 45,5 | 2              | 9 |
| Мотиваційно-виконавський      | 8              | 36   | 12              | 55   | 2              | 9 |
| Інтерпретаційно-творчий       | 12             | 55   | 8               | 36   | 2              | 9 |

У цілому, на підставі аналізу отриманих даних сформованості кожного з компонентів відзначимо, що студенти спеціальностей 014 COMM і 025 MM мають потенційні можливості щодо оволодіння на високому рівні фактурно-стильовими виконавськими вміннями. Більша частина учасників експерименту усвідомлює необхідність набуття музичних знань, підвищення рівня фортепіанної підготовки, набуття нових фактурно-стильових виконавських умінь. .. Особливу увагу слід звернути на факт наявності значної кількості студентів з низьким рівнем сформованості фактурно-стильових виконавських умінь, особливо за показниками зокрема, за інтерпретаційно-творчим критерієм, що заважає створенню якісної художньо-образної інтерпретації музичного твору та впливатиме в майбутньому на рівень викладання музичних дисциплін. На наш погляд, це може стати основною з причин неспроможності майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва займатись концертно-виконавською діяльністю та успішно виконувати музично-педагогічну. З метою підвищення рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь студентів на основі створеної моделі було розроблено і впроваджено в освітню практику відповідну авторську методику, реалізація якої презентована в наступному параграфі.

### **3.2. Етапи та результати дослідно-експериментальної роботи з формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано**

Як зазначалось раніше, проблема формування фактурно-стильових виконавських умінь розглядається в контексті фортепіанної підготовки двох категорій здобувачів, а саме: за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» та спеціальністю 014 «Середня освіта (Музичне мистецтво)». У контексті цих спеціальностей оволодіння фактурно-виконавськими вміннями є надзвичайно важливим, оскільки вони є складовою художньої техніки піаніста, а також є засобом виразності художніх образів і основної ідеї твору. Високий рівень фактурно-стильових виконавських умінь забезпечує якість художньо-виконавської інтерпретації, дає можливість на високому рівні викладати гру на фортепіано, а «для майбутніх учителів музичного мистецтва це ще додатковий ресурс педагогічної інтерпретації твору в процесі його сприйняття учнями» (Ван Чень, 2024, с. 22).

У формувальному експерименті брали участь 22 здобувача обох спеціальностей, але які навчалися на 2 та 3 курсах вже в 2023-2024 навчальному році. Для чистоти порівняльних результатів було проведено низку діагностичних процедур зі студентами-піаністами 2 курсу, які не брали участь в попередньому констатувальному експерименті. А також знов провели знов діагностичні процедури зі студентами 3 курсу, які на попередньому етапі навчалися на ц курсі. Таких виявилось 3. Отримані результати ми рахували були взяти як результати першого зрізу для експериментальної групи. Вони були майже ідентичними тим, які було отримано під час констатувального експерименту.

У Додатку Л будемо подавати усі розрахунки щодо експериментальної групи.

У таблиці 3.7 подаємо результати 1 зрізу ЕГ, з якими студенти-піаністи були залучені до експериментальної методики та вже у порівнянні з

результатами КГ, які були отримані під час констатувального експерименту, його остаточного результату.

Нагадаємо, що під час констатувального експерименту перевірялися результати КГ як на початку навчального року та наприкінці. Наприкінці дещо спостерігалися позитивні зміни, але не в значному визначені. Зменшився % кількісних показників низького рівня, збільшився % середнього. Збільшився також % на високому рівні. Покажемо їх у таблиці 3.7

**Таблиця 3.7.**

**Порівняльні результати 1 та 2 зрізу КГ під час констатувального експерименту**

| <b>Зріз</b>      | <b>Високий</b> |       | <b>Середній</b> |       | <b>Низький</b> |        |
|------------------|----------------|-------|-----------------|-------|----------------|--------|
| <b>1 зріз КГ</b> | 2 особи        | 9%    | 8 осіб          | 36,4% | 12 осіб        | 54,6%  |
| <b>2 зріз КГ</b> | 3 особи        | 13,6% | 7 осіб          | 31,8% | 12 осіб        | 54,6 % |

Для порівняння результатів формувального експерименту покажемо таблицю 3.8, що підтверджує певну ідентичність груп задля початку експерименту

**Таблиця 3.8**

**Порівняння результатів КГ та ЕГ на початку формувального експерименту**

| <b>ГРУПИ</b> | <b>Високий</b> |       | <b>Середній</b> |       | <b>Низький</b> |       |
|--------------|----------------|-------|-----------------|-------|----------------|-------|
| <b>КГ</b>    | 2 особи        | 9     | 8 осіб          | 36,4% | 12 осіб        | 54,6% |
| <b>ЕГ</b>    | 3 особи        | 13,6% | 8 осіб          | 36,4% | 11 осіб        | 50 %  |

Відсутність суттєвих розбіжностей в КГ та ЕГ перевірялося за критерієм Фішера

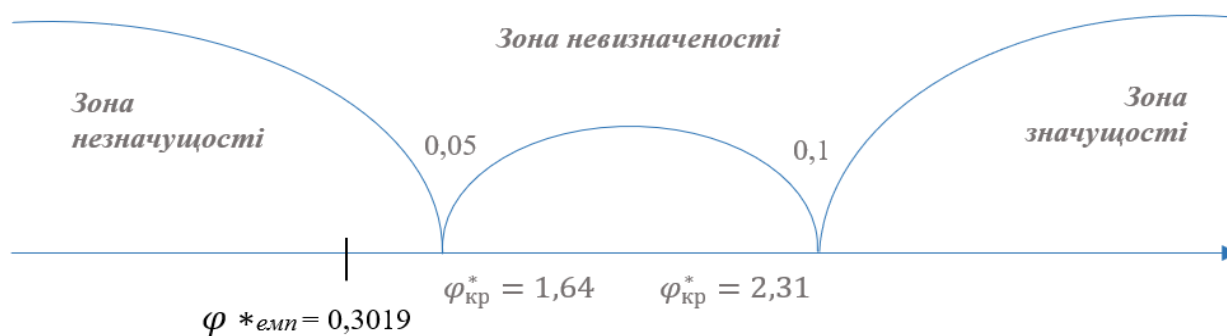


Рис. 3.2 Результати перевірки початкових рівнів КГ та ЕГ за критерієм Фішера

Як бачимо, отриманий  $\varphi^*$  дорівнює 0,3019, що знаходиться в зоні незначущості, отже обрані групи не мають суттєвих відмінностей.

Також продемонструємо результати за кожним критерієм до початку експерименту у таблиці 3.9

Таблиця 3.9

### Початкові порівняльні результати за критеріями в КГ та ЕГ

| Критерії                      | Низький рівень |      | Середній рівень |      | Високий рівень |      |
|-------------------------------|----------------|------|-----------------|------|----------------|------|
|                               | КГ %           | ЕГ % | КГ %            | ЕГ % | КГ %           | ЕГ % |
| Рефлексійно-самокорегувальний | 45,5           | 50   | 45,5            | 40,9 | 9              | 9,1  |
| Мотиваційно-виконавський      | 36             | 40,9 | 55              | 45,5 | 9              | 13,6 |
| Інтерпретаційно-творчий       | 55             | 50   | 36              | 36,4 | 9              | 13,6 |

Метою формувального експерименту стало практичне впровадження в освітній процес методики формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано та перевірки її ефективності.

Формувальний експеримент проходив у три етапи: установочно-рефлексійний, виконавсько-мобілізаційний, образно-інтерпретаційний, протягом яких впроваджувались розроблені у теоретичному розділі дослідження методологічні підходи, принципи, методи та форми навчання.

Перший – установочно-рефлексійний етап – проходив з орієнтацією на когнітивно-рефлексійний і інформаційно-музикологічний підходи і принципи – осмисленого ставлення до виконавсько-технічних недоліків та переваг, опора на рефлексію відчуттів володіння фортепіанною фактурою та звуковидобуванням. На цьому етапі застосовувалися методи: дослідницького пошуку, фактурно-стильового аналізу, порівняння виконавських версій, оцінювання запису власного виконання творів та його порівняння з якісними еталонами виконання. Успішність даного етапу забезпечувалась реалізацією педагогічної умови – стимулювання адекватного самооцінювання студентами власного художньо-технічного виконавського ресурсу та визначення шляхів його покращення. Ця умова спрямована на зацікавлене ставлення студентів до самооцінювання та «рефлексії власних можливостей виконувати ту або іншу фортепіанну фактуру» (Ван Чень, , 2024, b, с. 24). Було враховувано таку закономірність: «чим скоріше та точніше студент усвідомить свої недоліки та зможе відчувати на фізіологічному рівні можливість їх подолання, тим скоріше він зможе вивчати і виконувати ті твори, які йому подобаються» (Там саме.).

З метою усвідомлення анатомо-фізіологічного чинника студенти виконували вправи на відчуття фортепіанної клавіатури в процесі виконання різних типів фактур, які частково було використано під час констатувального експерименту. Повторення таких методів вже набувало формульовальної функції

Для усвідомлення виконавсько-методичного чинника на першому етапі формульовальної методики була проведена онлайн зустріч на базі лабораторії «Інновації мистецької освіти» з лекцією на тему «Фактура і виконавська техніка», на якій наголошувалось, що порівняно з іншими музичними інструментами, фортепіано володіє більш широким фактурним різноманіттям. Студентам було надано інформацію щодо параметрів музичної фактури – глибина, висота, хронотоп, її вплив на динаміку, агогіку, темброве звучання, на створення музичного образу твору. Значну увагу приділено алгоритму досягнення музичної фактури, що ґрунтується на комплексі слухових, зорових і моторно-рухових уявлень фактури музичного твору. Особливо відзначалось, що цей

алгоритм є своєрідним ланцюжком між нотним текстом і його виконавським відтворенням. Він передбачає первинне ознайомлення з нотною графікою, слухове уявлення фактури, створення звукового образу фактури та її виконавське відображення. Протягом зустрічі наголошувалось на важливості рефлексії звуковидобування та відчуттів, які виникають під час оволодіння фортепіанною фактурою музичного твору та є «інструментом реалізації певних звукових образів» (Н.Кучма, 2021), на взаємообумовленості семантики твору та техніки виконання, яка є складовою інтонаційного процесу, до якого відносимо й осягнення фактури. Надані теоретичні викладки були спрямовані на те, щоб майбутні викладачі усвідомлювали власний рівень технічного розвитку, необхідність його подальшого вдосконалення.

З цією метою було реалізовано принцип осмисленого ставлення до виконавсько-технічних недоліків та переваг. Студентам експериментальної групи було запропоновано спочатку екскурсно ознайомитись з декількома творами технічного характеру, один з них відібрати для вивчення, представити у концертному виконанні, потім оцінити власне виконання у запису і порівняти з якісними виконавськими еталонами. Для опрацювання було надано твори різного ступеня складності, систематизовані за видами фортепіанної фактури. Це були етюди різних авторів за подібним фактурним викладенням. Зокрема, студентам спеціальності 014 СОММ було запропоновано не важкі етюди на різні види технічно-фактурних формул. З репертуарного списку №1 (дод. В).

Подальша експериментальна робота здійснювалась з використанням методу «оцінювання запису власного виконання творів, їх порівняння з якісними еталонами виконання». До організації було залучено викладачів по класу фортепіано, в яких займалися студенти.

Загальновизнано, що багато інформації для виконавського трактування фактури містять накопичені за останні десятиріччя відео та аудіо записи, зокрема етюдів К. Черні ор.299 у виконанні В. Слейтер і ор.740 у виконанні М.Амлена. Спостереження за реакцією студентів під час прослуховування творів з ор.299 показало їх подив почутим і захопленість майстерністю виконання. Під час

обговорення студенти зазначали, що «не сподівались почути етюди з учнівського репертуару у виконанні майстрів», «вражені яскравістю етюдів», які «звучали несподівано цікаво», «відзначали фактурну різноманітність цього опусу», «вважали, що це еталонне виконання», «прослуховування дало зрозуміти, що етюди це не тільки швидкість пальців, а ще й художність і образність», «прослуховування надало поштовх для вдосконалення», «зрозуміли, що навіть нескладний фактурно твір потребує щоденної праці за інструментом», «потребує слухового та інтонаційного вправління», «розуміння виконавського трактування фактури», «необхідності насичувати образним змістом будь-який твір». Що стосується прослуховування студентами ор.740 «Мистецтво спритності пальців» у виконанні відомого канадського піаніста М. Амлена, то при обговоренні вони відзначили, що «раніше сприймали ці етюди тільки як інструктивні, призначені для вдосконалення пальцевої техніки», «їх виконання вимагає щоденних тренувань», «володіння всіма фактурно-технічними формулами», «всього арсеналу виражальних виконавських засобів», «прослухане спонукає до міркувань щодо подальшого виконавського розвитку», «виконання М. Амлена вирізняється новизною, глибиною та витонченістю», «блискавичністю хроматичних ходів і бурхливими арпеджіо», «у виконанні М. Амлена одні етюди звучать велично і патетично, а інші випромінюють грайливу енергію». Позитивно-захоплюючу реакцію виявили студенти при прослуховуванні «Іскорки» М. Мошковського у виконанні видатного піаніста В. Горовиця. Це ще раз навело їх на думку про необхідність підвищення рівня технічної майстерності, складовою якої є оволодіння різноманітними фактурними формулами.

Наступним кроком даного етапу експерименту стало виконання ІНДЗ, спрямованих на набуття знань з історії розвитку етюдного жанру в Україні, вивчення фактурних особливостей етюдів українських композиторів, ознайомлення з різними виконавськими версіями цих етюдів.

Перше завдання передбачало дослідницький пошук студентів у напрямі визначення еволюційного шляху розвитку етюдів в українській музиці ХХ століття.

Друге завдання – визначення фактурних особливостей деяких із запропонованих етюдів.

Третє завдання – порівняння виконавських інтерпретацій на прикладі «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, визначення особливостей їх стилізового динамічного та фактурного трактування.

Для виконання поставлених завдань студентам експериментальної групи було надано для опрацювання список літератури (дод. Е), для характеристики фактури етюдів – нотні матеріали (дод. В, Д.) та для співставлення різних виконавських версій різні аудіо та відео-записи).

Слід відзначити активну пошукову діяльність студентів експериментальної групи при виконанні першого дослідницького завдання. Для зручності відповіді вони розробили таблицю в якій представили етюди українських композиторів розташовані відповідно до дати написання з визначенням типу фактури табл. 3.10. У пропонованій таблиці представлено найбільш значимі твори. Останню колонку таблиці, яка стосується характеристики фактури вони заповнювали під час виконання другого завдання.

Таблиця 3.10

### Етюди український композиторів

| № | Дата написання | Композитор      | Назва твору                            | Характеристика фактури           |
|---|----------------|-----------------|----------------------------------------|----------------------------------|
| 1 | 1913           | <u>А. Бенш</u>  | « <u>Concert-etude</u> »               | акордова, масштабна              |
| 2 | 1920           | М. Вериківський | етюд                                   | прозора, на арпеджіо             |
| 3 | 1924           | С. Борткевич    | «12 етюдів-новел»                      | різновланова                     |
| 4 | 1928-1930      | В. Косенко      | «11 етюдів у формі старовинних танців» | багатошарова повнозвучна фактура |
| 5 | 1929           | Л. Ревуцький    | Два етюди                              | поліритмічна, прозора            |
| 6 | 1935           | Т. Маєрський    | «Три твори»                            | додекафонна                      |
| 7 | 1947           | Г. Таранов      | Хроматичний етюд                       | віртуозна, однопланова           |
| 8 | 1949           | М. Дремлюга     | «Етюд»                                 | багатопланова                    |

|    |      |                 |                                                        |                                                                        |
|----|------|-----------------|--------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------|
| 9  | 1961 | М. Сильванський | «Вічний рух»                                           | віртуозна, одноеlementна, скерцозна                                    |
| 10 | 1961 | А. Жук          | «3 концертних етюди»                                   |                                                                        |
| 11 | 1962 | Б. Лятошинський | «Концертний етюд-рондо»                                | віртуозна багатопланова                                                |
| 12 | 1967 | В. Барабашов    | «Легенда. Етюд. Скерцо»                                | масивна, акордово-арпеджована                                          |
| 13 | 1978 | В. Сечкін       | «Три етюди»                                            | різнопланова з рисами пізнього романтизму                              |
| 14 | 1978 | А. Штогаренко   | «Етюди-картини»                                        |                                                                        |
| 15 | 1986 | В. Борисов      | «Етюди оптимізму» для фортепіано та струнного оркестру | з великою кількістю експресивних хроматичних ходів та зменшених терцій |
| 16 | 2022 | А. Губанов      | Етюд-картина «Шторм»                                   | акордово-октавна                                                       |
|    |      |                 |                                                        |                                                                        |

За власної ініціативи студенти вдалися до пошуку етюдних зразків українських композиторів XIX століття. До списку увійшли: етюд-фантазія «Щасливці» А. Єдлічки, «Етюд-козак» М. Завадського, «Етюд-полька» П. Сокальського, «Пряля» Г. Ходоровського, «Вихор» В. Пухальського. концертний етюд «Метелик» і «Неаполітанська тарантела» В. Зентарського. За свідченням студентам ці твори вважаються «першими зразками українського фортепіанного етюду», «за викладенням їх фактура нагадує танці або фантазії», «фактура відображає національний колорит», «фактура з елементами фольклору», «фактура етюду «Метелик» і «Неаполітанської тарантели» В.Зентарського подібна до лістівської». Студенти також зазначили, що екскізне ознайомлення з нотним текстом цих творів показало зручність фортепіанного викладення, можливість оволодіння технічно-фактурними формулами, фольклорну основу, що робить їх цікавими для вивчення і концертного виконання.

Проведена дослідницька робота дозволила перейти до третього завдання – аналізу та оцінювання виконавських версій циклу на прикладі «11 етюдів у формі

старовинних танців» В. Косенка. Для виконавсько-стильового аналізу ми взяли інтерпретації М. Крушельницької, Н. Шкоди та В. Петриченко та записані відповідно українськими піаністками в 2004 2006 і в 2020 роках. Для того щоб правильно оцінити кожен версію кожна п'єса пропонувалося окремо, що дало можливість якісно оцінити виконавський задум, виокремити найкраще, порівняти виконання кожної фактурно-стильової деталі. Наведемо деякі приклади. На переконання студентів, другий номер «Алеманда», у виконанні В. Петриченко звучить «класично стримано», у виконанні Н. Шкоди «більш романтично хвилююче», М. Крушельницькій вдається фактурно підкреслити «урочистість і парадність» ходи «величну образність». В третьому номері «Менует» М. Крушельницька підкреслює «танцювальність, кожен рух танцю», використовуючи вільну агогіку. Н. Шкода, навпаки, підкреслює «технічну спрямованість циклу», виконуючи «більш строго і рівно». У виконанні В. Петриченко «крайні і середня частини звучать більш контрастно». Четвертий номер «Куранта» в інтерпретації М. Крушельницької «вражає неперевершеним відчуттям дотику до клавіатури», що «наближує до старовинного звучання інструмента». Фактура у трактуванні Н. Шкоди звучить «більш велично та класично». В. Петриченко «красиво веде рух мелодії яка нагадує українську пісню». Шостий номер циклу «Буре» у виконанні М. Крушельницької «звучить контрастно, адже крайні частини за виконанням штрихів, агогіки та артикуляції наближені до класичного виконання, а середня частина – «до романтичного». В цілому виконавська версія Н. Шкоди є подібною до попередньої. В. Петриченко «виконує віртуозно і блискуче», при цьому «підкреслюючи фактурні зміни». Зазначимо, що деякі студенти проявили дослідницьку активність і допитливість щодо виконавського втілення «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка. В інформаційному просторі вони знайшли виконання Ігоря Рябова, оркестру «Eclectic Sound Orchestra» під керівництвом С. Лихоманенка, які також є цікавими з погляду фактурно-стильової та інтерпретаторської реалізації.

Аналізуючи результати дослідницьких завдань можемо відзначити їх продуктивність щодо набуття знань фактури, стилю, умінь знаходити

інформацію, аналізувати та порівнювати виконавські версії тощо. Отже, підсумовуючи результати першого етапу формувального експерименту можемо констатувати позитивний вплив запропонованих умов, принципів і методів роботи на формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва. Завдяки реалізованим принципам і методам фортепіанного навчання активізувалися інформаційно-дослідницькі пошуки студентів, чим значно підвищили рівень їх музичних знань, спрямували на осмислене ставлення до виконавсько-технічних недоліків та переваг, відзначили важливість рефлексії відчуттів при оволодінні різними типами фортепіанної фактури та звуковидобування, підвищили технічний рівень виконання озброїлись навичками оцінювання та порівняння різних виконавських інтерпретацій. Результати першого етапу формувального експерименту представлені у таблиці 6 Додатку Л.

Другий етап – «виконавсько-мобілізаційний, накопичувальний» – був спрямований на подальший розвиток фактурно-стильових виконавських умінь і опанування фактурно-стильовим розмаїттям фортепіанних творів. Для цього дієвими виявилися принципи зацікавленого ставлення до художньо-технічного самовдосконалення та збагачення ресурсу методичного самозабезпечення щодо опанування фактурно-стильовим розмаїттям фортепіанних творів. Запроваджувалася педагогічна умова: цілеспрямоване накопичення досвіду практичного застосування фактурно-стильових еталонів світової фортепіанної спадщини. Використовувалися методи: зорове сприйняття нотного тексту, колоквиум, круглий стіл з бесідами, поліфонічно-творчі завдання. Зазначимо, що осмисливши свої недоліки і проблеми в опануванні фактурно-стильових умінь, студенти ЕГ зрозуміли важливість опанування вправ та етюдного репертуару, спрямованого на подолання недоліків, усунення ускладнень і утисків. На цьому етапі важливо було розуміти певну закономірність: чим швидше та точніше студент усвідомить власні недоліки та зможе відчути «на фізіологічному рівні можливість їх подолання», тим скоріше він зможе вивчати та виконувати ті твори, що йому подобаються. З практики відомо, що дуже часто бажання грати

улюблений твір стає поштовхом підвищення рівня виконавської майстерності (Ван Чень, 2024, б с. 24) ,

Другий етап був найскладнішим, оскільки на ньому поступово вирішувалась проблема подолання суто технічних труднощів, що переводило процес формування фактурно-стильових виконавських умінь на рівень «вільного стилевідповідного виконання різних видів фактури в процесі фортепіанної гри» та набуття «досвіду швидкого переходу від фактури до фактури в межах одного твору» (Ван Чень, 2024 б с. 24 ).

Враховуючи, що виконавський процес «передбачає диференційоване володіння фортепіанною фактурою, мобільну реакцію піаністичного апарату на зміну фактурних кластерів», а «також розуміння індивідуальних піаністичних можливостей та пристосування ігрового апарату в процесі опанування різностильових творів» (Ван Чень, 2023, с.261), на цьому етапі розвиток фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів здійснювався за декількома напрямками. Перший – розвиток технічних навичок та образного відчуття на основі творів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста, Ф. Мендельсона, що містять глибокий образний зміст та дозволяють оволодіти різними типами фактури на відміну від етюдів К.Черні ор.299 та М.Клементі, які фокусувались на певній технічно-фактурній формулі. Другий – оволодіння поліфонічною фактурою на прикладі творів І.С.Баха, Ф. Генделя. П.Хіндемита. Третій – набуття історико-стильових знань.

Пропонувалися твори, в яких художньо-образний початок превалює над інструктивним (дод. Д ). Твори передбачали оволодіння тембральними та динамічними можливостями фортепіано, а завдяки педалі – ще й його фонічним потенціалом. Важливо також включати твори не тільки віртуозного характеру, але й ті, що виконуються у повільному темпі і вимагають вдумливого художнього виконання.

Фактурно-стильовий аналіз нотного тексту та виконавське опрацювання заданих творів дозволило студентам-піаністам говорити про те, що, на відміну від етюдів попередників, «для сприйняття вони є набагато яскравішими та

цікавішими», в них «відчутний романтичний вплив», «суттєво оновлені технічно-фактурні формули», «тематичний матеріал розподілений між партіями обох рук», «постійно використовується педаль», «багато тембрально-кolorистичних ефектів».

Цікавим для студентів виявилось порівнянням етюдів «За Паганіні» Р.Шумана ор.3 та Ф.Ліста, об'єднаних одним тематичним та образним матеріалом, романтичним світовідчуттям. У своїх відповідях вони відзначали, що у шуманівському трактуванні «фактура в деяких етюдах є поліфонізованою» (Етюд №2 за каприсом №9, Етюд №3), в етюді № 4 за каприсом № 4 в середньому розділі з'являється «новий емоційно-ліричний епізод», який «дещо затьмарює тему оригіналу». Це говорить про диференціацію фактури автором. Ті хто обрав цей етюд для вивчення і концертного виконання відзначили складність гострого виконання одних звуків у поєднанні зі зв'язністю інших. Така ж багатоплановість виявляється в етюді №5 за каприсом № 19, в якому один елемент фактури виконується в різній динаміці *p* і *ff* по чергово то в правій то в лівій руці.

Що стосується «Великих етюдів за Паганіні» Ф.Ліста, то тільки зорове сприйняття нотного тексту дозволило студентам говорити, що «вони є більшими за об'ємом», «складнішими для виконання», «вражаюче віртуозні», «насичені різними видами фактур, у порівнянні з етюдами Р. Шумана», «демонструють контрастні образи», «їх виконання вимагає блиску і міцності звучання». Відзначимо, що для вивчення і концертного виконання тільки один студент з Китаю обрав етюд №5 *E-dur*. Для зручності порівняння обох циклів студенти запропонували створити таблицю, в якій відображатиметься різне і подібне в циклах Р. Шумана та Ф. Ліста (табл. 3.11).

Зазначений перелік дозволяє створити «банк виконавських фактурно-стильових еталонів- образів, що передбачає накопичення таких фактурно-виконавських фрагментів програмної музики, які яскраво передають (імітують, портретують) образ» (Ван Чень, 2-24, б, с. 25). Інший приклад – «Прелюдія» Альбеніса з яскраво вираженою фактурою, що імітує гру гітари, а також навести приклади схожого звучання у творах «Перервана серенада» К. Дебюсі»,

Таблиця 3.11

### Порівняння етюдів Р. Шумана і Ф. Ліста

| Подібне                                                                                       | Різниця                                                                                                                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| метою було створення саме циклу етюдів                                                        | 12 етюдів Р. Шумана – 38 сторінок нотного тексту<br>6 етюдів Ф. Ліста – 52 сторінки нотного тексту                                                                          |
| кількість номерів у обох циклах збігається з бароковою традицією коли п'єси поєднувалися по 6 | Р. Шуман – створив етюди для вдосконалення техніки, Ф. Ліст – для концертного виконання                                                                                     |
| розпочинають цикл одним каприсом                                                              | Р. Шуман – використовує 2-3 фактурні формули<br>Ф. Ліст – чималу кількість фактурних формул (октави, репетиції, подвійні ноти тощо), використовує усі регістри інструменту, |
| не змінювали оригінально тональності і темпу паганінівських каприсів                          | Р. Шуман тяжіє до сюїтного типу мислення<br>Ф. Ліст керується принципом нагнітання до фіналу                                                                                |

«Ранкова серенада» М. Равеля. Образи творів дещо інші, але звучання імітації гітари дуже схожі, що дає змогу поєднати їх у певний схожий кластер еталонів-образів (Там саме).

Для формування фактурно-стильових умінь доцільним стало вивчення та створення художньо-образної інтерпретації етюдів композиторів-романтиків. Презентація вивчених творів відбувалась відкрита онлайн зустріч у вигляді круглого столу, де студенти презентували результати своєї роботи. Заход було номіновано як «Звуковий образ фортепіано в етюдах композиторів романтичної доби». У заході взяли участь як українські так і китайські студенти. До кожного твору вони підготували вступне слово в якому повідомлялось про автора, історію написання, стильові та фактурні особливості, художньо-образний зміст. Під час розмови зі студентами вони зазначили, що дізнались багато цікавого про життя, творчість і оточення композитора, навчились аналізувати нотний текст з погляду фактури, стилю, педалізації, динаміки. Оцінювання даного заходу відбувалось методом експертних оцінок як викладачів так і самих студентів.

Наступний етап роботи був пов'язаний з формуванням у студентів експериментальної групи виконавських умінь відтворювати поліфонічну фактуру. В процесі вступної бесіди «Поліфонічна музика – як основа формування навичок відтворення багатопланової фортепіанної фактури» ми обговорили

декілька питань: специфіка поліфонічної фактури; поліфонічно-виконавські традиції епохи І.С. Баха; інструменти, для яких писав І.С. Бах, порівняння їх динамічних можливостей; авторський та редакторські тексти творів І.С. Баха, принципи роботи над поліфонічною фактурою. Особливо було наголошено на тому, що змістовний контент поліфонічної фактури, особливо в музиці часів Бароко, базується на «риторично-семантичній знаковості», яка потребує «дешифрування і ретельного виконавського відпрацювання», зокрема: «активізації тактильних відчуттів у звуковидобуванні довгих і коротких нот у багатоголосній фактурі», створення виконавського діалогу в якому «кожний голос має бути виконаний своїм тембром», під постійним слуховим контролем який (Ван Чень, 2023, с. 23).

Ураховуючи, що опанування поліфонічної фактури можливо лише за умови поступового набуття поліфонічних знань і навичок, свою роботу ми спрямували на виконання поліфонічно-творчих завдань. Відповідно до першого завдання, ми відпрацьовували вправи, спрямовані на формування умінь студентів виконувати поліфонічну фактуру. Наприклад: програвання кожного голосу окремо, програвання голосів різними руками, гра одною рукою двох голосів різною динамікою, попередньо прослухавши і проспівавши кожний голос окремо.

Під час зустрічей та за оцінками експертів-педагогів у студентів спостерігалися підвищення якості умінь аналізувати нотний текст, визначати різні типи фактур, розумітися в музичних стилях і жанрах, виконувати фактурні абриси відповідно до стилю і жанру. Позитивно, що у виконанні студенти продемонстрували стильову відповідність старовинним танцям, володіння різними фактурними формулами, вірно відобразили художні образи. Це говорить про вірно вибраний напрямок методичної роботи зі студентами на даному етапі експерименту, який можна взяти за основу підготовки майбутніх викладачів і вчителів в класі фортепіано у закладах вищої освіти.

По закінченню другого етапу експерименту було проведено другий діагностичний зріз, який показав рівень сформованості другого компоненту

фактурно-стильових умінь та його оцінювання за мотиваційно-виконавським критерієм. Результати представлено у Додатку Л.

Останнім етапом формувального експерименту став образно-інтерпретаційний. Він відбувався з орієнтацією на контекстно-творчий і інформаційно-музикологічний підходи, принципи – функціонального контексту засобів виразності фортепіанних творів, класифікування художньо-образних смислів фортепіанної фактури в стильовій проєкції. Застосовувалася педагогічна умова: динамізація художньо-творчого ставлення до фактурно-стильових умінь у виконавській та педагогічній інтерпретації фортепіанних творів. Було задіяно різноманітні методи, зокрема, «.. побудова функціональної ментальної карти засобів виразності художнього образу, яка сполучає зоровий та вербально-смісловий контекст засобів виразності фактурного «абрису»» (Ван Чень, 2024, с. 25). Дієвими також виявились методи – співставлення та порівняння, фактурно-гармонічного аналізу, створення проблемних ситуацій, наведення художньо-функціональних зв'язків фактури з іншими атрибутами музичної/художньої виразності відповідно до образу та стилю; продовжувалося застосування попередніх методів, зокрема, створення банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів. Звертаючись до даного методу ми враховували, що якісна фортепіанна підготовка майбутніх вчителів і викладачів передбачає не тільки оволодіння виконавсько-технічними навичками, але й розуміння художньо-образного змісту музичного твору. Для цього необхідно мати на слуху велику кількість виконавських версій, які демонструють різноманітні виконавські втілення музичних образів. У фортепіанній літературі існує велика кількість загальновідомих і улюблених слухачами творів, яким піаністи усвідомлено прагнуть надати нове звучання. Тому завдання викладача закладу вищої освіти полягає у зацікавленні студентів ознайомлюватись з різними інтерпретаторськими версіями, порівнювати їх відповідність композиторському тексту і вказівкам, визначати відмінності і відбирати еталонні версії. На індивідуальних заняттях студентам пояснювалося, що поняття «еталон» у музиці не має чітких критеріїв. Це

узагальнене звучання «живого тексту» (за В.Москаленко, 2013), що включає образний зміст, темп, фактуру, динаміку, тембр тощо. Проте, саме «еталон» дає можливість порівнювати інтерпретаторські версії та визначати траєкторію виконавського розвитку. Тому створення банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів вважалося надзвичайно важливим.

У відповідності з попередніми етапами було продовжено ознайомлення студентів з фактурними особливостями фортепіанних творів, зокрема епохи імпресіонізму, авангарду та сучасних композиторів. Музика зазначених періодів є цікавою з погляду засобів музичної виразності, зокрема, зв'язку фактури та інших атрибутів музичної мови.

Увагу студентів було звернено на Етюди К. Дебюссі. Їх вибір пояснювався тим, що вони відображають рівень інструментарію, виконавства та естетичні принципи кінця XIX початку XX століття і конче відрізняються від інструктивних етюдів К. Черні, Крамера, М. Клементі. Вони являють собою унікальне зібрання піаністичних прийомів і фактур, вивчення яких є необхідним для освоєння технічно-фактурних фортепіанних прийомів XX століття. Враховуючи, що для виконання ці етюди є дещо складними, ми обмежилися їх текстовим та інтерпретаційним аналізом. Опрацювання Етюдів К. Дебюссі здійснювалось за наступним алгоритмом – ознайомлення з нотним текстом, його фактурно-стильовий аналіз, аналіз текстових редакцій, аналіз виконавських інтерпретацій. Відзначимо, що ознайомлення з нотним текстом визвало зацікавленість студентів, адже за викладанням і ремарками вони «відрізнялись від попередніх етюдів», «темпи позначенні французькою мовою», «багато тексту викладено 16 та 32 тривалостями», «наявна відсутність метрономічних вказівок», «зустрічаються розмір 6/16, 12/16. тощо». І хоча кожен етюд присвячений відпрацювання окремого виду техніки або елемента фортепіанної фактури («Для терцій», «Для кварт», «Для складних арпеджіо»), вони виходять за межі технічної ідеї представляють справжні художні шедеври. Зокрема, в жодному з 12 етюдів К. Дебюссі не дотримується єдиної фактурної формули, що свідчить про прагнення автора збагатити виконавські можливості піаніста.

Серед текстових редакцій студентам для вивчення було дано: редакцію Э. Клемма (Лейпцигське видання), редакцію К. Хелфера (французьке видання), факсимільне видання рукописів Р. Ховата. Їх вивчення дозволило виявити функціональний контексту засобів виразності фортепіанних етюдів, проаналізувати художньо-образний смисл фортепіанної фактури в стильовій проєкції, з'ясувати, що автор виписує в тексті *rubato*, коли хоче підкреслити зміни в темпі та фактурі. Що стосується педагогічного і виконавського призначення студенти з'ясували, що найбільш точною є редакція К. Хелфера (створена по рукописам К. Дебюссі), дотичним є видання Р. Ховата, редакція ж Э. Клемма є дещо переобтяженою ремарками, хоча в ній докладно проставлена аплікатура.

Передувало аналізу виконавських інтерпретацій ознайомлення студентів з найбільш відомими виконавцями Етюдів К. Дебюссі є Рауль Віньєс, Вальтер Гізекінг, Мауріціо Полліні, Міцуко Учїда, П'єр-Лоран Емар. Аналізуючи інтерпретаторські версії Етюдів К. Дебюссі ми звертали увагу на характер артикулювання фактурних формул, стилістику звучання, тембр, якість звуку тощо. Для порівняння було взято Етюд № 10 «Для протилежності звучностей» у виконанні Р. Віньєса, В. Гізекінга (виконання якого вважалось еталонним), П'єр-Лоран Емара, Мауріціо Полліні та Міцуко Учїда. Студенти відзначили, що ці трактування дуже відрізняються одне від одного. Перший – виконує твір світло, яскраво, середній розділ – підкреслено танцювально, акцентовано, з мінімальною педалізацією, викликаючи танцювально-жанрові асоціації. Другий – грає значно спокійніше, глибше, тембрально барвистіше. Близькою до нього є інтерпретації П'єр-Лоран Емара. Трактування М. Полліні, на думку студентів, є «дуже переконливим, яскравим, концертним», з «найтоншими звуковими градаціями». В інтерпретації Міцуко Учїда, їх привабило «вдало підібране темброво-динамічне та фактурне втілення», засноване «на максимально точному виконанні авторського тексту». Додамо, що аналіз та порівняння редакторських і інтерпретаторських версій привчає студентів всебічно вивчати нотний матеріал, усвідомлюючи різні види фактури у стильовому ракурсі, слухом глибоко

проникати в нотний текст та відчувати його інтонаційно, усвідомлювати багатогранність тембрових барв тощо.

Важливим було під час експериментальної роботи навчити студентів не тільки розрізняти різні типи фактур, але й розуміти, чому композитор обрав той або той варіант фактури. Для аналізу та виконавської демонстрації було обрано твори різних епох від старовинної музики Дж. Фрескобальді, І.С. Баха, Г. Генделя, Ж.-Ф. Рамо, Ф. Куперена до сучасної.

Вивчення творів композиторів епохи бароко є надзвичайно важливим для визначення студентами фактурно-стильових еталонів, адже закладені в них принципи образного контрасту та поєднання окремих п'єс шляхом варіювання мелодійних, ритмічних і фактурних обертів, активно використовувались і розроблялись композиторами XIX-XX століть. За визначенням самих студентів, особливо це стосується жанру сюїти, її традиційних танців (алеманда, куранта, сарабанда і жига) образи яких були взяті за основу та адаптувалися на національному ґрунті композиторами К. Дебюссі і В. Косенко при створенні циклу етюдів. Ураховуючи, що згадані цикли розглядались зі студентами раніше, вони констатували, що в етюдах В. Косенко зберігається образно-фактурна наповненість та елементи танцювального жанру, в етюдах К. Дебюссі ці риси набувають імпресіоністичної забарвленості (наприклад етюд «Для п'яти пальців» подібний до французької жиги з характерною чистотою фактури та ритмом). Спроба скласти фактурно-стильовий еталон-образ мала такий вигляд: акордова, масивна фактура притаманна образу величної увертюри, пластичність і поліфонічність фактури характерна для алеманди та куранти, остинатний бас, насичена мелізмами фактура відображає менует, віртуозна з широкими скоками фактура характеризує жигу. Таким чином, в загальній дискусії ми дійшли висновку, що в епоху бароко був закладений фактурно-стильовий еталон-образ старовинного танцю, який знайшов своє втілення в творчості композиторів прийдешніх поколінь.

Фактурною точністю, поетичністю, вишуканістю та звукотембровим зображенням природи вирізняються твори композиторів-клавесиністів. Під час

експериментальних занять було звернено увагу не тільки на фактурне викладення, але й на відтворення відповідного образу, репрезентованого у назві твору. Зокрема, студенти звернули увагу на зображальний талант Ф. Куперена, проявлений у творах з пейзажною тематикою «Пташки щебечуть», «Метелик» «Сади цвітуть», «Бджоли», «Мушка». Фактура цих творів є прозорою, прикрашена мелізмами, гамоподібними ходами. Проте виконання цих творів, на думку студентів не є простим, адже вимагає тембрової відповідності як клавесину так і назві твору. Їх вивчення сприятиме оволодінню технічними прийомами гри, навичками відчувати фактуру з метою передачі звукового колориту і простору. Було за акцентовано увагу на думці науковців про те, що вивчаючи «інструментальну програмну музику, необхідно використовувати твори живопису з метою наочного її сприйняття та усвідомленого тембрового відтворення» (Н.Мозгальова, 2011, с. 408). На занятті було продемонстровано картини: «Пейзаж з веселкою» П. Рубенс, «Горний пейзаж» Р. Мартін, «Гірлянда квітів» Н. Верендаль, «Три метелики і комар» «Райські пташки» Х. Герман, «Польові квіти» П. Ксавер та інші.

Для проведення фактурно-образних і стильових паралелей між музикою різних епох було використано фортепіанну музику композиторів ХХ сторіччя яка також має багато пейзажних замальовок. Це цикли К. Дебюссі «Образи», «Естампи» «Дитячий куточок», М. Равеля – «Нічні метелики», «Сумні птахи», «Долина церковних дзвонів», «Човен в океані» та ін. (дод. Ж. реп. список №3). На відміну від клавесиністів, у творах яких образ є статичним і зберігається протягом всієї п'єси, в творах імпресіоністів образ природи подається у русі, змінюється, набуває нових колористичних барв, вражає відчуттям глибини і простору. Це досягається завдяки широкому фактурному та динамічному діапазону тем, новизною піаністичного стилю, внаслідок чого створюється ефект завуальованості, наближення, глибини, висоти, ясності, широкої тембрової панорами.

Під час заходів студентам було запропоновано ознайомитись з пейзажними картинами художників імпресіоністів. Образний ряд склали

картини К. Моне «Прогулянка», «Іриси в саду», «Пшеничне поле», «Ставок з кувшинками», «Водяні лілії», «Прогулянка до скали». За свідченням самих студентів, зорове і слухове сприйняття музичної фактури дозволяє глибше зрозуміти її жанрово-стильову природу і на цій основі створювати власну фактурно-образну тембро-жанрову типологію фортепіанної інструментальної музики, а відповідно нашого дослідження створювати банк виконавських фактурно-стильових еталонів-образів. Проведення паралелей між живописними і музичними прикладами створює у свідомості майбутніх викладачів і вчителів музики фактурно-тембровий звуковий ідеал і фактурний звукообраз, на основі якого можливо досягти високого рівня виконавської майстерності. Проведена робота, дозволила до банку фактурно-стильових еталонів-образів внести образи природи, для яких характерна переливчата гамоподібна або розкладена арпеджіо фактура.

Формування фактурно-стильових виконавських умінь студентів ЕГ продовжено з використанням методу наведення художньо-функціональних зв'язків фактури з іншими атрибутами музичної виразності відповідно до образу та стилю; створення відповідних ментальних мап.

Враховуючи, що в експерименті брали участь студенти спеціальності 014 СОММ їх професійна діяльність пов'язана з уроками музичного мистецтва в ЗЗСО, що вимагає пояснення і вербальної інтерпретації музичних творів. Тому, наступне завдання передбачало побудову «образно-тематичного ланцюжка» між творами різних видів мистецтва, що об'єднані подібним художньо-образним змістом (наприклад: література – музика – архітектура – скульптура – живопис). Це завдання здійснювалось на основі творів китайських і українських митців (Дод. Е, Ж. репертуарні списки №3, №4). Наприклад, студентам експериментальної групи пропонувалось виявити спільність образного підґрунтя творів:

- «Пісня косарів» Джен Люйчена, «Літній вітерець» Чен Ішоу (живопис), «Замріяна сонцем» Ван Джо (поезія);

- «Веселі канікули» Дінь Шанде, «Шкільне подвір'я» Лу Дан (живопис), «Дитинство» Цун Пан (поезія);
- Пісня без слів Я. Степового, «Український пейзаж» І. Вельц (живопис), «Українська ніч» П. Сипченко (поезія);
- «Стрімкий потік» Ю. Сільванський, «Весна на Україні» С. Васильківський (живопис), П. Тичина «Гаї шумлять» (поезія).

Використання методів співставлення та порівняння було орієнтовано на розвиток уміння знаходити в подібних за образами творах різних видів мистецтва специфічні особливості, визначати в них спільні риси. Ознайомлення з творами китайських митців відбувалось на індивідуальних заняттях в класі проф. О. Ребрової та доц. А. Грінченко. Варто відзначити, що цей вид діяльності викликав більше зацікавлення в українських студентів, адже китайське мистецтво є для них мало відомим. У «Пісні косарів» Джен Люйчена вони відзначили специфічні музичні інтонації, незвичні гармонічні оберти та акцентування, що відповідає китайській мовній специфіці, а саме: музика фортепіанних творів більш поривчаста, загострена, мелодія побідна до схвильованої людської мови і мало нагадує традиційну пісню. Завершується твір тією ж темою, що і розпочинався. Варто наголосити, що у живописі («Літній вітерець» Чен Ішоу), що за манерою письма нагадує європейських художників, автор зумів відтворити особливість цієї пори року. У поетичних рядках, за свідченням студентів з Китаю, поет ніби захоплено милується літньою красою поля; поезія пронизана смутком, тихим спокійним роздумом.

Аналізуючи та порівнюючи композиції (художні, музичні, літературні) українських авторів, українські та китайські студенти відзначили м'який рух фортепіанного супроводу («Пісня без слів» Я. Степового), що ніби зображує погойдування човна, коливання хвиль, ритмічні удари весел. На фоні цього супроводу лине лірична мелодія, світла та замріяна. Такі ж самі відчуття виникають коли дивишся на картину «Український пейзаж», або читаєш поезію. На переконання студентів, цим творам притаманний український колорит, а в музиці деякі звороти подібні до української народної пісні. Різновидом завдань

стало порівняння творів з різним сюжетом між собою, що сприяло розвитку варіативності та гнучкості сприйняття, самостійності мислення.

Особливе значення на третьому етапі надавалось самостійній роботі студентів, яка є важливою складовою формування фактурно-стильових виконавських умінь. І якщо на попередніх етапах експерименту цей вид навчання здійснювався під керівництвом викладачів – на третьому етапі студенти виконували завдання самостійно. Сутність завдання полягала в фактурно-стильовому аналізі зразків програмної музики китайських композиторів для фортепіано, тематика яких пов'язана з природою. Так, у п'єсі «Відображення місяця» Чу Ван Хе, на думку студентів, фактура подібна до імпресіоністичної, на це вказує «поступовість музичного розгортання», «споглядальність», «тембральні переливи», «занурення у барвистість звучання», «замилювання сонорними ефектами», «відсутність яскравих контрастів» тільки окремі «барвні плями».

Прикладом своєрідного відображення образів природи є мініатюра Хан Ху Вея «Долина відлуння». У ній також присутні, характерні для європейської музики ефекти відлуння, проте фактурно представлені по-іншому. Своєрідність полягає у послідовному «нанизуванні дво- і три-тактових мотивів», які побудовані на пентатонному звукоряді, що створює «цікавий колористичний ефект». Близька до неї за настроєм, образами і трактуванням звукозображальності п'єса Чень Пейсюня «Спокійне озеро, осінній місяць». У ній, за свідченням студентів, відчувається зв'язок з китайською пісенністю, елементи пентатоніки майстерно завуальовані «в широкій просторовій фактурі», національну основу опису природи підкреслюють «колористично-просторова окраса тембру та фактури», символ води втілюється зв'язком мелодійного начала та одночасного «фактурно-регістрового розпилювання в просторі», відображення місяця у воді здійснюється розкладанням мелодії на окремі поспівки, що перекидаються «з верхнього регістру в нижній».

Цікавою для аналізу виявилась мініатюра Дінг Шанде «Метелики пурхають», в якій трактування образу барвистого метелика відрізняється від

європейської традиції (твір Ф. Куперена «Метелик» розглядався на першому етапі). На переконання студентів, у європейській музиці образ метелика відображається в об'ємній фактурі, нерівномірний і примхливий мелодійній лінії, безупинному русі, що розкиданий по різних регістрах і виконує зображальну функцію. У трактуванні Дінь Шанде, пентатонний звукоряд вказує на народні витоки інтонації, незвичною є «щільність фактури і вузький діапазон викладення матеріалу», «остинатність повторення тризвуків», «значні коливання динаміки, іноді досягає *f*» з «неодноразовими спалахами *sf*». На думку українських студентів, це не зовсім відповідає «легкому помахування крил метелика». На це китайські студенти відповіли, що у китайській філософії цей символ сприймається більш «матеріально», звідси й приземленість трактування.

У процесі діалогового спілкування студентам пропонувалося порівняти роль звукозображальних прийомів у європейській і китайській музиці. З'ясувалось, що останні набагато частіше використовують звукове зображення, трактують його глибше, наповнюють глибоким етичним і філософським змістом. Якщо європейській музиці (особливо бароковій) притаманне конкретне зображення якогось явища, то в китайській фортепіанній музиці приховано багато завуальованих інтонаційних підтекстів.

Реалізація принципу функціонального контексту засобів виразності фортепіанних творів, знайшла відображення у створенні музичної колекції «Природа в музиці», у розробці цікавої пізнавальної для учнів художньо-образної інтерпретації підібраних творів, підготовці студентів до просвітницької діяльності в загальноосвітній школі, коли потрібно вміти розкрити композиторське та аргументувати своє бачення художньо-образного змісту твору, самому обирати мовленнєві та музично виразні засоби для виконавського втілення. Під час виконання цього завдання потрібно було ознайомитись з музикознавчою та нотною літературою, що вимагало активізації методів читання з аркушу, ескізного ознайомлення та зорового огляду твору. Це дало можливість краще усвідомити виразну сутність фактури, динамічні особливості та художньо-образний зміст обраних творів.

По завершенню третього етапу студенти експериментальної та контрольної груп виконували підсумкові завдання, а саме:

- зоровим осягненням і внутрішнім слухом ознайомитись з інструктивними і програмними етюдами, зосереджуючи увагу на технічно-фактурних формулах, педалізації, аплікатурі з подальшим поясненням використання доцільних прийомів виконання;
- відтворити ці твори на інструменти та оцінити якість виконання;
- самостійно підібрати фортепіанні твори з різною фактурою, відтворити їх на інструменті і виявити жанрово-стильовий зв'язок з епохою написання;
- зробити художньо-педагогічну інтерпретацію романсів М. Лисенка «Безмежнеє поле», «Місяцю князю» та Чжао Цзіпіна «Вісім пісень на давньокитайську поезію»;
- порівняти з позицій фактурно-стильового підходу виконавські інтерпретації творів «Місячне сяйво» К. Дебюсі, «Багателі» op.119 №1 і №5 Л.Бетховена; Експромт Es-dur op.90.№2. Ф.Шуберта;
- підібрати колекцію музичних еталонів-образів фортепіанних творів і за бажанням виконати перед аудиторію.

Зазначені завдання разом з пропонованими методами надавали змогу визначити результати сформованості третього компоненту, що оцінювався за показниками інтерпретаційно-творчого критерію. Отримані результати поєднувалися відповідно до кожного показника. Бралось до уваги по два суттєві результати за кожним показником. Деякі вправи або завдання виконували студенти за вибором. Результати подаються у додатку Л таблиці 8.

Надалі було зроблено підрахунки узагальнених результатів в ЕГ, які подаються у таблиці 3.12.

Нагадаємо, що під час констатувального експерименту перевірялися результати КГ як на початку навчального року та наприкінці. Наприкінці спостерігалися незначні позитивні зміни: зменшився % кількісних показників низького рівня та збільшився результат високого рівня на 1 особу (див. табл.).

Таблиця 3.12

**Прикінцеві порівняльні результати рівні за критеріями в КГ та ЕГ**

| Критерії                  | Низький рівень |              | Середній рівень |              | Високий рівень |               |
|---------------------------|----------------|--------------|-----------------|--------------|----------------|---------------|
|                           | КГ %<br>(абс)  | ЕГ%<br>(абс) | КГ %<br>(абс)   | ЕГ%<br>(абс) | КГ %<br>(абс)  | ЕГ %<br>(абс) |
| Рефлексійно-корегувальний | 54,5 (12)      | 23 (5)       | 40,9 (8)        | 50 (11)      | 9 (2)          | 27 (6)        |
| Мотиваційно-виконавський  | 54,5 (12)      | 18 (4)       | 32 (7)          | 45,6 (10)    | 13,6 (3)       | 36,4 (8)      |
| Інтерпретаційно-творчий   | 54,5(12)       | 13,6 (3)     | 32 (7)          | 50 (11)      | 13,6 (3)       | 36,4 (8)      |

Таблиця

3.13

**Порівняльні результати КГ та ЕГ за рівнями**

Порівняльні результати розподілу досліджуваних КГ та ЕГ

| Рівні    | КГ           |              | ЕГ           |              |
|----------|--------------|--------------|--------------|--------------|
|          | До початку   | Наприкінці   | До початку   | Наприкінці   |
| Високий  | 9 % (2 ос.)  | 14 % (3 ос.) | 14% (3 ос.)  | 36% (8 ос.)  |
| Середній | 36 % (8 ос.) | 32 % (7 ос.) | 36 % (8 ос.) | 46% (10 ос.) |
| Низький  | 55%(12ос.)   | 54% (12 ос.) | 50% (11 ос.) | 18% (4 ос.)  |

Покажемо порівняльні результати для наочного сприйняття на рисунку 3.2

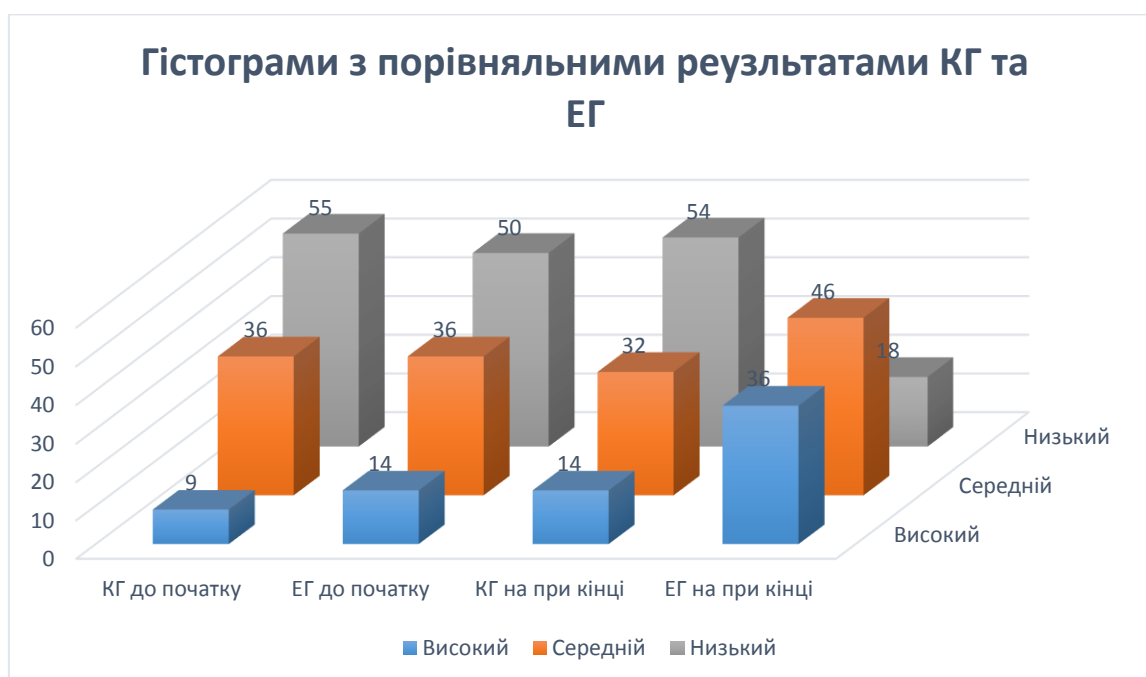


Рис. 3.3 Порівняльні результати КГ та ЕГ на початку та наприкінці

Вірогідність представлених результатів було перевірено за допомогою критерію кутового перетворення Фішера (*Ronald Fisher.*)

Було сформульовано наступні гіпотези:

$H_1$ : Частка досліджуваних ЕГ (друга група), які досягли середнього та високого рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх учителів та викладачів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано перевищує частку тих, хто досяг зазначених рівнів в КГ.

$H_0$ : Частка досліджуваних ЕГ (друга група), які досягли середнього та високого рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх учителів та викладачів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано істотно не перевищує частку тих, хто досяг зазначених рівнів в КГ.

Задля перевірки вірогідності отриманих даних та правомірності гіпотез обчислювання здійснювалося на основі даних таблиці 3.13.

Як бачимо на рисунку 3.3,  $\varphi^*_{емп} = 2,5897$ , що знаходиться в зоні значущості на вісі Фішера і є більшим за критичне значення  $\varphi_{кр} = 2,31$ .

### Результати перевірки ефективності пропонованої методики за критерієм Фішера

$$\varphi^*_{емп} = 2,5897$$

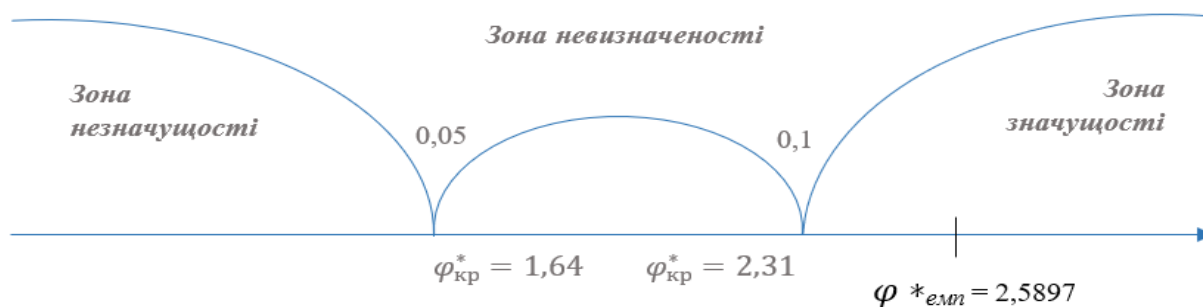


Рис. 3.4 Результати перевірки правомірності гіпотези за критерієм Фішера

Отже, нульову гіпотезу було відкинуто та підтверджено ефективність методики формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано.

Під час експериментальної роботи було зазначимо, що якщо на першому етапі процес оволодіння фактурними формулами носив суто технічний характер, то вже на третьому (образно-інтерпретаційному) він набув творчого характеру, будучи самотійним і виконавсько-винахідливим. Це знайшло своє виявлення через пошук манери виконання фактури (відповідно до власних уявлень), використання різноманітної педалі, доцільної динаміки та артикуляції, всього того, що свідчить про оволодіння фактурно-стильовими виконавськими вміннями як художньо-технічним ресурсом піаніста та можливістю його використання в інтерпретаційно-творчому процесі. При цьому, пошук вільного та самотійного використання фактурно-стильових виконавських умінь свідчить про становлення власного виконавського стилю майбутнього викладача або вчителя. Це виявляється через рефлексивне відчуття не тільки фактури як такої, а й відчуття стилю, форми тощо.

Позитивно, що протягом формувального експерименту студенти експериментальної групи усвідомили стильовий контент фактурно-стильових виконавських умінь. На прикладах фортепіанних творів різних стилів, жанрів і навіть таких, що належать до різних культурних традицій, вони зрозуміли еволюцію фактури музичної тканини фортепіанних творів, яка змінювалась, ускладнювалась, набувала певних характерних ознак в той або інший період розвитку музичного мистецтва, зокрема фортепіанної композиторської і виконавської творчості.

### **Висновки до 3 розділу**

У розділі представлено результати експериментальної роботи з діагностики та методики формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва.

На підставі теоретичного аналізу проблеми дослідження, а також виокремлених у другому розділі структурних компонентів досліджуваного феномену, що характеризують різні аспекти фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва, розроблено критерії, показники і методи дослідження рівня їх сформованості. Такими критеріями обрано: рефлексійно-самокорегувальний, мотиваційно-виконавський, інтерпретаційно-творчий.

Діагностика рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь здійснювалася на основі 3-х бальної шкали оцінювання, яка дозволяла розподіляти отримані результати виконаних завдань та опитувань на три рівні. Методами були: анкетування, опитування, творчі та дидактичні завдання, виконавські завдання за репертуарним вибором та ін. Відповідно до критеріальних характеристик виділено три рівні сформованості означених умінь: високий – образно-контекстний; середній – технологічно-виразовий, низький – виконавсько-невідрефлексований.

Результати констатувального експерименту показали в контрольній групі показали незначні зміни в процесі застосування традиційної методики: на високий – 2 (9%); середній – 8 (36%); низький – 12 (55 %) – на початковому етапі; високий – 3 (14%), середній – 7 (36 %), низький – 12 (54%).

Теоретично обґрунтовано та експериментально перевірено авторську методику формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва в процесі фортепіанного навчання, в якій гармонійно поєднано методологічні прийоми і спеціальні принципи, педагогічні умови, форми, засоби і методи навчання. Формування фактурно-стильових виконавських умінь здійснюється впродовж трьох етапів: установчо-рефлексійного, виконавсько-мобілізаційного, образно-інтерпретаційного, з відповідними умовами, принципами і методами навчання.

Авторська методика формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано включала: вправи на відчуття фортепіанної клавіатури в процесі

виконання різних типів фактур; методи - порівняння, фактурно-стильового аналізу, фактурно-образних і стильових паралелей, аналізу виконавських інтерпретацій, образно-тематичного ланцюжка, самостійної роботи, оцінювання запису власного виконання творів, їх порівняння з якісними еталонами виконання, створення банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів; колоквиум, круглий стіл; проведення лекторіїв в межах лабораторії «Інновації мистецької освіти»: «Фактура і виконавська техніка», виконавсько-презентативні зустрічі і кругли столи на тему: «Звуковий образ фортепіано в етюдах композиторів романтичної доби», «Поліфонічна музика – як основа формування навичок відтворення багатопланової фортепіанної фактури», поліфонічно-творчі та дослідницькі завдання.

На заключному етапі експериментальної роботи виявлено статистичну достовірну динаміку поступового зростання рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів, що складала ЕГ у порівнянні з КГ. Дані дослідно-експериментальної роботи засвідчили, що більшою мірою експериментальному впливу піддається компонент «мобільність та вправність володіння різними фактурами», який виражається у підвищенні мотиваційної спрямованості студентів щодо фортепіанного навчання, оволодінні новими знаннями, фактурно-виконавськими прийомами та вміннями. Формування техніко фізіологічного компоненту відбувалось переважно в процесі занять у фортепіанному класі, ознайомлення з новою методичною інформацією, різноплановими вправами та етюдами, підготовки до концертних виступів. Становлення компоненту «застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури» здійснювалось в дискусійних розмовах, бесідах, під час вибору літературних та живописних ілюстрацій, ознайомлення з новими музичними творами, прослуховування виконавські версій.

Порівняння результатів констатувального та формувального експерименту дозволив констатувати, що існує можливість переходу студентів з низького рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь на середній і високий. Застосування поетапної методики дало змогу суттєво

підвищити рівень сформованості досліджуваного феномену.

Прикінцеві результати ЕГ: високий рівень – 3 особи (13,6%) на початку та 8 (36,4%) на при кінці; середній рівень – 8 осіб (36,4%) на початку та 10 осіб (45,5%) на при кінці; низький рівень – 50% на початку та 4 особи (18,1 %) на при кінці.

Отримані результати перевірялися за допомогою методики за критерієм Фішера, що підтвердило ефективність запропонованої методики.

## ВИСНОВКИ

У дослідженні представлено розв'язання актуальної проблеми формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх учителів і викладачів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано як важливого ресурсу художньої техніки піаніста та засоби реалізації якісної інтерпретації твору відповідно до його образу та стильової належності. На основі отриманих результатів було сформульовано наступні висновки.

1. Феномен умінь в науковому дискурсі представлено в проєкції єдності пропозиційного знання і моторно-перцептивних навичок. Зазначене підтверджено нейробіологічними дослідженнями, які вказують на переважну кількість знань перформативного характеру, їх об'єктивацію саме через певні дії. Отже, конструкція умінь сполучає інтелектуальні знання і перцептивно-моторні навички.

В основі феномену фактурно-стильових виконавських умінь полягає взаємодія пропозиційного знання про особливості фактури музичних творів та її стильової належності з відповідними функціональними кластерами музично-виконавської підготовка, в межах яких ці знання об'єктивуються. Основними кластерами, що визначають такий функціонал, обґрунтовано та обрано: емоційно-аудіальний; когнітивно-інтерпретаційний; хронотопно-перцептивний та художньо-перформативний.

Узагальнено феноменологія фактурно-стильових виконавських умінь в контексті цілісного розуміння фортепіанно-виконавської підготовки майбутніх викладачів і вчителів є адаптивним багатofункціональним конструктом, у змісті якого знання про пов'язані зі стильовою приналежністю особливості фактури музичних творів та художні методи їх інтерпретації взаємодіють із аудіально-, тактильно- та часопросторово-перцептивними навичками, що відповідають в межах емоційно-аудіального, когнітивно-інтерпретаційного, хронотопно-перцептивного, художньо-перформативного кластерів,

функціональних щодо вирішення широкого кола завдань стилєвідповідної інтерпретації музичних творів.

2. Визначено сутність ключового поняття дослідження у двох проєкціях: відповідно до виконавських умінь музиканта-піаніста та відповідно до виконавсько-педагогічної підготовки майбутніх викладачів фортепіано та вчителів музичного мистецтва. У дослідженні фактурно-стильові виконавські вміння музиканта-піаніста – це художньо-виконавський ресурс втілення образу фортепіанного твору в процесі його інтерпретації, заснований на вільному володінні фактурним різноманіттям світової фортепіанної спадщини, її стильовій еволюції, композиторському художньому методу та семантико-функціональному контексту засобів музичної виразності.

У контексті специфіки виконавсько-педагогічної підготовки майбутніх викладачів фортепіано та вчителів музичного мистецтва – це комплекс атрибутів художньої техніки, що характеризується якісним розумінням і володінням фортепіанної фактури в її стильовій проєкції та в контексті розв'язання педагогічних завдань щодо сприйняття художнього образу фортепіанних творів та навчання гри на фортепіано здобувачів загальної та початкової мистецької освіти.

Структура зазначених умінь охоплює *техніко-фізіологічний компонент* з такими елементами: уміння усвідомлювати власні виконавські можливості; уміння подолання труднощів на основі рефлексії власних відчуттів самоспостереження і самоконтролю; компонент *мобільності та вправності володіння різними фактурами в різних стилях* з елементів: уміння охоплювати різні види фортепіанної фактори, накопичувати техніко-виконавський фактурно-стильовий ресурс; уміння швидко змінювати відчуття та керування власним технічним апаратом під час зміни фактури або стилю; компонент *застосування художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури твору в процесі роботи над ним і в концертному виконавстві* та його елементів: відчувати художню роль фактури у тексті як засобу в передачі образу відповідно до стильової належності твору; володіння фактурою як атрибутом

художньої техніки піаніста і засобом художньо-образної виконавської інтерпретації твору.

3. Методологію дослідження і формування фактурно-стильових виконавських умінь студента-піаніста, які навчаються за різними спеціальностями, але мають спільні завдання стосовно якості виконавської підготовки, склали чотири наукові підходи: інформаційно-музикологічний, когнітивно-рефлексійний; виконавсько-компетентнісний; контекстно-творчий. На їх основі обрано, обґрунтовано та запроваджено педагогічні принципи. Відповідні до інформаційно-музикологічного підходу: орієнтація на індивідуальні властивості художньо-образного мислення і художнього методу композитора; усвідомленого ставлення до виразно-кolorистичних і акустичних властивостей фортепіано відповідно до стилю; акцентуації уваги на функціонально-контекстних властивостей фактури. Відповідно до когнітивно-рефлексійного підходу обґрунтовано такі принципи: стимулювання осмисленого ставлення до фактурно-виконавських умінь як виконавського ресурсу втілення художнього образу; опора на рефлексію відчуття щодо володіння фортепіанною фактурою та звуковидобуванням, переваг і недоліків у володінні фортепіанною фактурою. Відповідно до виконавсько-компетентнісного підходу обрано наступні педагогічні принципи методичного спрямування: зацікавленого ставлення до художньо-технічного самовдосконалення; збагачення ресурсу методичного самозабезпечення щодо опанування фактурно-стильовим розмаїттям фортепіанних творів. Відповідно до контекстно-творчого підходу обґрунтовано такі принципи: спонукання до пошуку художньо-функціонального контексту засобів виразності фортепіанних творів; накопичення художньо-образних смислів-еталонів фортепіанної фактури в стильовій проєкції засобами класифікації.

Обґрунтована методологія стала основою розробки авторської методики формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано. Методика визначається поетапністю, кожний етап має логіку та відповідності до

компонентної моделі. Перший етап – установочно-рефлексійний, введений задля впливу на техніко-фізіологічний, що безпосередньо вказував на індивідуальні властивості художньої техніки студента-піаніста. Другий – виконавсько-мобілізаційний, накопичувальний етап, введений задля впливу на другий компонент: мобільність та виконавська якість щодо різних видів фактур у різних стилях. Третій етап – художньо-образний, інтерпретаційний – введений задля впливу третій компонент – зв'язаний з розумінням і застосуванням художньо-образного та стильового контексту фортепіанної фактури твору.

Методикою передбачено поетапно застосування педагогічних умов. На першому етапі – педагогічна умова: стимулювання адекватного самооцінювання художньо-технічного виконавського ресурсу та шляхів його покращення. На другому етапі – педагогічна умова: цілеспрямоване накопичення досвіду практичного застосування фактурно-стильових еталонів світової фортепіанної спадщини. На третьому етапі застосовується педагогічна умова: динамізація художньо-творчого ставлення до фактурно-стильових умінь у виконавській та педагогічній інтерпретації фортепіанних творів.

4. Оцінювання рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь здійснювалося на основі розроблених критеріїв та показників оцінювання їх компонентів. Так, *рефлексійно-самокорегувальний критерій* дозволив з'ясувати рівень розвитку вміння усвідомлювати власні виконавські можливості та вміння подолання труднощів на основі рефлексії власних відчуттів, самоспостереження і самоконтролю (показники – розуміння та здатність до самооцінювання щодо володіння художньою технікою піаніста, здатність до самоконтролю та самокорегування розвитку виконавської техніки піаніста); *мотиваційно-виконавський критерій* оцінює ступінь мотивації студентів до навчальної і інтерпретаційно-виконавської діяльності (показники – інтенсивність і прагнення щодо оволодіння різноманітними фактурно-стильовими уміньми піаніста, міра здатності до методичного самонавчання і викладання щодо володіння фактурно-стильовим розмаїттям фортепіанного

репертуару); *інтерпретаційно-творчий критерій* оцінює рівень володіння фактурою як атрибутом художньої техніки та засобом художньо-образної виконавської інтерпретації твору (показники – ступінь якісного застосування фактурно-стильового контенту твору в процесі його виконавської інтерпретації, якість орієнтації щодо співвідношення фактури і стилю в роботі над образом твору та в методичному забезпеченні цього процесу).

Завдяки 3 –х бальної шкали оцінювання та застосуванню діагностичних методів (опитування, тестування, анкетування, спостереження (під час занять та концертних виступів), діагностично-фактурні, діагностично-технічні та діагностично-поліфонічні завдання, читання з аркуша, ескізне ознайомлення, метод експертних оцінок, метод зорового сприйняття, метод групового обговорення, розроблені репертуарні списки та ін.) визначено якісні та кількісні параметри трьох рівнів сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано: високий – «образно-контекстний», середній – «технологічно-виразовий», низький – «виконавсько-невідрефлексований»

5. Перевірка результатів запровадження методики формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та вчителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано здійснювалася в умовах експериментальної роботи. В освітній процес фортепіанної підготовки здобувачів 2 та 3 курсу, спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) та 025 Музичне мистецтво запроваджувалися педагогічні умови та методи. На першому етапі – педагогічна умова: стимулювання адекватного самооцінювання художньо-технічного виконавського ресурсу та шляхів його покращення. Застосовувалися методи: оцінювання записів власного виконання творів, їх порівняння з якісними еталонами виконання; вправи на відчуття фортепіанної клавіатури під час виконання різних фактур; вправи на чергування напруження і розслаблення; вправи на відчуття опори руки на клавіатуру; вправи на швидку зміну фактур (арпеджіо, акорди, зміна видів арпеджіо, октави тощо). На другому етапі – педагогічна умова: цілеспрямоване накопичення

досвіду практичного застосування фактурно-стильових еталонів світової фортепіанної спадщини. Методи: проведення колоквиумів, круглих столів задля, обговорення складання модулів сумісно в групі, що дає змогу обговорення фактурних «абрисів» та розширення знань і фактурно-стильових компетенцій здобувачів; створення банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів, що передбачає накопичення таких фактурно-виконавських фрагментів музичної програмної музики, які яскраво передають (імітують, портретують) образ.

На третьому етапі застосовується педагогічна умова: динамізація художньо-творчого ставлення до фактурно-стильових умінь у виконавській та педагогічній інтерпретації фортепіанних творів. Методи: побудова функціональної ментальної карти засобів виразності художнього образу; наведення художньо-функціональних зв'язків фактури з іншими мовними атрибутами музичної/художньої виразності відповідно до образу та стилю твору.

Методами математичної статистики було встановлено значні зміни в результатах експериментальної групи: Зокрема, на високому рівні кількісні показники зросли з 13,6% до 36,4%; на середньому рівні – з 36,4% до 45,5%, натомість кількість здобувачів низького рівня впав з 50% до 18,1%. Показники контрольної групи виявили несуттєві зміни: збільшення здобувачів високого рівня з 9% до 13,6%, середнього рівня зменшення з 36,4% на 31,8%, низького рівня залишилися незмінними.

Значущість результатів перевірялася за критерієм кутового перетворення Фішера ( $\phi^*$ ), Розрахунки показали, що емпіричне значення  $\phi^*$  емп. дорівнює 2,5897, що доводить суттєві розбіжності в результатах КГ та ЕГ та підтверджує ефективність методики.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Ань, Лу. (2024). Про дуетну поліфонію в прелюдіях К. Дебюссі. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Інтеграція у міжнародний бібліотечний простір. Матеріали міжнародної наукової конференції (Київ, 8-10 жовтня 2024р.) т.2. Київ. С.95-98.*

Ашихміна, Н. В. (2018). Сутність і компонентна структура виконавської майстерності майбутніх учителів музики в процесі музично-інструментальної підготовки. *Педагогічні науки, 1(LXXXI), 115-120.* Отримано з [dspace.pdpu.edu.ua/jspui/handle/123456789/4338](https://dspace.pdpu.edu.ua/jspui/handle/123456789/4338)

Бай Бінь. (2014). *Формування звуко-тембральних уявлень майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання.* (Дис. канд. пед. наук), Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ. Отримано з <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/4916>

Бай Ю., Олійник Т. (2023). Musical form and musical style as units of intonation and meaning process. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Вип. 61. Том 1. С. 41-47*

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

Бурська, О. Р. (2022). Інтенаційний аналіз фортепіанної фактури як засіб розвитку виконавського мислення піаніста: зміст, слухові стратегії та прийоми. *Музичне мистецтво і культура, 1 (34), 173–194.* URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/781>.

Ван, Бін (2010). *Методика удосконалення виконавської техніки майбутніх учителів музики в процесі фортепіанного навчання.* (Дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ.

Ван, Чень. (2023). Кластери художньо-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва-піаністів як педагогічна проблема. *Theoretical*

*and empirical scientific research: concept and trends June 23, 2023•Oxford, United Kingdom.* P.208-210. <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/issue/view/12/12>

Ван Чень. (2024). Методичне забезпечення процесу формування фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів. *Південноукраїнські мистецькі студії.* 3 (6). С. 21-28. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.3>

Ван Чень. (2023). Художньо-виконавські уміння майбутніх учителів музичного мистецтва. *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. Переяслав (Київська обл.): Домбровська Я.М.* С.21-23.

Ван, Чень. (2023). Сутність фактурно-стильових умінь майбутніх викладачів фортепіано та критерії їх оцінювання. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2023, № 10 (134).* С.260-276. <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/03/ван-чень.pdf>

Ван Чень (2023). Фактурно-стильові виконавські уміння студента-піаніста та їх різновиди. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези IX Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 20-21 жовтня 2023 р.).* — Т.2. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 137-140.

Ван, Чень, Реброва, О.Є. (2024). Методологія дослідження і формування фактурно-стильових виконавських умінь студента-піаніста. *Південноукраїнські мистецькі студії.* 2 (5). С.21-27. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.4>

Вей Сімін. (2017). *Методика формування темпо-ритмічних виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Варій, М. Й. (2009). *Загальна психологія.: підр. [для студ. вищ. навч. закл.]* К.: Центр учбової літератури.

Вечір, Д.В. (2006). *До питання про специфіку фортепіанної фактури (аспекти виконавського аналізу)*. (Дис. канд. мистецтвознавства). ХДУМ імені І. П. Котляревського. Харків.

Глазунова, І. К. (2014). *Інструментально-виконавська підготовка майбутнього вчителя музики на основі модульно-рейтингової системи навчання*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Гончаренко. С. У. (2011). *Український педагогічний енциклопедичний словник*. Вид. 2-ге, доп. і виправлене. Рівне: «Волинські обереги».

Грінченко, А.М. (2022). До проблеми удосконалення виконавських навичок у майбутніх учителів у процесі гри на фортепіано. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*. Запоріжжя: КПУ, 2022 № 81. С.152-156.

DOI <https://doi.org/10.32840/1992-5786.2022.81.28>

Грінченко, А. М. (2019). *Методика формування музично-виконавського самоконтролю майбутніх учителів музики в процесі навчання гри на фортепіано*. (Автореф. дис. канд. пед. наук), Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка. Суми.

Грінченко, А.М.(2022).Особливість формування виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 82. С.164-168.

Грінченко А.М. (2024). Специфіка організації піаністичних рухів в процесі гри на фортепіано. *Слобожанські мистецькі студії*. 3

DOI <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.9>

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.

DOI <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2020-4-11>.

Гуральник, Н.П. (2007). *Українська фортепіанна школа XX століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Монографія.* Київ: НПУ. 460 с.

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. Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. Київ. 2013. Вип.15 (20). С. 160-163.*

Гусарова, О. В. (1979). *Фактура: Методичний нарис. Машинопис.* Харків. 63 с.

Гусейнова, Л. В. (2005). *Формування готовності майбутніх учителів музики до інструментально-виконавської діяльності.* (Автореф. дис. канд. пед. наук), Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Давидов, М. А. (1999). Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*, 88-98

Демір, М. І. (2016). *Формування інтерпретаційної культури в майбутніх учителів музики в процесі професійної підготовки.* (Автореф. дис. канд. пед. наук), Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса.

Денисенко, І. Є. (2010). *Фактура як засіб реалізації програмного змісту у фортепіанній музиці (на прикладі циклів К. Дебюссі та М. Равеля).* (Автореферат канд. Мистецтвознавства). ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків.

Дерда, І. (2020). Формування професійної компетентності майбутнього педагога-музиканта у процесі фахової підготовки. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету*, (3), 56–63.  
<https://doi.org/10.31499/2307-4906.3.2020.219090>

Дугіна Т. Фуга м. раделя з фортепіанної сюїти «Гробниця Куперена» як взірць стретної імітації. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. 57. С.89-100

Енциклопедія освіти. Гол.ред. академік НАН і АПН України, Президент АПН України В.Г. Кремень. Київ: Юрінком Інтер, 2008. 1037 с

Ігнатченко, Г.І. (2001). Функціонально-логічні аспекти музичної фактури /фактура і форма-структура. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб.наук.праць. Вип 7. Київ: Наук. світ*. С.46-60

Завалко, К. В. (2013). *Формування готовності майбутнього вчителя музики до інноваційної діяльності*. (Автореф. дис. д-ра пед. наук), Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Завгородня, Н. (2019). Типологія фактури в контексті жанрово-стильового синтезу музичної композиції. *Музичне мистецтво і культура*, 1(28), 152-162. DOI: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-28-1-152-162>

Касьяненко, Л.О. (2022). Класифікація фортепіанних штрихів як теоретичний інструмент освоєння піанізму. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 1. С.33-42.

Касьяненко, Л. О. (2019). *Робота піаніста над фактурою*. (2 вид.). Одеса: ПНПУ ім. К. Д. Ушинського. Отримано з <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/dspace.pdpu.edu.ua/jspui/handle/123456789/12806>

Каширцев, Р. Г. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття*. (Дис. доктора філософії). ХНУМ імені І.П.Котляревського. Харків.

Кашкадамова, Н.Д. (1998). *Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах: Навч. посібник*. Тернопіль: СМП «Астон». 300 с.

Кашкадамова, Н. (2001). Фортеп'яне мистецтво у Львові: *Статті. Рецензії. Матеріали*. Тернопіль: СМП «Астон». 400 с.

Ковтун, О. В. (2010). Теоретичні аспекти поняття «загально-мовленнєві 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.

Коновалова, І. (2022). Форми репрезентації мелодико-гармонічних взаємозв'язків на рівнях ладу і фактури в музичному мистецтві нового часу. *Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 58, том 1*. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/58-1-13>

Копелюк, О. (2019). Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. : зб. наук. статей. Харків : ХНУМ. 55. С. 19-21.*

Кріпак, О. (2020). Робота над фактурою фортепіанних творів Ф. Шопена: аналітико-виконавські аспекти. *Культура України. 70. С.180-190*

Кучма, Н. А. (2021). Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів XIX – XX століть. (Дис. канд. мистецтвознавства). Харків-Львів

Левицька, І. М. (2024). Вплив емоційного інтелекту на рівень виконавської майстерності музиканта-професіонала. *Інноваційна педагогіка. 2024. Вип. 69, т.1. С. 185-190. Отримано з [http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2024/69/part\\_1/38.pdf](http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2024/69/part_1/38.pdf)*

Левицька І. М., Новська О. Р. (2020). Methodological aspects of piano training of future musical art teachers. *Актуальні питання гуманітарних наук. Випуск 29. Том 3. С. 145-151. Отримано з [http://www.aphn-journal.in.ua/archive/29\\_2020/part\\_3/24.pdf](http://www.aphn-journal.in.ua/archive/29_2020/part_3/24.pdf)*

Лігус, О. М., (2016). Стильовий поступ романтизму в українській музиці XIX – початку XX ст. (на прикладі еволюції жанру пісні без слів). *Вісник КНУКІМ. Серія Мистецтвознавство. (34). С.94-103.*

Лісовий, В. С. (2009). Епістемологія. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. [І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, & М. Г. Железняк (Ред.)], Отримано з <https://esu.com.ua/article-17940>

Ло Чао. (2016). Феномен персоніфікації в інтерпретації художнього образу твору у вокальній підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва. *Актуальні питання мистецької освіти і виховання: Збірник наукових праць.* (Г. Ю. Ніколаї, Ред.) 1(7), 145-153. Отримано з [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov\\_2016\\_1\\_17](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmov_2016_1_17)

Лю Цяньцянь. (2010). *Формування художньої компетентності майбутніх учителів музики та хореографії в педагогічних університетах України і Китаю.* (Дис. канд. пед. наук), Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Лю Шуай. (2023). *Інструментально-виконавська підготовка студентів педагогічних університетів на основі асоціативного поєднання мистецької інформації.* (Дис. канд. пед. наук), Український державний університет імені Михайла Драгоманова, Київ.

Лу Чен. (2015). *Методика формування вмінь музично-виконавської артикуляції майбутніх учителів музики в процесі навчання гри на фортепіано.* (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Максименко, С.Д. (2024). *Загальна психологія: Навчальний посібник. Видання друге, перероблене та доповнене.* Київ: «Центр навчальної літератури». 272 с.

Малахова, М. О. (2022). Інструментально-виконавські уміння – основа виконавської майстерності музиканта-інструменталіста: сольний та ансамблевий аспекти. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції,* (м. Луцьк, 17-19 червня 2022 року). ВНУ імені Лесі Українки. С.38-42)

Мальцева, Н. В. (2021). Робота над технікою в класі професорки Ази Рощиної. *Українське музикознавство. Вип. 47.* С.112-119

Мельничук, О. С. (1974). *Словник іноземних слів*. 1-е видання. Київ: «Українська радянська енциклопедія», 1974. 865 с.

Масол, Л., Коваленко, О., Сотська, Г., Кузьменко, Г., Марчук, Ж., Константинова, О., . . . Овіннікова, Н. (2017). *Мистецтво: Навчальна програма для 5-9 класів загальноосвітніх навчальних закладів*. Отримано з: Інститут модернізації змісту освіти: <https://imzo.gov.ua/osvita/zagalno-serednya-osvita-2/navchalni-prohramy-5-9-klassy-naskrizni-zmistovi-liniji/mystetstvo-naskrizni-zmistovi-liniji/>

Мінь, Шаовей (2017). *Формування рефлексивних умінь майбутніх учителів музики в процесі фортепіанної підготовки*. (Автореф. канд. пед. наук), НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ.

Мозгальова, Н. Г., Щолокова, О. П., & Барановська, І. Г. (2019). Інтерпретація музичних творів – методичний аспект. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського: Педагогічні науки*, 3(128), 151-159. doi:10.24195/2617-6688-2019-3-21.

Мозгальова Н.Г. Методологічні засади формування художньо-виконавської самоєфективності майбутніх учителів музичного мистецтва та хореографії. *Наукові перспективи*. Серія: «педагогіка». № 10 2022. С324-335  
DOI: [https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-10\(28\)](https://doi.org/10.52058/2708-7530-2022-10(28))

Мозгальова Н.Г. *Теоретико-методичні засади інструментально-виконавської підготовки вчителя музики*. Вінниця : Мерк'юрі-Поділля», 2011. 486 с.

Мозгальова, Н. Г. (2012). *Теорія та методика інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики*. (Автореф. дис. д-ра пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Мозгальова Н.Г., Мартинюк А.А., Бондарчук О.П. Дистанційне навчання у формуванні фахової компетентності музикантів. *Наукові перспективи*. Серія: «педагогіка». Випуск № 1(19) 2022. С.499-507. (Б)

Москаленко, В. (2013). Лекції з музичної інтерпретації.

<https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

Назаренко, М. (2017). Інструментально-виконавська діяльність як складова фахової майстерності сучасного вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 1(157), 168-173. Отримано з [www.europub.co.uk/articles/-A-621775](http://www.europub.co.uk/articles/-A-621775).

Насібі, Р. (2018). Удосконалення виконавських умінь педагогів-скрипалів у умовах вищої музично-педагогічної освіти. (Автореф. дис.канд. пед. навч.). Київ: НПУ імені М.П. Драгоманова.

Новська О. Р., Левицька І. М. (2021). Ансамблеве музикування як ресурс фахового розвитку майбутніх учителів музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка. Вип. 39*. С. 63-66.

Олексюк, О. М. (2012). Художня інтерпретація в контексті герменевтичного дискурсу. *Матеріали ІV Всеукр. наук.-практ. конф. "Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес" (15-16 берез. 2012 р.)*. Луганськ: Вид-во ЛДІКМ.

Олійник Т.І. (2023). Наукові підходи до формування індивідуального стилю саморегуляції в музично-виконавській діяльності учнів ДМШ. *Наукові інновації та передові технології (Серія «Державне управління», Серія «Право», Серія «Економіка», Серія «Психологія», Серія «Педагогіка»)*. № 1(19). С. 290-299.

Олійник Т.І. (2022). Інтонанційна культура піаніста: теоретичний аспект. *Інноваційна педагогіка. Вип. 50. Т. 1*. С. 170-173.

Олійник Т. І., Умрихіна О. С. (2020). Інструментально-виконавська підготовка студентів музично-педагогічного профілю та її культурно-освітній потенціал: теоретико-практичний аспект. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. №2(23). С. 108-115.

Основи психології: Підручник /За заг. ред. О. В. Киричука, В. А. Роменця. 4-те вид., стереотип. К.: Либідь, 1999. 632 с.

Павленко, О. М. (2009). Інструментально-виконавська підготовка в теорії та практиці мистецької освіти. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Збірник наукових праць /Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», 22–24 квітня 2009 р. до 175-річчя Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 «Теорія і методика мистецької освіти». Київ : НПУ, 7 (12). С. 19–24.

Пан, На. (2013). *Методика роботи над виконавською інтерпретацією музичних творів у процесі вокальної підготовки педагогів-музикантів України та Китаю*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Пан, Сінюй. (2019). *Методика підготовки бакалаврів музичного мистецтва до формування аудіальної культури школярів засобами оркестрової музики*. (Автореф. дис. канд. пед. наук). Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми.

Пастушенко, Л.А. (2017). *Педагогічна технологія розвитку професійної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва у вищих мистецьких навчальних закладах*. (Дис. канд. пед. наук). РДГУ: Рівно. 244 с.

Письменна, Н. (2018). Специфіка формування інструментально-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. 18. С.284-290

Приходько, Ю.О, Юрченко, В.І. (2012). *Психологічний словник-довідник: Навч. посіб. К.: Каравела*. 328 с.

Полтавцева, Г.Б. (2002). Філософські концепції музичної фактури і проблема модуса. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Збірник наукових праць. Упорядник В.А. Омельченко. За ред. Н.Є. Гребенюка*. Київ: Науковий світ.

Польська, І. І. (2022). Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія. *Актуальні питання гуманітарних наук. Мистецтвознавство*, Вип. 51, С.188–194.

Потоцька, О. В. (2012). Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. Одеса.

Потоцька, О. В. (2015). Типологія інтерпретаційного мислення у працях дослідників: до питання постановки проблеми. *Мистецтво у міждисциплінарних дослідженнях*. 8. С. 106–110.

Професійна освіта: словник: навч. посіб. / уклад. С. Гончаренко, та. ін; за ред. Н. Ничкало. К.: Вища шк., 2000. 380 с

Реброва, О. Є. (2012). Інтерпретація творів мистецтва як ментальний процес. *Виховання і культура. Міжнародний науково-практичний журнал*, 2(30), 27-31.

Реброва, О., Мікулінська, О. (2016). Термінологічна функціональна грамотність фахівців мистецької освіти в парадигмі організаційної науки тектології. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*(143), 3-7. Отримано з <http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/dspace.pdpu.edu.ua/jspui/handle/123456789/4391>

Реброва, О. (2023). *Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва: [монографія]*. Друге видання, перероб. і доп. Суми. 2023. – 310 с. DOI: <https://doi.org/10.24195/Rebrova2023>

Руденко, Н. (2015). Робота над творами Л. Бетховена у класі Р. С. Горовиць: у пошуках істинності стилю. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 45. Бетховен – terra incognita. ХНУМ імені І. П. Котляревського ; Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.»*. С.130-146

Русняк, К. В. Микуланинець, Л. М. (2021). Жанрово-стильові параметри в творчості В.А. Моцарта. *Пріоритетні напрямки та вектори розвитку світової науки. Том 2*. С.221-223

Сапсович, О.А. (2019). Робота над текстом музичного твору: системний підхід. *Музичне мистецтво і культура. Вип. 28 (2)*. С.198-209.

Сергеєнкова, О. П., Столярчук, О. А., Коханова, О. П., Пасєка, О. В. (2012). *Загальна психологія. Навч. посіб.* К.: Центр учбової літератури.

Сибірякова-Хіхловська, М.І. (2007). *Формування досвіду сприйняття поліфонії у майбутніх учителів музики.* (Дис. канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Словник-довідник музичних термінів  
Джерело: [https://slovnyk.me/dict/music\\_terms/%D1%83%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%8F](https://slovnyk.me/dict/music_terms/%D1%83%D0%BC%D1%96%D0%BD%D0%BD%D1%8F)

Словник-довідник музичних термінів за книгами Ю. Є. Юцевича  
<http://term.in.ua/indeks.html?term=%D0%A4%D0%90%D0%9A%D0%A2%D0%A3%D0%A0%D0%90>

[Словник української мови: в 11 тт. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. К.: Наукова думка, 1979. Т. 10. С. 553. https://sum.in.ua/s/faktura](https://sum.in.ua/s/faktura)

Словник іншомовних слів за редакцією члена-кореспондента АН УРСР О. С. Мельничука. Київ. 1974.с.865  
<https://ev.vue.gov.ua/wpcontent/uploads/2018/04/B2.pdf>

Словник сучасних поліграфічних термінів: книга редактора/укладач В.І.Шпак. К.: ДП«Експрес-об'ява». 2019. 136 с.

Сокол, О. В. Типологія простої, складної та синтетичної фактури у творах І. Стравінського: автореф. дис... канд. іск-ня. Київ, 1977. 22.

Сокол, О. В. (2013). *Виконавські ремарки: образ світу і музичний стиль.* Одеса: Астропринт. 276 с.

Соколова, Є.В. (2023). Ференц Ліст: еволюція композиторської діяльності. *Слобожанські мистецькі студії, випуск 2, СумДПУ, Суми* С.24-28.

Смородський, В.І. (2015). *Формування виконавських навичок гри на фортепіано в учнів дитячих музичних шкіл на засадах жанрового підходу.* (Дис. канд. пед. наук). Київ. НПУ імені М.П.Драгоманова.

Сотська, Г., Шмельова, Т. (2016). *Словник мистецьких термінів.* Херсон: Видавництво «Стар». 52 с.

Степанова, О. Ю. (2018), «Теоретичний піанізм»: у пошуках досконалого прийому. *Культура України. Випуск 59*. С.111-120

Стукаленко, З. М. (2012). Засвоєння музичних стилів у процесі інструментальної підготовки учителів музики. *Наукові записки*. 112. 303-308.

Теплова О.Ю., Мозгальова Н. Г., Мартинюк А. А. (2022). Інноваційні підходи до вивчення музично-теоретичних дисциплін в системі підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Вип. 32 (1-2022). Кам'янець-Подільський, 2022

Фан, Фей. (2023). *Формування етностильових виконавських умінь майбутніх магістрів музичного мистецтва за художньо-герменевтичним підходом*. (Дис. доктора філософії). ПНПУ імені К.Д.Ушинського. Одеса.

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). СДПУ імені А.С.Макаренка, Суми. с.21.

Хуан, Яцянь. (2018). *Методика розвитку творчого самовираження майбутніх учителів музики в процесі виконавсько-інструментальної підготовки*. (Дис. канд. пед. наук), Київ. НПУ імені М.П.Драгоманова.

Цейко, Н.О. (2022). Художньо-виконавські особливості п'єси Ф.Ліста «Втіха» №2 тв.172. *Світ наукових досліджень. Матеріали міжнародної наукової інтернет-конференції (29-30.09. 2022)*. Вип.12 с.212-213.

Циганюк, Л. (2020). До питання виконавської інтерпретації поліфонічного циклу «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип 33, том 2. С.89-97.

Циганюк, Л. І. (2020). Естетико-стильові особливості циклу «Прелюдії і фуги для фортепіано» Мирослава Скорика. *Tendances scientifiques de la recherche fondamentale et appliquée* . Volume 3. 30 octobre 2020. Strasbourg, République française p.102-104

Цурканенко, І. В. (2001). Особливості фактурно-поліфонічного комплексу у фортепіанних мініатюрах С. Добровольського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Зб.наук.праць. Вип 7. /За ред. Н.Є.Гребенюк К.: Наук. Світ. С.71-76*

Цурканенко, І. В. (1998). *Принципи фактурно-поліфонічної організації в сучасній українській фортепіанній музиці.* (Автореф. дис. канд. мист-ва). Харків. 16 с.

Цюлюпа, Н. Л. (2009). *Педагогічні умови формування методичної компетентності майбутнього вчителя музики в процесі інструментальної підготовки.* (Автореф. дис. канд. пед. наук), Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ.

Чен, Лу. (2015). Етапи формування вмінь музично-виконавської артикуляції майбутніх учителів музики в процесі навчання гри на фортепіано. *Науковий вісник Південноукраїнського нац. пед. ун.-ту імені К.Д.Ушинського. Одеса, 2.* С.98-104

Чен, Лу. (2013). Виконавчі артикуляційні вміння вчителя музики – піаніста у контексті полімодального підходу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Педагогіка. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, № 4.* С. 56–64.

Чжоу, Є. (2020). *Проектування фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва до формування художньо-емоційного досвіду школярів.* (Дис. доктора філософії), ПНПУ ім. К. Д. Ушинського. Одеса.

Чжоу, Сіньюй. (2019). Поліфонічна форма музики ХХ століття як тип письма та спосіб мислення. *Науковий часопис НПУ імені М.П.Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 27. Київ.* С.136-142.

Шапар, В. Б. (2007). *Сучасний тлумачний психологічний словник.* Х.: Прапор, 2007. 640 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, 2020.* С. 9-25.

Шип, С.В. (2023). *Музична герменевтика : Монографія*. Суми : ФОП Цьома С.П. 137 с.

Шип, С. (1998). *Музична форма від звуку до стилю*. Київ, 1998. С. 166-191.

Шип, С. В. (2023). *Теорія художніх стилів : Монографія*. Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. – 138 с.

Шип, С., Му, Сюецзяо. (2024). Інтерпретація творів у стилі модерн як проблема підготовки майбутніх викладачів музичного мистецтва.

*Південноукраїнськи мистецьки студії*. 3. С. 126-134.

Школяренко, С. І. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних п'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена* (Автореферат дис. канд.мистецтвознавства). ХНУМ імені І. П. Котляревського. Харків.

Шпак, В. І. (2019) *Словник сучасних поліграфічних термінів: книга редактора* Одноосібний. ДП «Експрес-об'ява», Київ.

Щолокова, О. П. (2018). Основні тенденції фортепіанної підготовки педагога-музиканта у вищих мистецьких закладах освіти. В S. I. Drobyazko (Ред.), *Topical issues of education: Collective monograph* (стр. 205-219). Lisbon, Portugal: Pegasus Publishing.

Юцевич, Ю. (2003) . *Музика: словник-довідник*. Тернопіль. 352 с.

Ю, Янь. (2023). *Формування художньо-образних репрезентацій майбутніх бакалаврів музичного мистецтва засобами фортепіанних програмних творів*. (Дис. доктора філософії). Одеса. ПНПЦ імені К.Д.Ушинського.

Якуб'як, Я. (1999). *Аналіз музичних творів. Підручник для вищих музичних навчальних закладів*. Тернопіль: СМП "Астон", 207 с.

Ян, Цзін. (2023). Реалізація смислоутворювальної та організуючої функцій фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. XXXIII (33). С.128-141.

Bäckström, S., & Gustafsson, M. (2017). Skill, drill, and intelligent performance: Ryle and intellectualism. *Journal for the History of Analytical Philosophy*, 5(5). doi:10.15173/jhap.v5i5.3205

Bernays, M., & Traube, C. (2010). Expression of piano timbre: gestural control, perception and verbalization. *Proceedings of CIM09: The 5th Conference on Interdisciplinary Musicology*. Retrieved from <https://bit.ly/3VGZ4T8>

Bernays, M., & Traube, C. (2014). Investigating pianists' individuality in the performance of five timbral nuances through patterns of articulation, touch, dynamics, and pedaling. *Frontiers in Psychology*, 5, 157. doi:10.3389/fpsyg.2014.00157

Bilton, C. (2016). A creative industries perspective on creativity and culture. In V. Glăveanu (Ed.), *The Palgrave handbook of creativity and culture research* (pp. 661-679). London: Palgrave Macmillan. doi:10.1057/978-1-137-46344-9\_32

Bourdieu, P. (1997). *Capital cultural, escuela y espacio social*. Siglo xxi. Получено из <https://bit.ly/3WSAobZ>

Brown, R. M., Zatorre, R. J., & Penhune, V. B. (2015). Expert music performance: cognitive, neural, and developmental bases. In *Progress in brain research* (Vol. 217, pp. 57-86). doi:10.1016/bs.pbr.2014.11.021

Buck, B., MacRitchie, J., & Bailey, N. J. (2013). The interpretive shaping of embodied musical structure in piano performance. *Empirical Musicology Review*, 92-119. doi:10.18061/emr.v8i2.3929

Carter, J. A., & Pritchard, D. (2015). Knowledge-How and Cognitive Achievement. *Philosophy and Phenomenological Research*, 91(1), 181-199. doi:10.1111/phpr.12094

Chopin, F. (1860). *Collection des oeuvres pour le piano*. (T. D. Tellefsen, Ed.) Paris: S. Richault.

Collier, K. (2020). *Chopin's Musical Elements*. (Theses Master of Arts in Music Education). Retrieved from <https://digitalcommons.liberty.edu/masters/676>

Cox, C., & Warner, D. (Eds.). (2017). *Audio Culture, Revised Edition: Readings in Modern Music*. USA: Bloomsbury Publishing. Retrieved from <https://goo-gl.su/VcNEkir>

Dahlhaus, C. (1982). *Esthetics of music*. Cambridge University Press. Retrieved from <https://bit.ly/46FZyhe>

Dannenberg, R. B. (2010). Style in music. In S. Argamon, K. Burns, & S. Dubnov (Eds.), *The Structure of Style: Algorithmic Approaches to Understanding Manner and Meaning* (pp. 45-57). Berlin, Heidelberg: Springer. doi:10.1007/978-3-642-12337-5\_3

David, H. T., Mendel, A., & Wolff, C. (Eds.). (1999). *New Bach Reader*. WW Norton & Company.

De Carvalho, E. M. (2018). Overcoming intellectualism about understanding and knowledge: A unified approach. *Logos & Episteme*, 9(1), 7-26. doi:10.5840/logos-episteme2018911

De Graaf, N. D., De Graaf, P. M., & Kraaykamp, G. (2000). Parental cultural capital and educational attainment in the Netherlands: A refinement of the cultural capital perspective. *Sociology of education*, 92-111. doi:10.2307/2673239

Demidova M., Levytska I., Novska, O. The Category of Time in Musical Art. *Journal of History Culture and Art Research*. 2020. 9(1), 375-385 (Web of science).

[https://www.researchgate.net/publication/340832416\\_The\\_Category\\_of\\_Time\\_in\\_Musical\\_Art/fulltext/5ea066f2a6fdcc88fc32fad6/The-Category-of-Time-in-Musical-Art.pdf](https://www.researchgate.net/publication/340832416_The_Category_of_Time_in_Musical_Art/fulltext/5ea066f2a6fdcc88fc32fad6/The-Category-of-Time-in-Musical-Art.pdf)

Ekman, P., & Friesen, W. V. (1969). The repertoire of nonverbal behavior: Categories, origins, usage, and coding. *semiotica*. *Semiotica*, 1(1), 49-98. doi:10.1515/semi.1969.1.1.49

Fourier series. (2001). In *Encyclopedia of Mathematics*. EMS Press. Retrieved from Encyclopedia of Mathematics: [https://encyclopediaofmath.org/index.php?title=Fourier\\_series](https://encyclopediaofmath.org/index.php?title=Fourier_series)

Fridland, E., & Pavese, C. (Eds.). (2020). *The Routledge Handbook of Philosophy of Skill and Expertise* (1 ed.). Routledge. doi:10.4324/9781315180809

Frunzaru, V., Vătămănescu, E. M., Gazzola, P., & Bolisani, E. (2018). Challenges to higher education in the knowledge economy: anti-intellectualism,

materialism and employability. *Knowledge Management Research & Practice*, 16(3), 388–401. doi:10.1080/14778238.2018.1493368

Grey, J. M. (1975). *An exploration of musical timbre using computer-based techniques for analysis, synthesis and perceptual scaling*. . Stanford University. Retrieved from [www.proquest.com/openview/cb11e29f027dee7b82e4de7e542843eb/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y](http://www.proquest.com/openview/cb11e29f027dee7b82e4de7e542843eb/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y)

Hayward, C. M., & Eastlund Gromko, J. (2009). Relationships among music sight-reading and technical proficiency, spatial visualization, and aural discrimination. *Journal of Research in Music Education*, 57(1), 26-36. doi:10.1177/0022429409332677

Helmholtz, H. L. (2009). *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. Cambridge University Press. Retrieved from <https://bit.ly/3YIT3bA>

Hofmann Josef. Piano Playing, with Piano Questions Answered. 2012,електронний ресурс <https://www.gutenberg.org/cache/epub/39211/pg39211-images.html>

Huang, N., & Elhilali, M. (2017). Auditory salience using natural soundscapes. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 14(3), 2163-2176. doi:10.1121/1.4979055

Hyman, J. (1999). How Knowledge Works. *The Philosophical Quarterly*, 49(197), 433–451. doi:10.1111/1467-9213.00152

Jensenius, A. R., & Wanderley, M. M. (2010). Musical gestures: Concepts and methods in research. In *Musical gestures* (pp. 24-47). Routledge. Retrieved from [https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/59647/1/Jensenius2010\\_Musical\\_Gestures.pdf](https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/59647/1/Jensenius2010_Musical_Gestures.pdf)

Judkins, J. (2011). In *The Routledge companion to philosophy and music* (1 ed., pp. 134-143). Routledge. doi:10.4324/9780203830376-14/style-jennifer-judkins

Juslin, P. N. (2013). From everyday emotions to aesthetic emotions: Towards a unified theory of musical emotions. *Physics of life reviews*, 10(3), 235-266.

doi:10.1016/j.plrev.2013.05.008

Karpinski, G. S. (2000). *Aural skills acquisition: The development of listening, reading, and performing skills in college-level musicians*. USA: Oxford University Press. Retrieved from <https://bit.ly/3SKYmn0>

Kill, R. (2018). Art at the Music Festival: Blueprints and the Chronotope. *Journal of Communication Inquiry*, 42(3), 306-312. doi:10.1177/0196859918776507

Kochevitsky, G. A. (1972). Performing Bach's Keyboard Music—The Choice of an Instrument. *Bach*, 3(2), 33-37. Retrieved from [www.jstor.org/stable/41639853](http://www.jstor.org/stable/41639853)

Kondratska, L., Rebrova, O., Nikolai, H., Martyniuk, T., Stepanova & L., Rebrova, (2021). G. Musician-performer in the field of bioethics: a mental act (стаття в іноземному виданні (Web of Science) *AD ALTA: Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (02), 132-138. Source: <http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/1102/PDF/1102.pdf>

Kulikova, S.V., Levytska, I. M. (2023). Application of collective working methods in the process of on-line learning in the main musical instrument (piano) class. *Інноваційна педагогіка*, 58, т. 1, 156-160. <https://doi.org/10.32782/2663-6085/2023/58.1.32>

Levy, J. M. (1982). Texture as a sign in classic and early romantic music. *Journal of the American Musicological Society*, 35(3), 482-531. doi:10.2307/830985

McNeil, A. F. (2000). *Aural skills and the performing musician: Function, training and assessment*. (Doctoral dissertation), University of Huddersfield. Получено из <https://eprints.hud.ac.uk/id/eprint/4749/1/270448.pdf#page=424.26>

Metois, E. (1997). *Musical sound information: Musical gestures and embedding synthesis*. (Doctoral dissertation, Massachusetts Institute of Technology). Retrieved from <https://dspace.mit.edu/bitstream/handle/1721.1/29125/37444570-MIT.pdf?sequence=2>

Nuti, G. (2007). *The Performance of Italian Basso Continuo: Style in Keyboard Accompaniment in the Seventeenth and Eighteenth Centuries* (1 ed.). Routledge. doi:10.4324/9781315085609

Ogg, M., & Slevc, L. R. (2019). Acoustic Correlates of Auditory Object and Event Perception: Speakers, Musical Timbres, and Environmental Sounds. *Frontiers in Psychology*, 10. doi:10:1594. doi: 10.3389/fpsyg.2019.01594

Opanasiuk, O., Shyp, S., & Oleksiuk, O. (2021). Impressionism in the context of procedural nature of existence of European culture. *Amazonia Investiga*, 10(48), 26-33. <https://doi.org/10.34069/AI/2021.48.12.3>

DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2021.48.12.3>

Oppici, L., & Panchuk, D. (2022). Specific and general transfer of perceptual-motor skills and learning between sports: A systematic review. *Psychology of Sport and Exercise*, 59, 102118. doi:10.1016/j.psychsport.2021.102118

Patel, A. D., Gibson, E., Ratner, J., Besson, M., & Holcomb, P. J. (1998). Processing Syntactic Relations in Language and Music: An Event-Related Potential Study. *Journal of Cognitive Neuroscience*, 10(6), 717–733. doi:10.1162/089892998563121

Pavese, C. (2022). Knowledge How. In E. N. Zalta, & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Retrieved from <https://plato.stanford.edu/archives/fall2022/entries/knowledge-how/>

Peschl, M. F., & Fundneider, T. (2014). Designing and enabling spaces for collaborative knowledge creation and innovation: From managing to enabling innovation as socio-epistemological technology. *Computers in Human Behavior*, 37, 346-359. doi:10.1016/j.chb.2012.05.027

Pritchard, D. (2013). *What is this thing called knowledge?* (3 ed.). London: Routledge. doi:10.4324/9781315889443

Ragert, P., Schmidt, A., Altenmüller, E., & Dinse, H. R. (2004). Superior tactile performance and learning in professional pianists: evidence for meta-plasticity in musicians. *European journal of neuroscience*, 19(2), 473-478. doi:10.1111/j.0953-816X.2003.03142.x

Richter, C. (2001). Musical Workshop Activity for a Hermeneutic Understanding and Didactic Interpretation of Music. *Philosophy of Music Education Review*, 9(2), 30-36. Retrieved from <https://www.muse.jhu.edu/article/407278>.

Robertson, I., & Hutto, D. D. (2023). Against intellectualism about skill. *Synthese*, 201, 143. doi:10.1007/s11229-023-04096-4

Rosenbaum, D., Carlson, R., & Gilmore, R. (2001). Acquisition of Intellectual and Perceptual-Motor Skills. *Annual review of psychology*, 52, 453-70. doi:10.1146/annurev.psych.52.1.453

Ryle, G., & Tanney, J. (2009). *The concept of mind*. London: Routledge. doi:10.4324/9780203875858

Schaper, E. (1969). The Concept of Style: The Sociologist's Key to Art? *The British Journal of Aesthetics*, 9(3), 246-257. doi:10.1093/bjaesthetics/9.3.246

Schiavio, A., Menin, D., & Matyja, J. (2014). Music in the flesh: Embodied simulation in musical understanding. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 24(4), 340-343. Retrieved from <https://psycnet.apa.org/doi/10.1037/pmu0000052>

Schmutz, V., Stearns, E., & Glennie, E. J. (2016). Cultural capital formation in adolescence: High schools and the gender gap in arts activity participation. *Poetics*, 57, 27-39. doi:10.1016/j.poetic.2016.04.003

Small, W. (2014). The transmission of skill. *Philosophical Topics*, 85-111. Retrieved from [www.jstor.org/stable/43932719](http://www.jstor.org/stable/43932719)

Stambaugh, J. (1964). Music as a temporal form. *The Journal of Philosophy*, 61(9), 265-280. doi:10.2307/2022918

Stanley, J. (2011). *Know how*. OUP Oxford. Retrieved from [www.academia.edu/download/99467337/Stanley.pdf](http://www.academia.edu/download/99467337/Stanley.pdf)

Strelchenko, N. (2011). *Style Brillante: Piano technique in Performance Practice of early 19th century*. Critical reflection. Retrieved from <http://hdl.handle.net/11250/2560103>

Sullivan, A. (2008). Cultural capital, cultural knowledge and ability. *Sociological Research Online*, 12(6), 91-104. doi:10.5153/sro.1596

Takano Yuko Le jeu de mains dans les pieces de clavecin de Jean-Philippe Rameau: sa fonction et son expression. Universite Francois-Rabelais, TOURS, France. The Japanese Society for Aesthetics. Aesthetics No. 14 (2010) C. 55-70  
[https://www.bigakukai.jp/aesthetics\\_online/aesthetics\\_14/text/text14\\_takano.pdf](https://www.bigakukai.jp/aesthetics_online/aesthetics_14/text/text14_takano.pdf)

Taylor, J. E., & Witt, J. K. (2015). Listening to music primes space: pianists, but not novices, simulate heard actions. *Psychological Research*, 79(2), 175-182.  
 doi:10.1007/s00426-014-0544-x

Tworako P. Physiology and Ergonomics of Piano Playing. Grażyna and Kiejstut Bacewicz University of Music in Łódź Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ. no. 47 (4/2020), p.229–253 DOI 10.4467/23537094KMMUJ.20.050.13923  
 C:/Users/38066/Downloads/10-Tworako\_KMMUJ\_44\_4-2020\_EN%20(1).pdf

Tyler, L. (2015). Eugen d'Albert (1864-1932) and his Piano Sonata, Op. 10: *Its use of unifying devices and formal structure*. Ball State University. Retrieved from <https://bit.ly/3WO4pKb>

Van, Zijl, A., & Sloboda, J. (2011). Performers' experienced emotions in the construction of expressive musical performance: An exploratory investigation. *Psychology of Music*, 39 (2), 196–219. doi:10.1177/0305735610373563

You, Yan. (2021). Component structure and criteria for evaluation of the for evaluation of the experience of future musical art teachers' artistic-figurative representation. *Knowledge, Education, Law, Management*, 2(5-41), 28-33.

Wessel, D. L. (1979). Timbre Space as a Musical Control Structure. *Computer Music Journal*, 3(2), 45–52. doi:10.2307/3680283

Williamson, T., & Stanley, J. (2001). Knowing how. *Journal of Philosophy*, 98(8), 411–444. Retrieved from <https://ora.ox.ac.uk/objects/uuid:1fcf732b-731b-47e6-943d-aaf34905c02a>

Woody, R. H. (2002). Emotion, imagery and metaphor in the acquisition of musical performance skill. *Music Education Research*, 4(2), 213-224.  
 doi:10.1080/1461380022000011920

Wright, D. (2005). Mediating production and consumption: Cultural capital and 'cultural workers'. *The British Journal of Sociology*, 56(1), 105-121. doi:10.1111/j.1468-4446.2005.00049.x

刘丽. (2008). 论音乐欣赏中的感情体验. *中国教育发展研究*, 5(8), 121-122. [Лю Лі. (2008). Про емоційний досвід в оцінюванні музики. *Дослідження з розвитку освіти в Китаї*, 5(8), 121-122.].

萨娜.钢琴演奏技术与音乐表现//来源：“内蒙古艺术” 2010 年第01期 作者：萨娜 (Сай, Лін (2010)). Фортепіанна техніка і музика. *Внутрішнє монгольське мистецтво*, 1.

孙姣姣. (2018). 音乐艺术在表演和欣赏中的情感体验探讨. *戏剧之家*, 279(15), 60-62. [Сунь Цзяоцзяо. (2018). Обговорення емоційного досвіду в контексті виконання та оцінювання творів музичного мистецтва. *Будинок драми*, 279(15), 60-62.].

宋网兰. (2014). 浅论中学音乐欣赏教学中的情感体验. *考试周刊*, 56, 178-179. [Сонг Ванлан. (2014). Про роль емоційного досвіду в процесі викладання музики в середній школі. *Екзаменаційний тижневик*, 56, 178-179.].

张昌通. (2011). 谈音乐表演艺术的情感体验. *散文选刊*(11), 23-24. [Чжан Чангтонг. (2011). Емоційний досвід у музичному виконавському мистецтві. *Вибрані нариси* (11), 23-24.].

王晨 (2022). 论质感式表演技巧的概念问题. *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. 200-201. (Ван Чень. До питання сутності фактурно-стильових виконавських умінь

韦思铭. (2013). 现代音乐教学法在高校钢琴教学中的运用与实践研究. *大众文艺* (ISSN: 1007-5828), 24, 254. [Вей Сімін. (2013). Практика застосування сучасної музичної педагогіки у викладання фортепіано в університетах.

*Масова література та мистецтво: Міжнародний журнал Шицзячжуану* (ISSN 1007-5828), 24, 254].

韦思铭. (2017). 我国社区钢琴教育发展现状. *北方音乐*, 4. [Вей Сімін. (2017). Розвиток фортепіанної освіти на муніципальному рівні. *Музика Північного Китаю: Міжнародний журнал Харбіну* (ISSN 1002-767X), 4, 163.], 163.

由艳. (2020). 探析大学生和未来音乐教师形象思维形成的标准和准则. *戏剧之家*(26), 75. 检索来源: [www.soolun.com/periodical/0c1fd0219bac1dfa7eca93f45e476f69.html](http://www.soolun.com/periodical/0c1fd0219bac1dfa7eca93f45e476f69.html). [Ю Янь. (2020). Дослідження стандартів та методичних рекомендацій для формування образного мислення студентів коледжу та майбутніх викладачів музики. *Drama House* (26), 75]

由艳. (无日期). 艺术形象思维”形成在高师音乐人才培养中的重要性. *大众文艺*, 2, 206. [Ю Янь. (2020). Формування художньо-образного мислення як важливий фактор виховання талановитих музикантів у вищій школі. *Популярна література та мистецтво* (2), 206].

## ДОДАТКИ

### Додаток А

#### Тест «Оцінка свого «Я»

Інструкція: «Оберіть одну відповідь, яка вас найбільше характеризує. Занесіть в бланк відповідей».

1. Чи відчуваєте ви прагнення глибше себе пізнати, розкрити свій виконавський творчий потенціал?

а) так; б) частково; в) ні. (Бали – 3, 2, 1)

2. Чи здатні ви до швидкого та самостійного оволодіння різними видами фактури?

а) так; б) частково; в) ні. (Бали – 3, 2, 1)

3. Чи здатні ви продовжувати технічні вправлення, якщо перших дві години не дали очікуваних результатів?

а) так; б) частково; в) ні. (Бали – 3, 2, 1)

4. Чи подобається вам відображати свої ідеї, фантазії, настрої в музиці, в процесі виконання?

а) так; б) частково; в) ні. (Бали – 2, 1, 0)

5. Чи любите ви знайомитись з новою музикою, дослідженнями, виконавцями?

а) так; б) іноді; в) ні. (Бали – 3, 2, 1)

6. Як ви думаєте, чи зможете брати участь у виконавських конкурсах і фестивалях?

а) так, у більшості випадків; б) так, іноді; в) ні. (Бали – 3, 2, 1)

7. Чи завжди ви із захопленням приступаете до технічного вправлення?

8. Ви вивчаєте новий складний фактурно-технічний твір. Чи виникає у вас бажання довести його до досконалості: а) так; б) так, але тільки якщо це подобається; в) задовольняюся тим, чого встиг домогтися. (Бали – 3, 2, 1)

#### Опрацювання відповідей:

20 – 24 балів – високий рівень, що дорівнювало відповідно шкали від 2,5 до 3 балів

15 – 19 – середній рівень, що дорівнювало від 2 до 2,4 балів

8 – 14 – низький рівень, що дорівнювало від 1 до 1,8 балів.

#### Бланк відповідей Прізвище, ім'я

| № | Відповідь | Бали |
|---|-----------|------|
|   |           |      |
|   |           |      |
|   |           |      |

**Опитувальник «Фортепіанна фактура»**

Що означає термін фортепіанна фактура?

Які види фактури ви знаєте?

Які функції фактури ви знаєте? Смыслоутворювальна, організуюча

Чи помічаєте ви зміни фактури під час слухання фортепіанної музики?

Що таке поліфонічна фактура? Наведіть приклади поліфонічної фактури?

В чому особливість гомофонно-гармонічної фактури?

Що означає поняття «фортепіанна техніка»?

Які види техніки ви знаєте?

Що таке педалізація? Які ви знаєте види педалі?

Які методи ви використовуєте для покращення фортепіанної техніки?

Які фактурно-технічні формули переважають у ваших вправах для тренування?

Чи вважаєте ви необхідним розвивати фактурно-стильові уміння?

Чи можете ви самі контролювати та корегувати розвиток фортепіанної техніки?

**Додаток В****Репертуарний список №1****Етюдн на підкладання та перекладання пальців**

Г. Беренс Етюдн № .9. та №16.ор.61,

К. Черні Етюд №4.ор.299,

Ф. Лекуппе Етюд №4. ор.20

**Етюдн на арпеджіо**

К. Черні Етюд №3 тв.299

Г. Беренс Етюд №10 ор.88

**Етюдн на трелі**

К. Черні Етюд №22 ор.849

Г. Беренс Етюд №33 ор.61,

А. Лешгорн Етюд №14 ор.136

**Етюдн на подвійні ноти**

А. Бертіні Етюд №32, ор. 39

Т. Лак Етюд №9 ор.95

**Етюдн з поліфонічною фактурою**

Й. Крамер «Studio per il pianoforte» ор. 50 етюд № 6 «Фугета» та № 24

**Етюдн, в яких поєднано різні види фактури**

В. Косенко Етюд №16 ор.15

Г. Беренс Етюд №37. ор.61

М. Мошковський Етюд №7.ор.61

К. Черні «Мистецтво спритності пальців» тв.740,

М. Мошковський «15 віртуозних етюдів» ор.72,

М. Клементі «Gradus ad parnassum»,

**Анкета на виявлення мистецьких уподобань студентів**

Інструкція: «Дайте відповідь на запропоновані запитання»

1. Чи любите ви слухати старовинну або класичну музику?
  2. Чи любите ви слухати незвичайну, сучасну авангардну музику?
  3. Чи помічаєте ви зміни фактури під час слухання фортепіанної музики?
  5. Чи намагаєтесь ви висловити свої емоції, думки і почуття за допомогою музики?
  4. Чи подобається вам брати участь у виконавській діяльності (лекціях-концертах, концертах класу, факультету тощо)?
  5. Чи любите ви дізнаватися щось нове про фортепіанне мистецтво?
  6. Як часто ви відвідуєте фортепіанні концерти, театри, музеї, художні виставки?
  7. Чи існують виконавці (піаністи, скрипалі, духовики) майстерність яких викликає в вас захоплення?
  8. Чи цікавитесь ви образотворчим, театральним, хореографічним мистецтвом?
- Останнє для того, на якість виконання завдань форму ек-ту.
9. У вільний час вам подобається:
    - а) залишатися наодинці, розмірковувати, мріяти;
    - б) створювати музику, імпровізувати, вивчати нову музику;
    - в) проводити час з друзями.
  12. Чи погоджуєшся ти із думкою, що музикант реалізується як особистість у виконавстві, педагогічній діяльності, музично-просвітницькій діяльності?

**Репертуарний список №2**

- А. Бенш «Concert-etude» op. 20
- В. Барабашов Етюд з циклу «Легенда. Етюд. Скерцо»
- Б. Лятошинський «Концертний етюд-рондо»
- Ф. Шопен Етюди № 3 *lento, ma non troppo*, E- dur, op.10
- Ф. Шопен №4 *Presto cis moll* op.10
- Ф. Шопен №5 *Vivace - Ges dur* op.10
- Р. Шуман «Етюди за Паганіні» (№2 *Allegretto* E- dur, op.3
- Р. Шуман «Етюди за Паганіні» №3 *Andante* C- dur, op.3
- Р. Шуман «Етюди за Паганіні» №5 *Allegro assai c- moll* op.3
- Ф. Мендельсона 3 етюди op.104
- Ф. Ліст «Великі етюди за Паганіні» *Allegretto* №5 E- dur,
- М. Сильванський «Вічний рух»
- С. Борткевич «12 етюдів-новел»
- А. Штогаренко «Етюди-картини»
- В. Косенко «11 етюдів у формі старовинних танців»

### Список рекомендованої літератури

- Блажевич В. О.** (2017). Формування виконавських умінь учнів дитячих музичних шкіл: теоретичний аспект. *Наукові записки. Серія Педагогічні науки*, Вип. 157.с. 198-202 .
- Ван Чень** (2023). Художньо-виконавські уміння майбутніх учителів музичного мистецтва. *Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики: матеріали X Міжнародної науково-практичної конференції*, м. Переяслав, 26-27 квітня 2023 року, С. 23.
- Ван Чень** Методичне забезпечення процесу формування фактурно-стильових виконавських умінь. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. Одеса 2024. С. 21–28.
- Ван Чень** Сутність фактурно-стильових умінь майбутніх викладачів фортепіано та критерії їх оцінювання. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2023, № 10 (134) С.260-276
- Грінченко А. М.** (2022). Особливість формування виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 82, с.164-168.
- Давидов, М. А.** (1999). Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Музичне виконавство*, с.88-98.
- Касьяненко, Л. О.** (2019). *Робота піаніста над фактурою (друге доповнене видання)*. Одеса: ПНПУ ім. К. Д. Ушинського.
- Коновалова, І.** (2022). Форми репрезентації мелодико-гармонійних взаємозв'язків на рівнях ладу і фактури в музикознавчому мистецтві нового часу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 58, том 1, с.87-93.
- Копелюк О.** (2019). Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 55, 7-21.
- Малахова, М. О.** (2022). Інструментально-виконавські уміння – основа виконавської майстерності музиканта-інструменталіста: сольний та ансамблевий аспекти. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції*, (м. Луцьк, 17–19 червня 2022 року). ВНУ імені Лесі Українки, с. 38-42.
- Мозгальова Н.Г.** Теоретико-методичні засади інструментально-виконавської підготовки вчителя музики. Вінниця» Меркьюрі-Поділля», 2011. 486 с.
- Нассіб Р.** (2018). Удосконалення виконавських умінь педагогів-скрипалів в умовах вищої музично-педагогічної освіти *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2023, № 10 (134)
- Полтавцева Г. Б.** (2022). Філософські концепції музичної фактури і проблема. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 91,с. 58-70.
- Шип С. В.** (2023). *Теорія художніх стилів: Монографія*. Суми: ФОП Цьома

**Репертуарний список №3**

- «Пісня косарів» Джен Люйчен  
«Веселі канікули» Дінь Шанде  
«Пісня без слів» Я. Степовий  
«Стрімкий потік» Ю .Сільванський  
«Відображення місяця» Чу Ван Хе  
«Долина відлуння» Хан Ху Вей  
«Спокійне озеро, осінній місяць» Чень Пейсюнь  
«Метелики пурхають» Дінь Шанде  
«Метелик» Ф. Куперен  
«Пташки щебечуть» Ф. Куперен  
«Сади цвітуть» Ф. Куперен  
«Бджоли» Ф. Куперен  
«Мушка» Ф. Куперен  
«Образи» К. Дебюссі  
«Естампи» К. Дебюссі  
«Дитячий куточок» К. Дебюссі  
«Нічні метелики» М. Равель  
«Сумні птахи» М. Равель  
«Долина церковних дзвонів» М. Равель  
«Човен в океані» М. Равель

**Репертуарний список № 4**

«Барабан» Чу Вей

«Струмок» Чжу Гунь

«Збір чаю» та «Ловля метелика» Лю Фань

обробка для фортепіано «Квіти щастя, що розквітають у степу» Ян Цзюнь

«Звуки китайської дудки й барабана на заході сонця» Лі Інхай

«Спокійне озеро й осінній місяць» Чен Пейсюн

балада «Квіти абрикоса Му Ме» Ван Цзяньчжун

Чу Ван Хе «Відображення місяця

«Спокійне озеро, осінній місяць» Чень Пейсюнь

«Метелики пурхають» з циклу «Веселі канікули» Дінг Шанде

«Танець зерна», «Танець весни», «Танець мухи» Сунь Їтянг

«Прислухайтесь до мам, які відійшли у вічність» Чу Сишен

«Свято урожаю» Шань де Ін.

«Пісні з регіону Внутрішньої Монголії»: «Пісня співчуття» і «Пісня дружби».  
Шан Тон

## Додаток К

**Математичні розрахунки констатувального і формувального експериментів.**

Таблиця 1

**Розрахунки за показниками рефлексійно-самокорегувального критерію в КГ**

| № №       | 1 показник                          |   |      | 2 показник                          |   |      | Kf критерію1<br>індивідуальний | Рівень |
|-----------|-------------------------------------|---|------|-------------------------------------|---|------|--------------------------------|--------|
|           | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 1п | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 2п |                                |        |
| 1         | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 2 | 3    | 3,5                            | С      |
| 2         | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                            | Н      |
| 3         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                              | С      |
| 4         | 3                                   | 2 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                              | В      |
| 5         | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                            | Н      |
| 6         | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 2 | 3    | 3,5                            | С      |
| 7         | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 2 | 3    | 2,5                            | Н      |
| 8         | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 2 | 3    | 3,5                            | С      |
| 9         | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 2 | 4    | 4,5                            | С      |
| 10        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 2 | 3    | 3                              | Н      |
| 11        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                            | Н      |
| 12        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                              | С      |
| 13        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                              | Н      |
| 14        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                            | С      |
| 15        | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                              | В      |
| 16        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                            | С      |
| 17        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                              | Н      |
| 18        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                              | Н      |
| 19        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 2 | 3    | 2,5                            | Н      |
| 20        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                              | С      |
| 21        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 2 | 3    | 2,5                            | Н      |
| 22        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                            | С      |
| Kfg<br>КГ |                                     |   |      |                                     |   |      |                                | Н      |

Високий рівень 2 (9%); Середній рівень 10 (45,5%); Низький рівень 10 (45,5%);

Таблиця 2

## Розрахунки за показниками мотиваційно-виконавським критерію в КГ

| № №       | 1 показник                          |   |      | 2 показник                          |   |      | Kf критерію 2<br>індивідуальний | Рівень                                |
|-----------|-------------------------------------|---|------|-------------------------------------|---|------|---------------------------------|---------------------------------------|
|           | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 1п | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 2п |                                 |                                       |
| 1         | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 2 | 3    | 3,5                             | С                                     |
| 2         | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                             | Н                                     |
| 3         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С                                     |
| 4         | 3                                   | 2 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В                                     |
| 5         | 1                                   | 2 | 3    | 2                                   | 2 | 4    | 3,5                             | С                                     |
| 6         | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 2 | 3    | 3,5                             | С                                     |
| 7         | 1                                   | 2 | 3    | 2                                   | 2 | 4    | 3,5                             | С                                     |
| 8         | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 2 | 3    | 3,5                             | С                                     |
| 9         | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 2 | 4    | 4,5                             | С                                     |
| 10        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 2 | 3    | 3                               | Н                                     |
| 11        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                             | Н                                     |
| 12        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С                                     |
| 13        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                               | Н                                     |
| 14        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 3 | 5    | 4,5                             | С                                     |
| 15        | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 4 | 6    | 5,5                             | В                                     |
| 16        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С                                     |
| 17        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                               | Н                                     |
| 18        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                               | Н                                     |
| 19        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 2 | 3    | 3                               | Н                                     |
| 20        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С                                     |
| 21        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 2 | 3    | 3                               | Н                                     |
| 22        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С                                     |
| Kfg<br>КГ |                                     |   | 3,5  |                                     |   | 3,4  | 3,4                             | С >,<br>наближен<br>ий до<br>низького |

Високий рівень 2 (9,1%); Середній рівень 12 (54,5%); Низький рівень 8 (36,4%);

Таблиця 3

## Розрахунки за показниками інтерпретаційно-творчого критерію в КГ

| № №       | 1 показник                          |   |      | 2 показник                          |   |      | Kf критерію 3<br>індивідуальний | Рівень                                     |
|-----------|-------------------------------------|---|------|-------------------------------------|---|------|---------------------------------|--------------------------------------------|
|           | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 1п | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 2п |                                 |                                            |
| 1         | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 2 | 3    | 3,5                             | С                                          |
| 2         | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                             | Н                                          |
| 3         | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 2 | 3    | 3,5                             | С                                          |
| 4         | 3                                   | 2 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В                                          |
| 5         | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                             | Н                                          |
| 6         | 2                                   | 1 | 3    | 1                                   | 2 | 3    | 3                               | Н                                          |
| 7         | 1                                   | 2 | 3    | 2                                   | 1 | 3    | 3                               | Н                                          |
| 8         | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 2 | 3    | 3,5                             | С                                          |
| 9         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С                                          |
| 10        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 2 | 3    | 3                               | Н                                          |
| 11        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                             | Н                                          |
| 12        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С                                          |
| 13        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                               | Н                                          |
| 14        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 3 | 5    | 4,5                             | С                                          |
| 15        | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В                                          |
| 16        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С                                          |
| 17        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                               | Н                                          |
| 18        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                               | Н                                          |
| 19        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 2 | 3    | 3                               | Н                                          |
| 20        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С                                          |
| 21        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 2 | 3    | 3                               | Н                                          |
| 22        | 2                                   | 2 | 4    | 1                                   | 1 | 2    | 3                               | Н                                          |
| Kfg<br>КГ |                                     |   | 3,5  |                                     |   | 3    | 3,25                            | Н< трохи<br>більше за<br>низький<br>рівень |

Високий рівень 2 (9,1%); Середній рівень 8 (36,4%); Низький рівень 12 (54,5%);

Таблиця 4

Узагальнені результати за трьома критеріями в КГ (початковий зріз)

| № № | Kf 1 критерію | Kf 2 критерію | Kf 3 критерію | $\Sigma$ | $\mu$ | Рівень |
|-----|---------------|---------------|---------------|----------|-------|--------|
| 1   | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | С      |
| 2   | 2,5           | 2,5           | 2,5           | 7,5      | 2,5   | Н      |
| 3   | 4             | 4             | 3,5           | 11,5     | 3,8   | С      |
| 4   | 5             | 5             | 5             | 15       | 5     | В      |
| 5   | 2,5           | 3,5           | 2,5           | 8,5      | 2,8   | Н      |
| 6   | 3,5           | 3,5           | 3             | 10       | 3,3   | Н      |
| 7   | 2,5           | 3,5           | 3             | 9        | 3     | Н      |
| 8   | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | С      |
| 9   | 4,5           | 4,5           | 4             | 13       | 4,3   | С      |
| 10  | 3             | 3             | 3             | 9        | 3     | Н      |
| 11  | 2,5           | 2,5           | 2,5           | 7,5      | 2,5   | Н      |
| 12  | 4             | 4             | 3,5           | 11,5     | 3,8   | С      |
| 13  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | Н      |
| 14  | 3,5           | 4,5           | 4,5           | 12,5     | 4,2   | С      |
| 15  | 5             | 5,5           | 5             | 15,5     | 5,2   | В      |
| 16  | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | С      |
| 17  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | Н      |
| 18  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | Н      |
| 19  | 2,5           | 3             | 3             | 8,5      | 2,8   | Н      |
| 20  | 4             | 4             | 4             | 12       | 4     | С      |
| 21  | 2,5           | 3             | 3             | 8,5      | 2,8   | Н      |
| 22  | 3             | 3             | 3             | 9        | 3     | Н      |

Високий = 2 (9,1%); Середній 8 (36,4%); Низький 12 (54,5 %)

Таблиця 5

## Результати другого зрізу респондентів КГ

| № № | Kf 1 критерію | Kf 2 критерію | Kf 3 критерію | $\Sigma$ | $\mu$ | Рівень |
|-----|---------------|---------------|---------------|----------|-------|--------|
| 1   | 2,5           | 2,5           | 2,5           | 7,5      | 2,5   | Н      |
| 2   | 2,5           | 2,5           | 2,5           | 7,5      | 2,5   | Н      |
| 3   | 4             | 4             | 3,5           | 11,5     | 3,8   | С      |
| 4   | 5             | 5             | 5             | 15       | 5     | В      |
| 5   | 2,5           | 3,5           | 2,5           | 8,5      | 2,8   | Н      |
| 6   | 3,5           | 4             | 4             | 10       | 3,8   | С      |
| 7   | 3             | 4             | 4             | 11       | 3,6   | С      |
| 8   | 3             | 3             | 3             | 9        | 3     | Н      |
| 9   | 4             | 4             | 4             | 12       | 4     | С      |
| 10  | 3             | 3             | 3             | 9        | 3     | Н      |
| 11  | 2,5           | 2,5           | 2,5           | 7,5      | 2,5   | Н      |
| 12  | 4             | 4             | 3,5           | 11,5     | 3,8   | С      |
| 13  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | Н      |
| 14  | 4,5           | 5             | 5,5           | 15       | 5     | В      |
| 15  | 5             | 5,5           | 5             | 15,5     | 5,2   | В      |
| 16  | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | С      |
| 17  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | Н      |
| 18  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | Н      |
| 19  | 2,5           | 3             | 3             | 8,5      | 2,8   | Н      |
| 20  | 4             | 4             | 4             | 12       | 4     | С      |
| 21  | 2,5           | 3             | 3             | 8,5      | 2,8   | Н      |
| 22  | 3             | 3             | 3             | 9        | 3     | Н      |
|     |               |               |               |          |       |        |

Високий 3 (14 %); Середній 7 (32%); Низький 12 (54%)

**Узагальнені результати за трьома критеріями в ЕГ на першому,  
констатувальному етапі.**

| № № | Kf 1 критерію | Kf 2 критерію | Kf 3 критерію | $\Sigma$ | $\mu$ | Рівень |
|-----|---------------|---------------|---------------|----------|-------|--------|
| 1   | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | С      |
| 2   | 2,5           | 2,5           | 2,5           | 7,5      | 2,5   | Н      |
| 3   | 4             | 4             | 3,5           | 11,5     | 3,8   | С      |
| 4   | 5             | 5             | 5             | 15       | 5     | В      |
| 5   | 2,5           | 3,5           | 2,5           | 8,5      | 2,8   | Н      |
| 6   | 3,5           | 4             | 4             | 10       | 3,8   | С      |
| 7   | 2,5           | 3,5           | 3             | 9        | 3     | Н      |
| 8   | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | С      |
| 9   | 4,5           | 4,5           | 4             | 13       | 4,3   | С      |
| 10  | 3             | 3             | 3             | 9        | 3     | Н      |
| 11  | 2,5           | 2,5           | 2,5           | 7,5      | 2,5   | Н      |
| 12  | 4             | 4             | 3,5           | 11,5     | 3,8   | С      |
| 13  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | Н      |
| 14  | 4,5           | 5             | 5,5           | 15       | 5     | В      |
| 15  | 5             | 5,5           | 5             | 15,5     | 5,2   | В      |
| 16  | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | С      |
| 17  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | Н      |
| 18  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | Н      |
| 19  | 2,5           | 3             | 3             | 8,5      | 2,8   | Н      |
| 20  | 4             | 4             | 4             | 12       | 4     | С      |
| 21  | 2,5           | 3             | 3             | 8,5      | 2,8   | Н      |
| 22  | 3             | 3             | 3             | 9        | 3     | Н      |
| Kf  | 3,3           | 3,5           | 3,3           |          |       | Н      |

Високий = 3 (13,6%); Середній 8 (36,4%); Низький 11 (50 %)

Таблиця 7

**Розрахунки за показниками рефлексійно-самокорегувального критерію в ЕГ**

| № №       | 1 показник                          |   |      | 2 показник                          |   |      | Kf критерію1<br>індивідуальний | Рівень |
|-----------|-------------------------------------|---|------|-------------------------------------|---|------|--------------------------------|--------|
|           | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 1п | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 2п |                                |        |
| 1         | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 2 | 4    | 4,5                            | С      |
| 2         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                              | С      |
| 3         | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                              | В      |
| 4         | 3                                   | 3 | 6    | 3                                   | 3 | 6    | 6                              | В      |
| 5         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                              | С      |
| 6         | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                              | В      |
| 7         | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 2 | 3    | 3                              | Н      |
| 8         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                              | С      |
| 9         | 3                                   | 3 | 6    | 2                                   | 3 | 5    | 5,5                            | В      |
| 10        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                              | С      |
| 11        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                            | Н      |
| 12        | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                              | В      |
| 13        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                              | Н      |
| 14        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                            | С      |
| 15        | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                              | В      |
| 16        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                            | С      |
| 17        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                            | С      |
| 18        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                            | Н      |
| 19        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 2 | 3    | 2,5                            | Н      |
| 20        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                              | С      |
| 21        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                            | С      |
| 22        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                            | С      |
| Kfg<br>КГ |                                     |   |      |                                     |   |      | 3,9                            | С      |

Високий рівень 6 (23,3%); Середній рівень 11 (50%); Низький рівень 5(22,7%);

Таблиця 8

## Розрахунки за показниками мотиваційно-виконавським критерію в ЕГ

| № №       | 1 показник                          |   |      | 2 показник                          |   |      | Kf критерію 2<br>індивідуальний | Рівень |
|-----------|-------------------------------------|---|------|-------------------------------------|---|------|---------------------------------|--------|
|           | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 1п | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 2п |                                 |        |
| 1         | 3                                   | 3 | 6    | 2                                   | 3 | 5    | 5,5                             | В      |
| 2         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 3         | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В      |
| 4         | 3                                   | 3 | 6    | 3                                   | 3 | 6    | 6                               | В      |
| 5         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 6         | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В      |
| 7         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 8         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 9         | 3                                   | 3 | 6    | 2                                   | 3 | 5    | 5,5                             | В      |
| 10        | 3                                   | 3 | 6    | 2                                   | 3 | 5    | 5,5                             | В      |
| 11        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                             | Н      |
| 12        | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В      |
| 13        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                               | Н      |
| 14        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С      |
| 15        | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В      |
| 16        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 17        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 18        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                             | Н      |
| 19        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 2 | 3    | 2,5                             | Н      |
| 20        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 21        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С      |
| 22        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С      |
| Kfg<br>КГ |                                     |   |      |                                     |   |      |                                 |        |

Високий рівень 8 (36%); Середній рівень 10 (46%); Низький рівень 4 (18%);

Таблиця 9

## Розрахунки за показниками інтерпретаційно-творчого критерію в ЕГ

| № №       | 1 показник                          |   |      | 2 показник                          |   |      | Kf критерію 3<br>індивідуальний | Рівень |
|-----------|-------------------------------------|---|------|-------------------------------------|---|------|---------------------------------|--------|
|           | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 1п | Бали за двома<br>випробування<br>ми |   | Σ 2п |                                 |        |
| 1         | 3                                   | 3 | 6    | 2                                   | 3 | 5    | 5,5                             | В      |
| 2         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 3         | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В      |
| 4         | 3                                   | 3 | 6    | 3                                   | 3 | 6    | 6                               | В      |
| 5         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 6         | 2                                   | 3 | 5    | 3                                   | 3 | 6    | 5,5                             | В      |
| 7         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 8         | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 3 | 5    | 4,5                             | С      |
| 9         | 3                                   | 3 | 6    | 3                                   | 3 | 5    | 6                               | В      |
| 10        | 3                                   | 3 | 6    | 3                                   | 3 | 6    | 6                               | В      |
| 11        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                             | Н      |
| 12        | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В      |
| 13        | 1                                   | 1 | 2    | 1                                   | 1 | 2    | 2                               | Н      |
| 14        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С      |
| 15        | 2                                   | 3 | 5    | 2                                   | 3 | 5    | 5                               | В      |
| 16        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 17        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 18        | 1                                   | 2 | 3    | 1                                   | 1 | 2    | 2,5                             | Н      |
| 19        | 1                                   | 2 | 3    | 2                                   | 2 | 4    | 3,5                             | С      |
| 20        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 2 | 4    | 4                               | С      |
| 21        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С      |
| 22        | 2                                   | 2 | 4    | 2                                   | 1 | 3    | 3,5                             | С      |
| Kfg<br>КГ |                                     |   |      |                                     |   |      | 4,25                            | С      |

Високий рівень 8 (36,4%); Середній рівень 11 (50%); Низький рівень 3 (13,6%);

Таблиця 10

Узагальнені прикінцеві результати за трьома критеріями в ЕГ

| № № | Kf 1 критерію | Kf 2 критерію | Kf 3 критерію | $\Sigma$ | $\mu$ | Рівень   |
|-----|---------------|---------------|---------------|----------|-------|----------|
| 1   | 4,5           | 5,5           | 5,5           | 15,5     | 5,2   | <b>В</b> |
| 2   | 4             | 4             | 4             | 12       | 4     | <b>С</b> |
| 3   | 5             | 5             | 5             | 15       | 5     | <b>В</b> |
| 4   | 6             | 6             | 6             | 18       | 6     | <b>В</b> |
| 5   | 4             | 4             | 4             | 12       | 4     | <b>С</b> |
| 6   | 5             | 5             | 5,5           | 15,5     | 5,2   | <b>В</b> |
| 7   | 3             | 4             | 4             | 11       | 3,6   | <b>С</b> |
| 8   | 4             | 4             | 4,5           | 12,5     | 4,2   | <b>С</b> |
| 9   | 5,5           | 5,5           | 6             | 17       | 5,6   | <b>В</b> |
| 10  | 4             | 5,5           | 6             | 15,5     | 5,2   | <b>В</b> |
| 11  | 2,5           | 2,5           | 2,5           | 7,5      | 2,5   | <b>Н</b> |
| 12  | 5             | 5             | 5             | 15       | 5     | <b>В</b> |
| 13  | 2             | 2             | 2             | 6        | 2     | <b>Н</b> |
| 14  | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | <b>С</b> |
| 15  | 5             | 5             | 5             | 15       | 5     | <b>В</b> |
| 16  | 3,5           | 4             | 4             | 11,5     | 3,8   | <b>С</b> |
| 17  | 3,5           | 4             | 4             | 11,5     | 3,8   | <b>С</b> |
| 18  | 2,5           | 2,5           | 2,5           | 7,5      | 2,5   | <b>Н</b> |
| 19  | 2,5           | 2,5           | 3,5           | 8,5      | 2,8   | <b>Н</b> |
| 20  | 4             | 4             | 4             | 12       | 4     | <b>С</b> |
| 21  | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | <b>С</b> |
| 22  | 3,5           | 3,5           | 3,5           | 10,5     | 3,5   | <b>С</b> |

Високий рівень 8 (36,4%), Середній 10 (45,6%), Низький 4 (18%)

## Додаток М

## Публікація автора

## Статті у фахових виданнях України

1. Ван, Чень. (2023). Сутність фактурно-стильових умінь майбутніх викладачів фортепіано та критерії їх оцінювання. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, 2023, № 10 (134). С.260-276. <https://pedscience.sspu.edu.ua/wp-content/uploads/2024/03/ван-чень.pdf>
2. Ван, Чень, Реброва, О.Є. (2024). Методологія дослідження і формування фактурно-стильових виконавських умінь студента-піаніста. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2 (5). С.21-27. DOI: <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-2.4>
3. Ван Чень. (2024). Методичне забезпечення процесу формування фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 3 (6). С. 21-28. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.3>

## Статті у зарубіжних виданнях

4. Ван, Чень. (2023). Кластери художньо-виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва-піаністів як педагогічна проблема. Theoretical and empirical scientific research: concept and trends June 23, 2023•Oxford, United Kingdom. P.208-210. <https://archive.logos-science.com/index.php/conference-proceedings/issue/view/12/12>

## Статті апробаційного характеру

5. 王晨 (2022). 论质感式表演技巧的概念问题. *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. 200-201.* (Ван Чень. До питання сутності фактурно-стильових виконавських умінь).
6. Ван Чень. (2023). Художньо-виконавські уміння майбутніх учителів музичного мистецтва. *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. Переяслав (Київська обл.): Домбровська Я.М. С.21-23.*
7. Ван Чень (2023). Фактурно-стильові виконавські уміння студента-піаніста та їх різновиди. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства. Матеріали і тези IX Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 20-21 жовтня 2023 р.). — Т.2. — Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 137-140.*

## Апробація результатів дослідження

на міжнародних науково-практичних конференціях:

«Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 2022; 2023, 2024);

«Регіональні культурні, мистецькі та освітні практики» (Переяслав, 2023, 2024),

IX Міжнародна науково-практична онлайн конференція «Професійна мистецька освіта і художня культура: виклики XXI століття» (Київ, 2023);

«Мистецький освітній простір у контексті реалізації, сучасної парадигми освіти» (Крапівницький, 2024);

V International Scientific and Practical Conference, «Theoretical and empirical scientific research: concept and trends» (Oxford, June 23, 2023).

Всеукраїнські науково-практичні конференції

«Художні практики та мистецька освіта у кроскультурному просторі сучасності» (Полтава, 2024).

«Актуальні проблеми мистецької підготовки майбутнього вчителя» (Вінниця, 2024).



УКРАЇНА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
Державний заклад  
"ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ імені  
К. Д. УШІНСЬКОГО"

65026, м. Одеса, вул. Стрілецько-Герасимівська, 26. Тел.: +380 (048) 723-40-98; факс: +380 (048) 752-98-10  
E-mail: p.dnu@p.dnu.ua www.p.dnu.ua

27.12.2024 № 3120/24  
№ \_\_\_\_\_ від \_\_\_\_\_

# ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження аспірантки кафедри музичного мистецтва і хореографії Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» Ван Чень з темою: «Формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано» за спеціальністю 014 Середня освіта (Музичне мистецтво)

Протягом 2021-2024 навчальних років в освітній процес кафедри музичного мистецтва і хореографії та музично-інструментальної підготовки впроваджувалася методика формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки. Визначений та ґрунтовно розглянутий дослідницею феномен фактурно-стильових виконавських умінь виявився актуальним для здобувачів, що навчаються за різними, але спорідненими спеціальностями. Зазначені уміння є важливими для виконавської інтерпретації фортепіанних творів, для самостійної роботи студентів-піаністів, зокрема, під час підготовки до педагогічної практики. Розроблена методика охоплювала процес навчання гри на фортепіано здобувачів, які навчалися за двома спеціальностями: 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) у галузі знань 01 Освіта/Педагогіка та 025 Музичне мистецтво галузі знань 02 Культура і мистецтво.

Актуалізація проблеми формування фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів у дисертаційному дослідженні Ван Чень обґрунтована аналізом теоретичних положень та методик щодо розвинування художньої техніки та формування її конкретних атрибутів, визначенням суперечностей і чинників впливу на зазначений феномен фортепіанного виконавства.

Теоретичної значущості набуває обґрунтоване положення щодо взаємодії пропозиційного знання про особливості фактури музичних творів та її стильової належності з відповідними функціональними кластерами музично-виконавської підготовки, у межах яких ці знання об'єктивуються. Дослідниця визначила такі кластери, що визначають функціональність фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів: емоційно-аудіальний; когнітивно-інтерпретаційний; хромотопно-перцептивний та художньо-перформативний.

Зaproваджене методичне забезпечення реалізовувалося переважно на дисциплінах фортепіанної підготовки та навчання гри на фортепіано (викладачі гри на фортепіано), у межах лекційних курсів з методики викладання (проф. Л.Касьяненко, доц. А.Грінченко),

курсу еволюції художніх стилів (доц.Вороновська), педагогічної практики (доц.Н.Батюк), у заходах, круглих столах, що організовувалися, зокрема, під час науково-педагогічної практики на базі лабораторії «Інновації мистецької освіти».

У системній поетапній послідовності дослідниця запроваджувала педагогічні умови і методи, розробка яких ґрунтувалася на обраних наукових підходах та авторських методичних принципах. На першому етапі – установочно-рефлексійному – запроваджувалася умова: стимулювання адекватного самооцінювання художньо-технічного виконавського ресурсу та шляхів його покращення; на другому етапі – виконавсько-мобілізаційному, накопичувальному, запроваджувалася умова: цілеспрямоване накопичення досвіду практичного застосування фактурно-стильових еталонів світової фортепіанної спадщини; на третьому етапі – художньо-образному, інтерпретаційному – запроваджувалася умова: динамізація художньо-творчого ставлення до фактурно-стильових умінь у виконавській та педагогічній інтерпретації фортепіанних творів.

Ван Чєнь розробила критерії, показники та методи дослідження рівня сформованості фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів і вчителів музичного мистецтва, що діагностувалися в різних формах освітнього процесу на основі фортепіанної підготовки. Розроблені критерії і показники мають практичну значущість і можуть бути застосовані для оцінювання різних атрибутів виконавської техніки студентів-піаністів різних рівнів освіти.

Під час експериментальної роботи зацікавлення студентів викликали такі методи, як: обговорення фактурних «абрисів» та розширення знань і фактурно-стильових компетенцій здобувачів; створення банку виконавських фактурно-стильових еталонів-образів; побудова функціональної ментальної карти засобів виразності художнього образу; наведення художньо-функціональних зв'язів фактури з іншими мовними атрибутами музичної/художньої виразності відповідно до образу та стилю твору.

Результативність запровадженної методики перевірялася методами математичної статистики.

Питання про результати впровадження методики формування фактурно-стильових виконавських умінь розглядалося під час звітів аспірантів на розширеному засіданні кафедри музичного мистецтва і хореографії. Остаточні результати обговорено на розширеному засіданні кафедри 7 листопада 2024, (Протокол № 6). На засіданні також було представлено творчі досягнення аспірантки Ван Чєнь на міжнародних конкурсах, підготовка до яких здійснювалася нею на основі власної авторської методики.

Проректор з наукової роботи

Ганна МУЗИЧЕНКО

Завідувач кафедри  
музичного мистецтва і хореографії

Олена РЕБРОВА

Завідувач кафедри  
музично-інструментальної підготовки

Марина ДЕМИДОВА

## Додатковий фотоматеріал, що підтверджує здобутки Ван Чень

### Фото з освітнього процесу



