

**НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М.П. ДРАГОМАНОВА**

На правах рукопису

УДК 378.6:37.016:[786.2:159.947.5](043.3)

Скопич Алла Володимирівна

**ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ
ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ**

13.00.02 – теорія і методика навчання

ДИСЕРТАЦІЯ

на здобуття наукового ступеня
кандидата педагогічних наук

Науковий керівник:
доктор педагогічних наук, професор
Щолокова Ольга Пилипівна

Київ – 2015

**ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ
ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ
МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ.**

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ	
1.1 Мотив як дійова детермінанта навчальної діяльності майбутнього вчителя музики.....	11
1.2 Жанрово-стильові особливості сучасної фортепіанної музики.....	34
1.3 Особливості формування у студентів педагогічних ВНЗ мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики.....	46
ВИСНОВКИ ДО 1-ГО РОЗДІЛУ.....	58
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ	
2.1 Компонентна структура мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики.....	63
2.2 Методична модель формування у майбутнього вчителя мотивації до вивчення сучасного фортепіанного репертуару.....	83
ВИСНОВКИ ДО 2-ГО РОЗДІЛУ.....	106
РОЗДІЛ 3. ДОСЛІДНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ	

3.1	Діагностування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя.....	112
3.2	Методика формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутніх учителів в умовах індивідуального навчання.....	137
ВИСНОВКИ ДО 3-ГО РОЗДІЛУ.....		162
ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....		168
ДОДАТКИ.....		172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....		207

ВСТУП

Актуальність дослідження. Глибокі перетворення різних сфер суспільного життя в Україні зумовили необхідність модернізації національної системи вищої педагогічної освіти. Нова освітня парадигма на засадах демократизації і гуманізації передбачає створення умов для духовного розвитку особистості, формування її творчих здібностей і фахових компетентностей. Реалізувати ці стратегічні завдання можливо тільки через удосконалення навчально-виховного процесу та використання новітніх освітніх технологій.

У зв'язку з цим перед музичною педагогікою постає багато проблем, серед яких найактуальнішою є проблема формування у майбутніх учителів мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики.

Необхідно зазначити, що проблема мотивації навчання у тих чи інших аспектах ставилась у науковій літературі як у загальнотеоретичному, так і конкретно музично-педагогічному аспектах. Цим пояснюється значна кількість досліджень у цій галузі, різноманітність точок зору на психолого-педагогічні аспекти формування мотиваційної сфери особистості.

Теоретичні питання будови і розвитку мотиваційної сфери особистості представлені у працях вітчизняних та зарубіжних психологів і педагогів – Б. Ананьєва, Л. Божович, Д. Брунера, Б. Вайнера, І. Зязюна, Г. Костюка, О. Леонтьєва, А. Маркової, Н. Ничкало, С. Рубінштейна, В. Сластьоніна, В. Сухомлинського, Е. Фрома, Х. Хеккаузена, Г. Щукіної, П. Якобсона. Ці вчені зазначають, що сформована мотивація стає одним з найбільш дієвих засобів підвищення ефективності і якості навчального процесу. Мотиви навчальної діяльності визначають ставлення студента до розв'язання поставлених перед ним професійних завдань, створюють передумови для їх ефективності та результативності.

У галузі вищої музично-педагогічної освіти увага акцентується на різних аспектах мотивації педагогічної діяльності вчителя музики: емоційно-ціннісного ставлення до педагогічної праці (Е. Абдулін, О. Апраксіна, Д. Кабалевський, В. Петрушин, О. Рудницька); особистісно-орієнтованого навчання (А. Козир, О. Михайличенко, В. Орлов, О. Отич, О. Щолокова); інтересів та потреб до музично-педагогічній діяльності (Л. Масол, О. Олексюк, Р. Прокопенко); педагогічного переконання (Ю. Ростовська); усвідомлення смислу музично-педагогічної діяльності (Г. Падалка, О. Ростовський, Г. Ципін); фахової компетентності (Є. Проворова, Н. Цюлюпа, В. Шульгіна); виконавської майстерності (О. Бурська, Н. Згурська, О. Щербініна та ін.).

Важливість формування мотивації до вивчення сучасної музики в музично-педагогічному процесі визначається адекватністю її формату і запитам часу, оскільки музична свідомість помітно трансформується під впливом нових ідей, артефактів незвичних форм і засобів художньої виразності. Усе це вимагає осмислення явищ музичного мистецтва у стрімко змінюваній соціокультурній ситуації. Недооцінка важливості формування мотивації до використання сучасного репертуару у майбутніх вчителів музики суттєво ускладнює їх адаптацію до майбутньої професійної діяльності.

Актуальність означеної проблеми підсилюється низкою існуючих суперечностей:

- між низьким рівнем освіченості студентів у галузі сучасної музики, здобутої в профорієнтаційний період навчання, та необхідністю формування музичної компетентності як фахової під час навчання у ВНЗ;

- між потужним навчально-виховним потенціалом сучасної фортепіанної музики та недостатнім її використанням у процесі фахової підготовки вчителя мистецьких дисциплін;

- між значною особистісно-розвивальною функцією мотивації до вивчення сучасної музики та недостатньою розробленістю методики її формування у студентів.

Актуальність, теоретична і практична значущість окресленої проблеми для педагогіки мистецтва, її недостатнє вивчення та об'єктивна потреба у формуванні фахової компетентності майбутнього вчителя музики зумовили вибір теми нашого дослідження: *«Формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя»*.

Зв'язок теми дисертації з планами науково-дослідної роботи.

Дисертаційне дослідження виконано відповідно до плану науково-дослідної роботи кафедри фортепіанного виконавства і художньої культури Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова і складає частину комплексного дослідження «Вдосконалення фахової та методичної підготовки вчителя музики до практичної професійної діяльності».

Тему дисертації затверджено рішенням Вченої ради Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (протокол №3 від 27 листопада 2008 року) та узгоджено на засіданні бюро Міжвідомчої ради з координації наукових досліджень у галузі педагогіки і психології в НАПН України (протокол № 2 від 31.03.2009 року).

Мета дослідження: розробити, науково обґрунтувати і експериментально перевірити педагогічні умови та методику формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя.

Об'єкт дослідження – процес фахової підготовки майбутнього вчителя мистецьких дисциплін у вищих педагогічних навчальних закладах.

Предмет дослідження – педагогічні умови та методика формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки вчителя мистецьких дисциплін.

Відповідно до поставленої мети дослідження було визначено наступні **завдання:**

- розглянути сутність мотивації до вивчення сучасної музики та особливості її формування у студентів вищих педагогічних навчальних закладів;
- дослідити художньо-педагогічний потенціал сучасної фортепіанної музики та його можливості у формуванні мотиваційної сфери майбутніх вчителів;
- визначити критерії, показники та встановити рівні сформованості мотивації до використання студентами сучасної фортепіанної музики;
- розробити, теоретично обґрунтувати та експериментально перевірити поетапну методику формування мотивації до вивчення сучасної музики майбутніми вчителями.

Методологічну та теоретичну основу дослідження становлять: філософські положення до особистості як до творця, суб'єкта культури та культурно-освітньої діяльності (Ю. Борєв, І. Зязюн, М. Каган, В. Кудін, Л. Левчук, Г. Меднікова, С. Столович та ін.); провідні ідеї психології стосовно активної ролі суб'єкта у перетворювальній діяльності, причинної детермінації психічних явищ (І. Бех, В. Ковальов, Г. Костюк, О. Леонтєв, А. Маслоу, К. Роджерс, С. Рубінштейн, П. Симонов та ін.), рушійних сил педагогічної діяльності та її мотивації (Є. Климов, Н. Кузьміна, С. Максименко, А. Маркова, Г. Щукіна та ін.); ідеї гуманізації, гуманітаризації та забезпечення культуровідповідності сучасної освіти (С. Гончаренко, С. Горбенко, Н. Гузій, І. Зязюн, Г. Тарасенко, О. Шевнюк та ін.); ідеї системного підходу до аналізу педагогічних явищ і процесів, пов'язаних із музично-педагогічною діяльністю (Е. Абдуллін, В. Орлов, О. Отич, Г. Падалка, О. Хижна та ін.); наукові праці з теорії та методики музично-педагогічної освіти, які безпосередньо чи опосередковано стосуються проблеми формування мотивації педагогічної діяльності (П. Анісімов, М. Давидов, Д. Кабалецький, А. Козир, О. Михайличенко,

О. Морозова, О. Олексюк, Г. Падалка, В. Ревенчук, О. Ростовський, О. Рудницька, Г. Ципін, В. Шульгіна, О. Щербініна, О. Щолокова та ін.).

Для досягнення мети та вирішення поставлених завдань дослідження використовувались **методи теоретичного та експериментально-емпіричного рівнів**. Першу групу склали методи теоретичного аналізу і синтезу, абстрагування та ідеалізації, моделювання, конкретизації теоретичного знання, систематизації та узагальнення педагогічного досвіду в царині вищої музично-педагогічної освіти. З їх допомогою було розглянуто сутність мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики як якісної характеристики особистості вчителя, проаналізовано стан розробки визначеної проблеми, обґрунтовано педагогічні умови, визначено критерії та показники сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики.

До другої групи увійшли методи педагогічного спостереження, тестування, анкетування, опитування (письмового та усного), створення проблемних ситуацій, вивчення навчальної документації та результатів навчальної діяльності, експертна оцінка, педагогічний експеримент (констатувальний і формувальний), статистичні та графічні методи обробки експериментальних даних для встановлення достовірності отриманих результатів.

Наукова новизна дослідження:

- *вперше* розроблено й апробовано експериментальну методику та обґрунтовано педагогічні умови ефективного формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики у майбутніх вчителів мистецьких дисциплін; визначено критерії та показники сформованості означеної якості у процесі фахової підготовки студентів;

- *уточнено* зміст понять «мотив», «потреба», «мотивація», «навчальна мотивація», «професійна мотивація»;

- *конкретизовано* структуру мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики у майбутніх вчителів мистецьких дисциплін;

- *доведено* культурно-просвітницьку значущість сучасної музики та її позитивний вплив на виконавську підготовку студентів музично-педагогічних навчальних закладів;

- *подальшого розвитку* набуло науково-методичне забезпечення впровадження сучасної музики в систему фахової підготовки майбутніх вчителів мистецьких дисциплін.

Практичне значення дослідження полягає у ефективності апробації запропонованих педагогічних умов та розробленої поетапної методики формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики; у впровадженні в навчальний процес вищих музично-педагогічних закладів спецкурсу «Сучасні фортепіанні твори у системі фахової підготовки вчителя музики». Матеріали дисертації можуть мати практичне застосування в діяльності викладачів фахових дисциплін, бути використаними для оновлення змісту таких навчальних дисциплін як «Основний музичний інструмент», «Концертмейстерський клас» та «Камерний ансамбль», створення навчально-методичних посібників і програм, проведення досліджень з актуальних проблем музичної педагогіки.

Апробація та впровадження результатів дослідження. Результати дослідження доповідалися автором на *міжнародних науково-практичних конференціях*: науково-практична конференції «Теоретичні та методичні засади підготовки вчителів мистецьких дисциплін в системі національної освіти України: регіональний аспект». м. Бердянськ - 2010; III Міжнародна науково-практична конференція молодих учених та студентів «Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури». М. Вінниця - 2010; II Международная научно-практическая конференция «Крым как перекресток музыкальных культур и современные культурологические процессы», Г. Севастополь - 2010; Міжвузівський науково-методичний семінар «Рухова пам'ять музиканта-інструменталіста: сутність і проблеми формування» Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини - 2009 р; Науково-практичний семінар «Актуальні проблеми

музичної педагогіки і виконавського мистецтва», м. Ялта – 2012 р.; VI Міжнародна науково-практична конференція «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти», м. Київ – 2015 р.

Дослідженням було охоплено 265 осіб. З них 215 студентів НПУ імені М.П. Драгоманова, Навчально-наукового інституту соціально-педагогічної та мистецької освіти Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького, Мистецько-педагогічного факультету Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини та Інституту мистецтв Київського педагогічного університету ім. Бориса Грінченка, 35 студентів – учасників конкурсів з різних країн і навчальних закладів, а також 15 осіб професорсько-викладацького складу університетів та членів журі конкурсів.

Теоретичні положення та практичні результати науково-дослідної роботи впроваджено у навчально-виховний процес Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (довідка № 07-10/1264 від 15.06.2015 р.); Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького (довідка № 06/1298 від 04.06.2015 р.); Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини (довідка № 1555/01 від 22.06.2015 р.) та Київського педагогічного університету ім. Бориса Грінченка (довідка № 304 від 05.05.2015 р.).

Публікації. Основні положення і висновки дисертаційного дослідження висвітлено у 8 особистих публікацій, з яких 6 - у провідних фахових виданнях з педагогічних наук, затверджених ВАК України, 2 – у закордонних виданнях.

Структура та обсяг дисертації. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (264 найменувань, з них 5 - іноземною мовою). Загальний обсяг дисертації складає 228 сторінок, з них 170 сторінок основного тексту. Робота містить 12 таблиць, 7 рисунків, що разом з додатками складає 36 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ.

1.1. Мотив як дійова детермінанта навчальної діяльності майбутнього вчителя музики

Сьогодні динамізація процесів у суспільстві потребує від особистості постійного самовдосконалення та розвитку духовної культури, розкриття її можливостей та творчого потенціалу. Підвищення духовної культури сучасної молоді, яка була б здатна мислити творчо, вимогливо відноситися до себе, суспільства та результатам своєї діяльності - це найважливіша мета сучасної вищої школи. Перед педагогами стоїть вагома проблема різноманітного комплексного виховання особистості, формування в неї якостей, які б відповідали вимогам сучасного суспільства.

Останнім часом увагу вітчизняних й зарубіжних педагогів та психологів займають питання ставлення та розвитку мотиваційно-потребової сфери індивіда, що є рушійною силою для підвищення рівня освіти, формування активної індивідуальності кожної особистості. Якщо задовольнити духовні потреби, музичне мистецтво активізує емоції людини, структурує його чутливість та переживання, що в свою чергу вдосконалює інтелект.

Найважливішим проявом життя людини є її діяльність. Вона здійснюється під впливом певних спонукань, що стають рушійними активності особистості. В процесі здійснення будь-якої діяльності у кожної людини формується певне ціннісно-мотиваційне ставлення до того, що відбувається. У контексті нашого дослідження доцільним буде звернення до навчальної діяльності студентів, в якій поєднуються навчальні задачі, навчальні дії, дії самоконтролю і самооцінки [125, с.5].

У процесі навчання діяльність учіння утворює систему розумових дій репродуктивного та продуктивного характеру, яка саморегулюється і самоорганізується особистістю. Якщо учіння спрямоване на зміну суб'єкта діяльності, перетворення його з того, хто не володіє певними вміннями, знаннями і навичками, на того, хто оволодіває ними, то впевнено можна сказати, що учіння спрямоване на саморозвиток і може розглядатися як пізнавальна діяльність. Будь-яка діяльність, а в даному випадку учіння, зазнає впливу певних стимулів, які стають спонукальною силою навчальної активності студента. Такими стимулами виступають потреби, інтереси, переконання, ціннісні орієнтації, ідеали тощо. Вони й утворюють мотивацію учіння.

Дослідження цього феномена має досить давню й ґрунтовну традицію. Історики педагогіки відмічають, що педагогічні ідеї Й. Гербарта, Я. Коменського, Й. Песталоцці, Ж. Руссо, К. Ушинського стосовно пізнавальних інтересів не втратили свого значення і використовуються для розробки мотиваційного компонента сучасної освіти.

Так, психологічним засадам мотивації у сукупності соціальних і пізнавальних мотивів були присвячені праці як вітчизняних, так і зарубіжних психологів і педагогів (Б. Ананьєва, О. Леонтьєва, К. Платонова, С. Рубінштейна та ін). Багатоаспектність та складність понять «мотив» і «мотивація» обумовила появу великої кількості розумінь їх сутності, природи, структури, методів вивчення.

У психолого-педагогічних працях з цими поняттями пов'язується все, що стимулює і спонукає діяльність людини. Вони охоплюють такі уявлення, як потреби, інтереси, цілі, наміри, прагнення, зовнішні і внутрішні фактори, що змушують людину діяти тим чи іншим чином, керувати діяльністю в процесі її реалізації.

Необхідно зазначити, що поняття «мотивація» у психолого-педагогічній літературі характеризується неоднозначно. Так, М. Алексеєва, Б. Баєв, Г. Костюк, К. Платонов характеризують її як сукупність мотивів, яка є

актуальною для певної людини, К. Мадлен - як сукупність факторів, що визначають поведінку, Л. Божович - як спонуку, що викликає активність організму і його спрямованість, І. Джидар'ян розглядає мотивацію як процес дії мотиву, а також як механізм, що сприяє виникненню, спрямованості і способу здійснення конкретних форм діяльності. За М. Магомет-Еміновим - це процес психічної регуляції конкретної діяльності, а за В. Вілюнасом - загальна система процесів, відповідальних за спонукання і діяльність. У короткому психологічному словнику за редакцією В. Войтки знаходимо: «Мотивація - це система мотивів, що визначає конкретні форми діяльності або поведінки людини. Мотивація – система взаємопов'язаних і підпорядкованих мотивів діяльності особистості, що свідомо визначають лінію її поведінки» [182].

На думку Є. Ільїна, мотивація – це циклічний процес безперервного взаємного впливу та перетворень, у якому суб'єкт дії та ситуація впливають одне на одного. Результатом цього процесу є реально простежена поведінка [80].

Мотивацію можна розглядати з двох сторін. З першої – вона представляє систему факторів, які визначають поведінку особистості. При цьому система обумовлюється всією сукупністю спонукань, що викликають активність людини, а саме: суб'єктивними і об'єктивними умовами діяльності, потребами і цілями, рівнем домагань та ідеалів, переконаннями і спрямованістю. З іншої сторони мотивацію можна розглядати як динамічне розгортання процесу формування мотивів, які стимулюють і підтримують активну поведінку людини [80].

Необхідно відзначити, що дослідники вважають «мотивацію» більш широким поняттям, ніж «мотив» і вторинним по відношенню до мотиву явищем. Пояснення потребують наступні сторони поведінки людини: її виникнення, тривалість і зникнення після досягнення певної мети, попереднє настроювання на майбутні події, підвищення ефективності, розумовість або смислова цілісність окремо взятого акту поведінки. Крім того, на рівні пізнавальних процесів мотиваційному поясненню підлягає їх вибірковість,

специфічна емоційна забарвленість. Уява про мотивацію виникає тоді, коли з'являється намір пояснити, а не описати поведінку людини. Мотивація пояснює шляхи досягнення певної мети крізь спрямованість дій, організацію і цілісність діяльності щодо реалізації цієї мети, а також відповідає на такі питання: «заради чого?», «навіщо?», «чому?», «з якою метою?» [4, с.34]. Таким чином, мотивація - це сукупність спонукальних факторів, які відзначають активність особистості, тобто всі мотиви, потреби, стимули, ситуативні чинники психологічного характеру, що пояснюють поведінку людини.

На відміну від мотивації мотив – це те, що належить самому суб'єкту поведінки, є його стійкою особистою властивістю, яка спонукає до створення певних дій зсередини [191, с. 121].

Але Є. Ільїн вважає, що мотив – це складне психологічне утворення, яке повинен збудувати сам суб'єкт. Будівельний матеріал мотиву формується у процесі виховання та соціалізації особистості, у подальшому цей матеріал буде використовуватись для мотивації того чи іншого вчинку. Цим матеріалом є такі особисті утворення, як інтереси та схильності, ціннісні орієнтації та моральні принципи, установки та самооцінка, формування яких є завданням педагогіки. За його висловлюванням, ззовні формуються не мотиви, а так би мовити, мотиватори або мотиваційні детермінанти, та разом з ними – мотиваційна сфера особистості. Але, підкреслює автор, треба враховувати, що більшість мотивів, які пов'язані з зовнішнім втручанням, за силою більш слабкі ніж мотиви, які формуються під впливом внутрішніх спонукань людини [80].

Спираючись на думку Є. Ільїна, ми розглядаємо структуру мотиву як взаємозв'язок компонентів, котрі відповідають стадіям його формування. Вона складається з таких блоків: потребового, «внутрішнього фільтру» та цільового. Потребовий блок містить біологічні та соціальні потреби, а також потреби усвідомлення обов'язків. Блок «внутрішнього фільтру» включає в себе потреби, пов'язані з формуванням пізнавального інтересу, оцінки своїх

можливостей та зовнішньої ситуації, рівня домогань, нахилів, врахування умов досягнення мети. Цільовий блок – це процес задоволення потреб, який «предметно наповнює дію» (зіграти твір, прочитати з аркуша, виконати твір на концерті тощо). Тому можна зробити висновок, що структура мотиву є багатокомпонентною і відображує декілька причин та цілей [80, 117].

Мотив також можна визначити як поняття, яке в узагальненому вигляді є множиною диспозицій. З усіх можливих диспозицій найбільш вагомим є поняття «потреби». Потреба, як стан особистості, завжди пов'язана з наявністю у людини відчуття незадоволеності, пов'язаного з дефіцитом того, що потребує особистість.

Розглядаючи поняття «мотив» як потребу, С. Рубінштейн, Л. Божович, К. Платонов, О. Леонтьєв вважають, що, на відміну від мети, яка завжди є свідомою, мотиви, як правило, не усвідомлюються суб'єктом. Здійснюючи будь-які дії – мисленнєві або практичні, він зазвичай не звертає увагу на мотиви, які їх спонукають. Однак мотиви не відокремлені від свідомості. Навіть коли мотиви не усвідомлюються суб'єктом, вони входять у його свідомість, але особливим чином. Вони надають свідомому відображенню суб'єктивного забарвлення, яке виражає значення відображеного для самого суб'єкта, його особистісного сенсу.

Та чи інша потреба є передумовою будь-якої діяльності та несе спонукальну функцію. Звідси можна зробити висновок, що мотиви мають потребовий характер і схожі з поняттям «потреба». Так, А. Маркова під потребою розуміє «спрямованість активності на психічний стан, що створює передумову діяльності» [125, с.7-9].

Основні характеристики потреб людини – сила, періодичність появи та шляхи втілення. Дуже вагомою характеристикою потреб особистості є предметна змістовність, тобто сукупність тих об'єктів матеріальної та духовної культури, за допомогою яких дана потреба може бути задоволена.

Разом з тим, якщо потреба є нестачею будь-чого, то мотив є спонукою, пов'язаною з цією нестачею. Тісний зв'язок мотиву та потреби виявляється в

тому, що мотив виникає та розвивається на основі потреби в процесі діяльності під впливом довкілля і цілеспрямованих дій. Інакше кажучи, мотив виникає та формується в процесі діяльності на базі конкретних потреб. Відповідно потреба - це конкретне явище, тоді як мотив є системною спонукою і регулятором діяльності, особистісним утворенням з системою пов'язаних спонукань (Р. Брант, Д. Хасанбаєва).

Знання, їх об'єм і глибина виступають критеріями власної оцінки. На цьому ґрунтується поява потреби підвищити та покращити свій культурний рівень. Отримані знання з літератури, музики, живопису, театру стають джерелом активності. Проблема потреб стає особливо актуальною на сучасному рівні розвитку суспільства, оскільки потреби виступають спонуканнями активної соціальної діяльності людини, а педагогічно грамотний процес формування потреб оптимізує виховання та гармонійний розвиток особистості.

О.М. Леонт'єв вважає, що потреба повинна «знайти себе в предметі», трансформуючись таким чином в конкретне психологічне явище як «предметно наповнена потреба» [105, с. 234]. Процес пошуку її предмета задоволення призводить до появи мотиву, тобто спонуки, яка призводить до здійснення конкретної діяльності, спрямованої на досягнення бажаного результату. Трансформація потреби через предметний пошук в мотив проходить на усвідомленому рівні, при цьому цей процес супроводжується переходом від загального до конкретного, наприклад, від необхідності праці до усвідомлення необхідності конкретного виду праці, тобто необхідності вибору своєї професії.

Усвідомлення мотиву, який виступає певною спонукою, веде до появи мети як моделі передбачуваного результату діяльності. Цей результат є етапом досягнення предмету потреби [125, с. 10]. Мета зароджується при наявності потреби відповідно з існуючими мотивами невідривно від діяльності, що спрямована на її досягнення. Одна мета може керуватись різними мотивами. На цю особливість звернув увагу С. Рубінштейн, підкреслюючи природний

зв'язок мотивів людських дій з їхньою метою, оскільки мотив і є прагненням її досягти [191].

Надзвичайно важливим для нашого дослідження є погляд О. Леонт'єва стосовно зв'язку між мотивами й емоціями. Так, вчений вважає, що емоції виконують роль внутрішніх сигналів. Їх особливість полягає в тому, що вони не несуть інформацію про зовнішні об'єкти, про їх зв'язки та відношення, а безпосередньо відображують відношення між мотивами і реалізацією відповідної цим мотивам діяльності. При цьому, підкреслює автор, йдеться не про рефлексію цих відношень, а саме про безпосереднє їх відображення та переживання.

За дослідженнями В. Вілюнас, процес зародження конкретного мотиваційного спонукання починається тоді, коли виникає емоційне ставлення людини до предмета, який відкриває його потребу значущість і спонукає спрямувати на нього активність. Отже, емоція є «суб'єктивною формою існування мотивації» [38].

У дослідженнях мотивів діяльності Є. Ільїн виділяє їх змістові та динамічні характеристики. До змістових відносяться ті мотиви, які виконують не просто спонукальну функцію, а й мають особистісну значущість і виражають своє внутрішнє ставлення. Такі мотиви виконують роль певного підґрунтя і проявляються в реальному впливі на процес діяльності. Натомість динамічні мотиви проявляються своєю стійкістю, неситуативністю, емоційною забарвленістю, силою інтенсивності та тривалості.

Наявність домінуючих мотивів та мотивів стимулів дає можливість розглядати таке явище як полімотивовану діяльність. На думку О. Леонт'єва, полімотивація пояснюється тим, що складні форми поведінки утворюються декількома потребами. При цьому домінуючий мотив, що виконує функцію спонукання, спрямування і смислотворення, поєднується з мотивами-стимулами, які відіграють роль додаткового спонукання даної діяльності [105].

Із метою встановлення особливостей структурної організації учіння І. Ільясов провів аналіз основних концепцій і виявив велику різноманітність

тлумачень даного поняття. Він встановив, що у працях педагогів і психологів учіння розглядається по-різному (див. табл. 1.1).

Таблиця 1.1.

Підходи науковців до тлумачення поняття “учіння”

Я. А. Коменський	Здобування знань і вмінь розв’язувати різні задачі і виконувати різні завдання
К. Ушинський	Одержання знань і розв’язування проблем
Й.-Ф. Герbart	Удосконалення пізнавальних процесів під час засвоєння знань і вмінь
Дж. Дьюї	Активний мисленнєвий процес, пов’язаний з подоланням труднощів у проблемних ситуаціях
П. Каптерев	Активний процес внутрішньої самодіяльності учня, який є внутрішньою стороною педагогічного процесу
Дж. Уотсон Е.-Л. Торндайк Б.Ф. Скінер	Зміна поведінки відповідно до зміни діючого стимулу за схемою “стимул-реакція” або “стимул-відповідна реакція” з обов’язковим підкріпленням
Дж.-С. Брунер	Поступова зміна змісту відображення предметів дійсності у зовнішньо-руховій, чуттєво-образній і символічній формах
Й. Лінгарт	Вид діяльності, при якому людина у даній ситуації змінюється під впливом зовнішніх умов і результатів власної діяльності, будуючи свою поведінку так, щоб за допомогою нової інформації зменшити рівень своєї невпевненості
Л. Виготський	Специфічний вид діяльності, у якій відбувається формування психічних новоутворень через “присвоєння” дитиною культурно-історичного досвіду людства
О. Леонтєв	Набування знань, навичок і вмінь в ході адекватної діяльності, у результаті якої засвоюється відповідний досвід
П. Гальперін	Засвоєння знань учнем на основі спеціально здійснюваних дій
Д. Ельконін В. Давидов	Спеціальний вид навчальної діяльності, яка має певну структуру

Сучасними вченими мотивація учіння розглядається як складна система спонукань, які спрямовують активність індивіда на отримання, перетворення та збереження нового досвіду (знань, умінь, способів дій,

вражень, уподобань). При цьому вони виділяють три групи мотивуючих факторів, що утворюють основу мотивації учіння: 1/ потреби та інстинкти, які становлять джерела активності особистості; 2/ власне навчальні мотиви, які визначають спрямованість активності; 3/ емоції, почуття, суб'єктивні переживання (прагнення, бажання) й установки, що зумовлюють і визначають спосіб регуляції та динаміки поведінки індивіда в навчальному процесі [70, с.528]. Л. Божович, М. Алексєєва, А. Маркова та ін. мотиви навчальної діяльності поділяють на два види: пізнавальні мотиви, які безпосередньо пов'язані з учінням школярів, і соціальні мотиви, пов'язані з суспільними взаємовідносинами дітей (див. табл. 1.2).

Таблиця 1.2

Класифікація мотивів навчальної діяльності за А. Марковою

Групи	Підгрупи мотивів	Основний зміст
Пізнавальні	широкі пізнавальні	Орієнтація на оволодіння новими знаннями
	учбово-пізнавальні	Орієнтація на оволодіння прийомами і способами самостійного здобуття знань
	мотиви самоосвіти	Орієнтація на здобуття додаткових знань; самостійне удосконалення способів здобуття знань
Соціальні	Широкі соціальні	Розуміння соціальної значущості знань, обов'язку вчитися і відповідальності перед суспільством, прагнення отримати знання, щоб бути корисним
	Вузькі (позиційні) як різновид: "мотив благополуччя", престижна мотивація"	Прагнення учнів зайняти певну соціальну позицію у відносинах з ровесниками та дорослими, одержати від них певне заохочення або похвалу, підтвердити свій статус, зміцнити свій авторитет;
	Мотиви соціальної співпраці	Прагнення усвідомити, аналізувати способи, форми своєї співпраці та стосунки з учителями, товаришами.

Схожих позицій притримуються Н. Морозова і Л. Славіна, стверджуючи, що ці два види мотивів тісно пов'язані між собою і утворюють цілісну систему мотивів учіння.

Треба зауважити, що мотивація навчання виділяється в окремий вид мотивації, який є включеним до певної діяльності, в нашому випадку, навчальної. Як будь який інший вид, мотивація навчання визначається низкою специфічних рис, характерних саме для неї: вона є самою системою навчання, представленою типом, профілем, своєрідністю навчального закладу; організацією навчального процесу та його переваг; суб'єктивними особистостями педагога, його ставленням до студента, до справи, а також специфікою навчального процесу, його місцем у навчальному плані. Отже, мотивація навчання, як і інші види мотивації є системною. До її характерних рис відносяться: спрямованість, стійкість та динамічність.

Мотивація навчання виявляється цілим рядом факторів:

- 1) освітньою системою, освітнім закладом, де здійснюється діяльність;
- 2) організацією освітнього процесу;
- 3) суб'єктивними особливостями того хто навчається (вік, стать, інтелектуальний розвиток, здібності, самооцінка, його взаємодія з іншими суб'єктами навчального процесу);
- 4) суб'єктивними особливостями педагога, його ставленням до суб'єкта навчання, до своєї справи;
- 5) специфікою навчального предмету.

За дослідженнями вчених А. Маркової і А. Орлова мотивація навчання виконує такі функції:

- спонукає поведінку;
- спрямовує і організує її;
- надає особистісного значення та значущості.

Регулюючу роль мотивації в навчальній діяльності забезпечує єдність цих трьох функцій. Від того, який сенс має навчальна діяльність для конкретного студента, залежать прояви інших функцій; зокрема спонукальної та спрямовуючої. Це свідчить про те, що спонукальна сила мотивів навчання

та їхня роль в організації навчальної діяльності залежать в першу чергу від сформованості знанневої функції мотивації навчання [125, с.7].

Досліджуючи проблему мотивів навчання, О. Леонтьєв та С. Рубінштейн на основі особистісних та ситуативних факторів поділяють їх на внутрішні та зовнішні.

Внутрішніми вчені вважають мотиви, які походять із предмету мислення, а зовнішніми ті мотиви, які походять із зовнішніх особистих утворень (престиж, самоствердження тощо). Внутрішні мотиви безпосередньо пов'язані з процесом і результатом учіння (бажання пізнати нові факти, оволодіти знаннями, способами дій, захопленість процесом учіння, тощо). Вони впливають з особистісного фактора і знаходяться в середині поведінки людини. Така діяльність є самоціллю, оскільки вона внутрішньо вмотивована і не має жодних заохочень, крім самої активності.

На відміну від внутрішніх, зовнішні мотиви виявляються завдяки зовнішнім факторам по відношенню до поведінки особистості. Вони стосуються змісту, процесу та результату навчальної діяльності (бажання стати високопрофесійним фахівцем, прагнення утвердитися серед товаришів, уникнути неприємностей, продемонструвати свої можливості, почуття власної гідності, розуміння значення навчання для майбутнього життя тощо).

Зовнішні мотиви якісно неоднорідні. Серед них виділяються широкі та вузькосоціальні мотиви; мотиви самовизначення та самовдосконалення; мотиви соціального співробітництва, спілкування з іншими людьми в ході навчання.

Аналізуючи сучасну вітчизняну й зарубіжну психолого-педагогічну літературу з проблеми мотивація учіння, І. Підласий вказує на те, що погляди різних психологів на сутність мотиву та їх класифікацію дуже різні. Він поділяє мотиви навчальної діяльності з видами на соціальні та пізнавальні, а за рівнями на:

- широкі соціальні мотиви (відповідальність, розуміння соціального значення учіння), тобто бажання особистості утвердитися в суспільстві завдяки учінню та підтвердити свій соціальний статус;

- вузькосоціальні мотиви (бажання зайняти визначену посаду в майбутньому, отримати гідне винагородження за свою працю);

- мотиви соціального співробітництва (орієнтація на різні засоби взаємодії з оточуючими, затвердження своєї ролі);

- широко-пізнавальні мотиви, що проявляються як орієнтація на ерудицію та реалізуються завдяки задоволенню від самого процесу навчання і його результатів;

- навчально-пізнавальні мотиви (орієнтація на засоби отримання знань, засвоєння визначених навчальних предметів);

- мотиви самоосвіти (орієнтація на отримання додаткових знань).

Протягом багатьох років існувала думка, що успішність навчальної діяльності переважно залежить від інтелектуального рівня розвитку особистості, але сучасні експериментальні дослідження дають підстави вважати, що на успішність навчальної діяльності, окрім цього, значним чином впливає і сила мотивації та її структура. Дослідженнями В. Якуніна і Н. Мешкова підтвердилась загальна наукова думка, що «сильні» і «слабкі» студенти відрізняються не за рівнем інтелекту, а за силою і типом мотивації навчальної діяльності [257]. Але, як вважають науковці, розподіляти мотиви тільки на внутрішні і зовнішні недостатньо, оскільки вони можуть бути як позитивними, так і негативними. Зовнішні позитивні мотиви є більш дієвими та ефективнішими ніж негативні, навіть якщо за силою вони рівні.

Серед умов створення позитивної мотивації навчання відмічають:

- відповідність навчального процесу тим цілям, які ставить перед собою студент;

- задоволення пізнавальних інтересів і потреб студентів у навчальній діяльності;

- наявність ініціюючих факторів навчання - новизни, дослідницьких і творчих елементів;
- актуалізація когнітивних, потребових, регуляційних, виконавчих функцій і параметрів мотивів (види, рівні, етапи, якості, вияви);
- диференційованість типів мотивації у різних формах навчання, врахування їх взаємодії;
- розходження попередньої мотивації, яка є у студента до початку навчання, і власне мотивації навчання, яка повинна регулюватися викладачем;
- посилення дії спонукальних мотивів, самоствердження і самореалізації в умовах соціального запиту (духовного, інтелектуального і професійного) [73].

Навчально-пізнавальна діяльність внутрішньої мотивації представлена пізнавальними мотивами, які в цілому виявляються в прагненні людини бути компетентною, актуальною й забезпечують подолання труднощів у навчальній роботі. Дана група мотивів включає пізнавальні та навчально-пізнавальні мотиви, а також мотиви самоосвіти. Пізнавальні мотиви визначаються глибиною інтересу до майбутньої спеціальності, відображують усвідомлення важливості тих знань, які потрібні для досконалого оволодіння професією. Навчально-пізнавальні мотиви спрямовані на результат учіння та стимулюють бажання знаходити декілька варіантів вирішення поставлених завдань.

Треба зазначити, що О. М. Олексюк, В.Ф. Паламарчук, Г.І. Щукіна вважають пізнавальну мотивацію дуже важливим явищем в навчальній та самоосвітній діяльності студента, оскільки, на їх думку, найважливішим її компонентом є пізнавальний інтерес. Під впливом інтересу пізнавальна діяльність активізує такі психологічні явища у студента, як мислення, пам'ять, воля, увага і уява, які приносять їм інтелектуальне задоволення, сприяє підвищенню емоційного стану. Пізнавальний інтерес відображує складні процеси, що відбуваються в навчальній діяльності та її мотиваційній сфері, а також є суттєвою особистісною характеристикою студента, засвідчуючи його пізнавально-емоційне ставлення до процесу навчання. Так, Г. Щукіна вважає,

що пізнавальний інтерес стає «вибірковою спрямованістю особистості, зверненої до царини пізнання, її предметної складової та самого процесу оволодіння знаннями» [253].

Сфера пізнавального інтересу включає знання, які набуває студент, процес оволодіння ними і процес навчання в цілому. Він дозволяє набути необхідних способів пізнання і сприяє поступовому просуванню студента до навчальної діяльності. Але важливою особливістю є те, що центром його виступає таке пізнавальне завдання, яке вимагає від студента активної пошукової та творчої роботи, а не спонтанної орієнтації на новизну і несподіваність. Пізнавальний інтерес – це, так би мовити, суміш емоційно-вольових та розумових процесів людини з домінантою інтелектуальних мотивів; він з'єднує зовнішню та внутрішні сторони навчальної діяльності, впливаючи на які викладач може отримати бажаний результат. Це виокремлює пізнавальний інтерес і створює один із мотивів, який має найбільший ступінь педагогічного впливу.

Мотивацією прийнято називати процес спонукання до діяльності для досягнення певної мети або цілей. Але стосовно досягнення успіху у творчій діяльності все залежить не тільки від знань і здібностей, але й від мотивації – прагнення самоствердитись, досягти високих результатів, наслідувати кумирам та інше.

Термін «мотивація» вперше запровадив німецький філософ А. Шопенгауер у статті «Чотири принципи достатньої причини». Під мотивацією він пояснював процес, який стимулює і підтримує поведінкову активність на певному рівні [177].

У психологічній науці поняття «мотивація» визначається як сукупність причин психологічного характеру, що пояснюють поведінку людини, її початок, спрямованість і активність [121].

Нині у психологічній науковій галузі використовують поняття: «полімотивованість мети», «загальна» та «часткова» мотивація. Тобто

мотивація може складатися з декількох мотивів, нерідко сукупності загальних та часткових.

У творчій діяльності загальна мотивація відчутно впливає на створення нового «продукту» творчості з елементів іноді дещо віддалених один від одного, а часткова мотивація може вступати на певних етапах створення цього «продукту» і може бути не лише метою, а й засобом її досягнення.

Відповідно до творчої діяльності, особистість можуть спонукати такі мотиви, як:

- самореалізація;
- пізнавальний процес;
- самоствердження;
- ідентифікація з кумиром ;
- процесуально-змістовні (пізнавально-творчі, естетичні, ігрові);
- соціальні (прагнення принести користь суспільству);
- матеріальні (певна матеріальна винагорода).

У творчій діяльності мотивація найчастіше здійснюється у відповідності до таких відомих «факторів-стимуляторів» як: прагнення пізнавати, потреба створювати та бажання творчо реалізовуватися.

Отже, мотивація поряд зі знаннями, творчими здібностями та навичками є одним з найважливіших факторів, який забезпечує успіх у творчій діяльності. До того ж мотивація необхідна для чіткого виконання прийнятих рішень та визначених творчих задумів або планів.

Цікаво, що сенс популярного виразу «У творчій діяльності найважливішим є не результат, а сам процес.» - по суті аналогічний за сенсом з процесуально-змістовним мотивом діяльності. Особливістю мотивації до такої діяльності є те, що «творча особистість знаходить задоволення не стільки у досягненні мети творчості, скільки у самому процесі творчості».

Адже і процес, і зміст діяльності виступають тим фактором, що спонукає людину проявляти активність – тобто особу приваблює не стільки діяльність сама собою, як подобається її виконувати, виявляти інтелектуальну

чи творчу активність та цікавий зміст і засоби того, що вона робить. Не рідко такий стан називають виявом натхнення з одночасним переживанням катарсису.

За словами А. Маслоу: «Варто тільки людині пройти крізь такий катарсис, і вона спонтанно прагне до інших радощів життя, котрі звичайними людьми сприймаються як «більш піднесені» або спрямовані, наприклад, на кохання і творчість. Варто людині відчутти ці радості, і вона буде надавати їм перевагу з-поміж інших» [126, с.82].

Мотиви творчої діяльності пов'язані з системою цінностей особистості. Одним із основних мотиваційних стимулів у творчій діяльності є прагнення до самовираження та самореалізації (мається на увазі прагнення людини до найповнішого вираження й реалізації своїх особистих можливостей, здібностей, творчих потенцій та іншого).

Треба звернути увагу, що мотивацію дослідники розподіляють на внутрішню та зовнішню. До зовнішніх відносять славу, силу, привабливість, фінансовий успіх та ін.; а до внутрішніх – інтелектуально-естетичний розвиток, особистісне зростання, творчу самодостатність тощо.

Усі мотиви творчої діяльності входять до структури внутрішньої мотивації. На формування мотивів цієї групи впливають різні психологічні та педагогічні фактори: суб'єктивна готовність тих, хто навчається, до виконання навчальних завдань, які. В свою чергу, ускладнюються з року в рік; певна розвиненість пізнавальних потреб, розумових здібностей; ступінь володіння прийомами самостійної інтелектуальної діяльності; наявність звички систематично докладати розумових зусиль; вміння раціонально розподіляти свій час і організувати свою роботу; рівень сформованості інтелектуальних якостей особистості тощо (М.І. Алексеева).

Зовнішня мотивація об'єднує такі групи мотивів: професійні, соціальні та ситуативні. Професійні мотиви актуалізуються в прагненні студентів мислити образами майбутньої професії, опанувати різні навчальні дисципліни

з метою ефективної професійної підготовки. Вони поділяються на стійкі та тимчасові.

До соціальних мотивів відносяться мотиви, які пов'язані з різноманітними соціальними взаєминами студента в процесі навчання. Широко відображують суспільну значущість навчання, виявляються в розумінні необхідності вищої освіти для особистого життя та держави, в прагненні бути активним учасником соціально-економічного відтворення державного становлення.

Вузькі соціальні мотиви визначаються як засіб досягнення особистісного благополуччя, положення в суспільстві тощо (А.К. Маркова). Володіючи цими мотивами, майбутній вчитель музики прагне зайняти певну позицію у відносинах з оточуючими, заслужити авторитет, отримати диплом з відзнакою, завоювати звання лауреата та інше.

Ситуативні мотиви пов'язані з усвідомленням незручностей і неприємностей, які спричиняє невиконання певних обов'язків. Усі вище перераховані групи мотивів перебувають у тісному зв'язку, від характеру якого залежить ефективність керівництва навчальним процесом, бо інтенсивність і рівень навчальної активності як студента, так і педагога визначається саме характерною взаємодією всіх мотивів цієї динамічної структури.

Важливими мотиваційними чинниками відносно творчої діяльності вважаються потреби особистості. Незважаючи на значний інтерес до значення потреб у контексті творчої діяльності, найближче за інших дослідників до проблеми потреб підійшов А. Маслоу, який побудував своєрідну ієрархічну модель класифікації потреб (від найпримітивніших до найвитонченіших потреб вищого рівня). До цієї моделі увійшли потреби, які, перед усім, впливають на мотивацію людини стосовно творчої діяльності, а саме:

- потреби у самоактуалізації;
- пізнавальні і естетичні;
- потреби у самоповазі;
- потреба в емоційних контактах;

- потреба у безпеці;
- фізіологічні потреби.

В основу цієї класифікації А. Маслоу поклав принцип відносного пріоритету актуалізації потреб особистості (так званий «мотиваційний статус»). Мабуть, саме тому видатний учений у своїй моделі на найвищому щаблі розмістив таку потребу, як потреба в самоактуалізації (прагненні особистості реалізувати свій потенціал у тій сфері, в якій вона вбачає своє покликання) [127].

Разом з тим, окреслена модель свого часу деякою мірою критикувалась окремими опонентами А. Маслоу, зокрема в сенсі недосконалого підходу до функціонування та актуалізації окремих потреб, (одна за одною «по черзі») – на противагу так званій «полімотивованості діяльності», або спонукання діяльності не одним мотивом, а кількома, часом навіть багатьма мотивами [74, с. 293].

Насправді ж, на думку А. Маслоу, йдеться про те, що люди, які вже задовольнили свої основні потреби у безпеці, повазі та самоповазі, «можуть керуватися, передусім, прагненням до самоактуалізації, котра розуміється як безперервна реалізація потенційних можливостей, здібностей і талантів, як звершення своєї місії або покликання долі та ін., як найповніше пізнання і, відтак, прийняття власної первинної природи, як безперестанне прагнення до єдності, інтеграції або внутрішнього синергії особистості» [126, с.82].

Крім того, самоактуалізованою, вочевидь, може бути тільки по справжньому вільна особистість, яка, за словами Е. Фромма, дійсно є «феноменом космічного значення» з притаманним йому духовно-творчим потенціалом.

Духовні потреби визначають сенс життєвої діяльності людини, її особисте ставлення до дійсності та до своїх суспільних обов'язків. Розвиток духовних потреб та інтересів стає активним двигуном у процесі формування особистості, що в свою чергу є мотивацією її певних дій як джерела активності.

Неабияке значення у здійсненні людиною творчої діяльності має реалізація власного творчого потенціалу. Сучасні дослідники (М. Бурно, В. Варданян, Дж. Гілфорд, В. Дружинін, О. Клепиков, В. Кудрявцев, І. Кучерявий, О. Левченко, Ф. Ніколс, В. Рибалка, Є. Яковлева) підкреслюють важливість для становлення кожної особистості реалізації її творчого потенціалу, а також формування уявлень відносно естетичних цінностей, почуттів, оцінок, смаків, розширення інтересів та стимулювання потреб щодо самовираження у різноманітних видах творчої діяльності.

У структурі мотивації навчання дуже важливу роль відіграють мотиви самоосвіти, які орієнтують студента на самостійне здобуття знань, організацію власної інтелектуальної діяльності та пізнавальної активності, прагнення успіху в постійному самовдосконаленні. Мотивація самоосвіти характеризується вираженою вибірковістю, відсутністю мотивів вимушеності та динамічністю пізнавальних інтересів (А.К. Маркова).

О. Леонтьєв наголошує на необхідності створення нових спонук учіння. Він зазначає, що нові мотиви учіння з'являються тоді, коли викладачеві вдається надати особистісного сенсу діям студента, які раніше не мали для нього внутрішнього значення, і називає цей шлях «зсування мотиву на мету» [105].

М. Якобсон вважає, що активізувати процес навчання – це означає сформулювати достатньо стійкі інтереси тих, хто навчається. Вони, за переконанням дослідника, стануть спонукальною силою, мотивацією процесу навчання і зможуть забезпечити його успішність. З появою у студента пізнавального інтересу відбувається перебудова сприймання, пам'яті, мислення, уяви та інших психічних процесів, які розвивають здібності до діяльності [257, с. 22].

Отже ми можемо впевнено вважати, що від сили та структури мотивації навчальної діяльності значною мірою залежить не тільки навчальна діяльність, а й успішність навчання. Сутність мотивації навчання полягає в уточненні змісту цілей, потреб, мотивів, якими керується студент, характеру

взаємин між ними. Вона обумовлюється цілями, які переслідує студент, потребами, які він усвідомлює, і мотивами, якими він керується.

У навчанні процес мотивації є безперервним, оскільки вивчення будь-якого навчального матеріалу – це підґрунтя та основа для викладання нового. Мотивація не завершується проходженням певного відрізка навчання, вона зберігається і підсилюється у подальшому навчанні. Процес мотивації у навчальній діяльності має циклічний характер, оскільки повторюється на кожному відрізку навчання. Саме тому забезпечення викладачем мотивації на кожному етапі навчання має здійснюватися за допомогою спеціальних прийомів і методів. Серед них можна виділити такі як комунікативна атака, доведення та переконання, сугестія (навіювання), подолання перешкод, закріплення позитивного враження.

Щоб забезпечити ефективність навчання та підтримати його мотивацію, необхідно під час організації змісту навчання враховувати як теоретичне обґрунтування раціональної подачі і добору навчального матеріалу, так і потребова-мотиваційну сферу навчання, зміну мотиваційних станів студента.

При доборі й упорядкуванні навчального матеріалу важливо враховувати раніше отримані суб'єктом знання, здатність уловлювати зв'язок між відомим і невідомим. Подача змісту матеріалу та інформації має відбуватися залежно від інтересів і потреб студентів.

Отже, мотивація повинна розглядатися як процес спрямовуючий, регулюючий і активізуючий діяльність суб'єкта навчання. Вона визначає змістову вибірковість у навчальній діяльності, впливає на вибір преференційних факторів, тому що справжні мотиви краще виявляються до ситуації вибору. Селективна функція мотивації забезпечує узгодження методів і засобів, які необхідні для її підтримки. Розробка методики вивчення потреб, інтересів, цілей, деструктивних, стимулюючих факторів як основних компонентів мотиваційної сфери суб'єкта є найважливішою складовою навчання. Для підсилення у студентів мотивації навчання викладач має

працювати щонайменше у трьох напрямках: задіяти якомога більшу кількість мотивів; збільшити активізацію найбільш значущих мотивів; забезпечити необхідні ситуативні фактори.

Є. Ільїн доводить, що основними факторами впливу на формування позитивної стійкої мотивації до навчальної діяльності є: 1) зміст навчального матеріалу; 2) сама організація навчальної діяльності, яка містить мотиваційний, операційно-виконавчий і рефлексивно-оцінний етапи.

Досліджуючи мотивацію навчальної діяльності, Ю. Машбиць визначила дві основні лінії розвитку мотиваційної сфери студентів: «Перша – поява нових спонук, перш за все, до самої навчальної діяльності, пізнавальних мотивів, інтересу до оволодіння новими знаннями. Друга лінія – перехід від нестійких мотивів до стійких інтегрованих спонук, від рядоположних мотивів до ієрархізованих, від вузькоситуаційної мотивації до широкої мотивації з великою часовою перспективою, підкорення імпульсивних потягів мотивам вищого рівня» [128, с. 166-177].

Характеризуючи мотиваційною сферою особистості, вчені мають на увазі сукупність всіх мотиваційних утворень людини: мотивів, потреб, цілей, інтересів, тощо. З точки зору розвинутості мотиваційної сфери Р. Немов характеризує її за широтою, гнучкістю та ієрархізованістю. Широта мотиваційної сфери – це якісне розмаїття мотиваційних факторів. Чим більше у людини різних мотивів, потреб, інтересів та цілей, тим більш розвинутою є його мотиваційна сфера. Гнучкість мотиваційної сфери характеризується різноманіттям засобів, завдяки яким може бути задоволена одна та й сама потреба. Ієрархізованість мотиваційної сфери – це відображення у свідомості людини значущості тієї чи іншої потреби, мотиваційної установки, інших мотиваційних диспозицій, які мають домінуюче значення. За переконанням Є. Ільїна, «Цілеспрямоване формування мотиваційної сфери особистості – це, по-суті, формування самої особистості. Тобто педагогічне завдання полягає в тому, щоб виховати моральність, сформувати інтереси та навички» [80, с.183].

Мотивація студентів забезпечує єдність цілей, потреб і мотивів навчальної діяльності, сприяючи активному оволодінню загальної і професійної освіти, прагненню до професійного самовдосконалення, тим самим вона якісно відрізняється від мотивації школярів. Разом з тим мотивація поведінки студентів відображає їх погляди, переконання, ціннісні орієнтації. Тому вважаємо за необхідне визначити характерні ознаки сформованої мотивації студентів, а саме:

- прагнення до саморозвитку, (пізнання і розвиток власних здібностей);
- намагання зберегти власну індивідуальність, зробити свої погляди, переконання домінуючими;
- бажання реалізувати власні творчі можливості, прагнення впливати на навколишній світ;
- отримання морального задоволення від навчального процесу;
- безперервне розширення своїх міжособистісних контактів, реалізація своєї соціальної ролі;
- досягнення матеріального благополуччя;
- постановка і вирішення певних життєвих завдань як головних життєвих факторів;
- ступенем значущості тієї життєвої сфери, в рамках якої студент прагне себе реалізувати.

На основі вищерозглянутого ми вважаємо доцільним зробити висновок, що в системі спонук, які стимулюють навчальну діяльність студентів, значне місце займають саме професійні мотиви. Навчальна діяльність є дуже складним явищем. Тому, на наш погляд, необхідно звернути увагу на перехід від навчальної до професійної діяльності, який відбувається в процесі трансформації отриманих знань в професійні мотиви фахівця. До них належить позитивне ставлення до майбутньої професійної діяльності, інтерес до неї; прагнення не зупинятися на досягнутому і вдосконалювати свої професійні здібності після закінчення ВНЗ. Несформованість мотивів професійної діяльності призводить до кризи мотиваційної сфери особистості,

яку можна спостерігати як в процесі навчальної, так і в процесі професійної діяльності.

Спираючись на дослідження Т. Приставки, в структурі професійної мотивації можна виділити аксіологічний, операційно-діяльнісний та рефлексивно-оцінювальний компоненти. Аксіологічний компонент об'єднує в собі внутрішні і зовнішні мотиви, що включають різноманітні сторони взаємодіючих потреб та інтересів до майбутньої професії, відповідно до яких, майбутня професія розглядається в якості суб'єктивної та соціальнозначущої цінності. Операційно-діяльнісний компонент поєднує внутрішні мотиви, які спонукають студента до засвоєння професійних знань, умінь та навичок, необхідних у вирішенні практичних завдань, досягнення успіху, самореалізації тощо. Рефлексивно-оцінювальний компонент передбачає поєднання таких зовнішніх і внутрішніх мотивів, які пов'язані з потребою в максимальному досягненні особистісно-оцінювальних цілей. Охарактеризувати особистість можна з позиції її активності, відображення її прагнення до самовдосконалення та творчої самореалізації.

У цьому аспекті звернемо увагу на дослідження А. Маркової, яка виділяє такі групи мотивів в структурі професійної мотивації: 1) мотиви розуміння призначення професії; 2) мотиви професійної діяльності, що поділяються на діяльнісно-процесуальні та діяльнісно-результативні; 3) мотиви професійного спілкування (мотиви престижу професії в суспільстві, соціального співробітництва та мотиви міжособистісного спілкування в професії); 4) мотиви прояву особистості в професії (мотиви розвитку і самореалізації особистості в професії, мотиви розвитку індивідуальності в професії) [125].

Аналіз джерел, пов'язаних з питанням професійної діяльності та її мотивації (В. Асєєва, А. Вербицького, Н. Кузьміної, А. Маркової, А. Реана, В. Шадрикова та інших), дозволяє виділити такі фактори розвитку професійної мотивації: потреба студента у самоактуалізації та самореалізації; наявність

позитивного ставлення до майбутньої професії як під час навчання, так і в подальшій професійній діяльності.

Таким чином, спираючись на проведений аналіз сутності мотивів і мотивації навчальної діяльності в даному підрозділі, було розмежовано поняття «мотив», «потреба», «інтерес», «мотивація», «мотивація навчання» та «мотиваційна сфера»; запропоновано класифікацію мотивів навчальної діяльності; обґрунтовано рівні розвитку навчальної мотивації майбутніх вчителів, визначено специфіку їхньої мотиваційної сфери, з'ясовано, що мотиви навчальної діяльності займають провідне місце у мотиваційній сфері студента та є рушійною силою у професійному становленні майбутнього педагога.

1.2. Жанрово-стильові особливості сучасної фортепіанної музики

У науковій літературі існують різні визначення терміну «сучасна музика». Це поняття доволі широковживане. Однак виникає запитання – що саме є «сучасною музикою», адже це поняття умовне. Тож цей термін має декілька площин, тісно пов'язаних з тлумаченням самого поняття «сучасне» як такого. У соціологічному значенні сучасне – це те, що виникає сьогодні. У цьому тлумаченні означене поняття має суто хронологічний вимір, у ньому не враховані естетичні та стилістичні особливості.

Музично-естетична думка у термін «сучасне» вкладає інший сенс. Сучасним, зокрема, є той мистецький продукт, який створено у панівному в поточній історичний момент музично-естетичному напрямі чи стилі.

Тож враховуючи різні площини терміна, можна вважати, що у вузькому значенні, «сучасна музика» - це те, що твориться безпосередньо сьогодні і є новим з огляду на час виникнення (незалежно від стилістики). У ширшому значенні до сучасного можна зарахувати й те, що створено трохи раніше, але в тому естетично-стилістичному напрямі, який є актуальним для сучасного (в хронологічному сенсі) композитора, незалежно від того, в який період він

створив той чи інший твір (Д. Андросова, О. Афоніна, Н. Герасимова-Персидська, Л. Кияновська, Л. Корній, С. Павлишин, Б. Сюта та ін.).

Важливо також пам'ятати, що сьогодні, в епоху постмодернізму, у мистецтві немає панівного естетичного канону: існує плюралізм діалогів і стилів. Тож сучасною можна вважати музику, яка створена останніми роками [244, с. 39–40].

XX ст. відзначається пошуком нових засобів виразності, нової музичної мови і нової виконавчої манери гри на фортепіано, які завжди йдуть поруч і потребують зміни ціннісних орієнтирів у музично-педагогічному процесі. Це одна з найцікавіших епох в історії музичного мистецтва. Надзвичайна динамічність змін, варіантів, взаємопроникнення найрізноманітніших елементів, утворюючи фантастичну картину XX ст., характеризується тотальною відмовою від канонічних систем мислення; це епоха великої сили експерименту в усіх галузях культури, час переходу до нової художньої системи, формування нових світоглядних установок.

Вперше звернули увагу на проблеми сучасного музичного мистецтва у своїх працях Б.Асаф'єв, А. Луначарський, Б. Яворський, Ю. Кремльов, А. Сохор. Невипадково заклик Б. Асаф'єва відповідати сучасності аби не відставати від її бурхливого потоку, набув на початку минулого століття програмного значення.

Розвиток цієї проблеми знаходимо у роботі С. Павлишин «Музика XX століття». Розглядаючи структурну організацію вона доводить, що структура впливає на зміст або стає змістом. Характеризуючи процес розвитку музики XX століття, авторка акцентує увагу на тому, що «техніка – це зовнішнє виявлення тих глибоких катаклізмів і подій, які відбуваються у надрах мистецтва, і відображають суспільний процес». Характеризуючи другу половину XX століття, дослідниця звертає увагу на те, що ера «нового віку» вимагає «нової простоти», «нової лірики»; вона зовнішньо збагатилася відкриттям нових звучань в електроакустичних лабораторіях [161,122].

У своїх дослідженнях, вивчаючи теоретичні та практичні питання культурології мистецтва, С. Шип звертається до проблем техніки, технології та композиції в сучасному музикознавстві. Він підкреслює, що з найбільшим правом, термін технологія можна віднести до вчення про техніку творчості, до експлікованого логіко-теоретичного компоненту діяльності [245]. Т. Дугіна під композиторською технікою розуміє сукупність всіляких мовних засобів творчої майстерності композиторів [68].

Усвідомлення просторово-часових форм як нерозривного руху внесли особливий динамізм у розуміння музичного мистецтва праці Б. Асаф'єва, П. Булеза, А. Гуревича, М. Друскіна, О. Лосєва. Це виявилось як у поезиці художньої творчості, так і в самому засобі існування музичних творів.

Вітчизняні музикознавці вивчаючи категорії простору і часу, музичного хронотопу з точки зору взаємозбагачення композиції, драматургії та музичних засобів (Н. Герасимова-Персидська, Т. Бринь, С. Гоменюк, В. Іонов, І. Крицька, Б. Стронько). Тріумф техніки, радикальна зміна життя, яка багаторазово прискорила свій ритм й відобразилась в естетиці конструктивізму, сприяли динамічності музичних і загальнокультурних процесів. Динамізація, прискорення пульсу епохи, підвищення енергії ритму, культивування остинатних форм, механістичного спрямування – стало специфікою сучасного музичного мистецтва. Гарячковість часу породжує ритмічну нерегулярність, навмисні перебої, зупинку руху, ритмічні накладення. Аритмія пульсу часу, постійна лихоманка сполучаються з рівним, жорстким пульсом машини, створюючи два плани в антитезі «людина-машина». Новий урбаністичний простір, нова естетика вимагали створення нового стилю, співзвучного часу (С. Павлишин, М. Швед).

Час і простір – не просто набувають ознак художньої значущості в авангарді, а й забезпечують його стильову цілісність, про що свідчить, на думку С. Гоменюк, велика кількість індивідуальних форм часопросторової організації, притаманних сучасним композиторам («вертикальний час» С. Губайдуліної, «застиглий час» Д. Лігеті, «шароподібний час»

Б. Ціммермана, «момент-час» К. Штокхаузена тощо). Досліджуючи цей феномен, Н. Герасимова-Персидська визначає нові умови існування параметрів часопростору в сучасній композиції. Вона підкреслює, що намагання сучасних композиторів стерти межі твору, поширює горизонти. Це зумовлює появу нових прийомів: довгі відлуння, перехід звучання в легкий рух повітря, у дихання тощо [52].

Нові уявлення про мистецтво вимагали «нового слова», усвідомлення нових законів музичного мислення, звукової логіки, створення нової техніки письма, нових гармонічних систем. На початку ХХ століття у мистецтвознавстві виникають ряд різноманітних теорій: теорія метротектонізму Г. Конюса, теорія багатоструктурності ладів і співзвуч М. Гарбузова, теорія ладового ритму Б. Яворського, теорія інтонації та розвитку музичного процесу Б. Асаф'єва. Підсумовуючи це явище, М. Друскін зазначав: «В еволюції національних художніх традицій є своєрідна закономірність, яка керується протилежними силами в певні періоди історії. В одні періоди увага зосереджується на підкресленні переважно свого, національного – зусилля митців спрямовуються до цього «центру»; в інші періоди стає помітною друга тенденція – при збереженні національного переважає інтерес до виходу за його межі шляхом засвоєння інших національних культур, виявлення спільності в культурному розвитку різних націй [67, с. 68-77].

Особливість музичного мистецтва ХХ ст., яку помітив М. Друскін, полягає у діалектичній єдності, у постійному антиномічному намаганні поєднати національне та інтернаціональне, урбаністичну культуру міста й архаїчний фольклор, культуру Заходу і таємничого Сходу. Поєднання різних векторів утворює величезний центр напруги, джерело поєднання того, що утворює примхливий образ нашого часу, його множинність, полістилістику, народження стилів «нео» (В. Реді), жанрово-стильовий синтез та його особливу метамову, багатовимірність художніх образів тощо.

У розгляді художніх процесів у галузі музичного мистецтва і, зокрема, його різновиду – фортепіанної музики - найважливішого значення набула проблема стилю. Сучасна стильова ситуація, викликавши гостру дискусію, висуває різноманітні точки зору, вимагає опрацювання та уточнення наукових положень, що відповідають вимогам часу та допомагають правильно оцінювати спрямованість стильової еволюції, світоглядних позицій, розкрити причини суперечливих явищ, які характеризуються розвитком музичного мистецтва ХХ ст.

Дослідники, які вивчають творчість сучасних композиторів, відмічають, що пов'язана з образно-змістовою стороною проблематика в аспекті стилю набуває конкретного і, разом з тим, узагальнюючого по відношенню до епохи, характеру. При цьому виявлені змістово-цільові закономірності відслідковуються на рівні розвитку структурно-композиційних прийомів, оскільки в художній творчості взаємозв'язок стильових і технологічних факторів спостерігається у нових формах (Б.Асаф'єв, Є.Назайкінський, М. Холопова та Ю. Холопов).

Співвідношення музично-виразних засобів в музиці ґрунтується на істотних оновленнях, що відбулися в царині мелодики, фактури, ритму, звуковисотних відношень. Образний задум сучасного музичного твору розкривається не тільки на основі звичайного аналізу семантичних засобів в їх сукупній дії: важливого значення набуває впровадження в апарат його дослідження техніко-стильового компонента, адже «стилістичний зріз» сучасного музичного твору включає напластування багатьох епох і вимагає у зв'язку з цим спеціального підходу [251].

Композитори, відмовляючись від старого, нормативного мислення, створюють свій власний світ новими засобами виразності.

Ускладненість музичної картини цього періоду вплинула на виникнення нових фактурних засобів виразності та нової якості звуковидобування при виконанні творів таких композиторів як Ч. Айвз, С. Барбер, Б. Барток, Л. Дичко, О. Мессіан, С. Прокоф'єв, В.Сильвестров, Д. Шостакович,

Р. Щедрін та інші композитори. У їх творах відображена нова естетика, котра підкреслює «ударність» фортепіано як особливого засобу виразності-експресії та динамізму. З розвитком стилю відповідно виникають нові прийоми звуковидобування на фортепіано, які вимагають гри кулаком, долонею, відтворення складних різновидів глісандо.

Таким чином, виконавсько-технічний напрямок у визначеній проблемі зумовлюється перш за все художньо-естетичним чинником. З цього приводу В.Н. Галушко, зокрема, пише: «Інші, у порівнянні з композиторами-романтиками і навіть імпресіоністами, прийоми ладогармонічної організації матеріалу в музиці ХХ століття детермінували утворення нових фактурних структур (акорди нетерцової будови, гамоподібні пасажі в різноманітних «нетрадиційних» ладах), часте використання «гострих» співзвуч. Використання ударних – токатних прийомів, техніки «мартелато» та інших особливостей музичної мови ХХ століття вимагає готовності подолати психотехнічні складності». При цьому автор розуміє цей процес як «умоглядне» засвоєння внутрішньо-слухових операцій.

Дослідження стильових напрямків сучасної музики виходить з синтетичності художнього мислення; воно проявляється у прагненні до багатомірного та широкого відображення дійсності через форми, запропоновані мистецтвом в попередні епохи, котрі зараз усвідомлюються як вічні й досконалі ціннісні еталони. Відображення дійсності через відродження стилістичних ознак «старої музики» складає сутність широко розповсюдженого у музичній творчості явища, яке отримало назву полістилістики, основою якої стало вільне, багатообразне поєднання різних стильових систем.

В умовах стильової множинності, синтетичності художнього мислення суть сучасного музичного стилю визначається з позиції відкритої асоціативності, тобто підкреслено демонстрованої автором залежності від іншої стилістики. В основі її лежить звичайний для музичного мистецтва принцип опори на традицію, але він проявляється у навмисному використанні

традиційного: «відкритість» прийому – у підкреслено-активному спрямуванні на слухацьке сприйняття, яке осягає представлений автором асоціативно-стильовий ряд і ставить образний зміст твору в тісну залежність від нього.

Отже, високий ступінь асоціативності – якість, яка характерна сьогодні не тільки для стилю, а й для всієї системи художнього мислення. Розповсюджуючись на образну сферу, апелюючи до стійких епохально-стильових семантичних структур, вона впливає на жанрові закономірності, композиційні засоби. Це говорить про те, яку важливу та специфічну роль відіграє асоціативність у сприйнятті творів сучасної музики.

Зазначимо, що асоціація (лат. *Associatio* - з'єднання, взаємозв'язок) - в психології і філософії розглядається як закономірний зв'язок між окремими подіями, фактами, предметами чи явищами, відображеними в свідомості й закріпленими в пам'яті. Він виникає в процесі мислення між елементами психіки, в результаті якої поява одного елемента в певних умовах викликає образ іншого, пов'язаного з ним; суб'єктивний образ об'єктивного зв'язку між елементами, предметами чи явищами. Ідеї про взаємозв'язок предметів в уяві, розвинулися ще в античній філософії, але сам термін "асоціація", був введений в 1698 році Дж. Локком для позначення взаємозв'язку між уявленнями, викликаними випадковим збігом обставин.

Фактори асоціативності у мистецтві розглядають сьогодні багато науковців. Для нашого дослідження цікавою є розробка цього феномена в працях Є. Назайкінського. Так, у роботі «Логіка музичної композиції» вчений ретельно розглядає відкриті у психології типи асоціацій за схожістю та контрастом, за наявністю причинно-наслідкових зв'язків, які найчастіше використовуються мистецтвознавчою літературою. Автор виділяє три асоціативні сфери, які є необхідними для розкриття основ музичної семантики. До них він відносить механізми сенсорної, чуттєвої реакції, що найяскравіше формують матеріально-предметні асоціації; механізми моторних та інтонаційно-голосових стереотипів і систем речового інтонування мислення, що пов'язані з руховими і мовленнєвими асоціаціями; механізми пам'яті,

логіки мислення, тобто асоціації, пов'язані із сюжетністю, з розвитком подій [140]. Ці загальні типи асоціацій, на думку музикознавця, виявляються у зразках сучасної музики через множинні стійкі епохально-стильові пласти; вони й функціонують у них в якості семантичних одиниць особливого роду, по-новому розкриваючи образний сенс твору.

Вчений підкреслює, що механізми асоціативності базуються на знаковій природі музичної мови. Адже відомо, що система знаків будь-якої епохи у вигляді «інтонаційно-семантичного словника» має багато стійких форм; наприклад, риторичні фігури в музиці бароко або система музично-виразних засобів віденського класицизму (кадансові формули, типізований контраст «власного» й «слабкого» елементів головної партії сонатного алегро, жанрове співвідношення частин циклу та інше).

З початку ХХ ст., з розвалу єдиного «стилю епохи» семантична природа знаків набуває індивідуалізованого характеру. «Ознаками епохи» поступово стають також і ознаки стилю, контрастність та особистість яких досягає граничних ступенів.

Обговорюючи дану проблему, Є. Назайкінський доводить, що це явище варто розглядати через розширення виразних можливостей музичного мистецтва. Якщо композитори раніше користувалися відносно універсальною музичною мовою, обумовленою логікою центрального тонально-гармонійного мислення, то зараз, у пошуках способів його відновлення та збагачення на шляху активізації жанрової визначеності, образної конкретності, відкритої емоційності, стильові «ознаки минулих епох» поступово почали набувати значення потужних стимуляторів. Через включення в образну сферу елементів стилів як носіїв стійких семантичних значень сталося відродження на новому рівні колишніх принципів, котрі значно деформувалися музичною практикою ХХ ст.. Серед них найважливіші – принцип тональної музики, що несе у собі найбагатший комплекс виразних і конструктивних можливостей; такими є мелодично-рельєфний, жанрово-конкретний тематизм, ритмічна та фактурна стабільність та багато іншого. В цьому, підкреслює вчений, полягає якісна

відмінність музичної творчості останніх десятиріч ХХ ст. в її найбільш перспективних і художньо-досконалих формах.

Таким чином, стилістика увійшла в галузь засобів музичної виразності в якості повноправного компонента, в якій на відкрито-асоціативній основі стикаються та взаємодіють традиційні музично-виразні засоби з новими, стилістичними елементами. Якщо не враховувати цю особливість, не можна здійснювати змістовий аналіз сучасного твору, оскільки в ньому в тій чи іншій формі зустрічається певна стильова асоціативність. Керуючи творчим процесом, вона стає найважливішим фактором у сприйнятті образної структури твору.

У другій половині ХХ століття асоціативний тип художнього мислення має в своєму розпорядженні розвинену систему полюсів стильового тяжіння. Це явище спирається на характерні особливості будь-якого яскравого стилю або різних стилів в їх взаємодії. Проявом таких найважливіших полюсів стала творчість І. Стравінського, яка вплинула фактично на всі композиторські течії останнього часу – у сфері ритму, фактури й оркестровки у відношенні до фольклору тощо.

Одна з основних проблем сучасної музики – осмислення часу, в яку входить безліч понять: «потік свідомості», «чиста» тривалість, «циклічний час», «час міфу» та інші. Множинність у підходах до осмислення часу призводить до визнання багатомірності й диференційованості часу. О. Лосев у своїй роботі «Музика як предмет логіки» запропонував, на наш погляд, дуже влучне, найбільш глибоке і повне визначення музичного часу: «...усякий музичний твір, поки він живе, сповнений всіляких змін і процесів... Це є суцільне «тепер», живе і творче... Музичний час є не формою або видом перебігу подій і явищ музики, а це самі ці події і явища в їх найбільш справжній онтологічній основі» [111].

Постійне переосмислення просторово-часової організації музики відбувається у ХХ столітті паралельно з формуванням нової концепції стилю, тісно пов'язаної з новою мовою. Від епохи музичної риторики поступова

трансформація призвела до перевероту в засобах виразності та засобах їхньої організації, що дозволяє засвідчити новий музичний синтаксис у музиці ХХ століття: від переконання щодо необхідності зображення музикою конкретного слова, характерного для епохи бароко, до оволодіння цілісним музичним синтаксисом, аналогічним цілісним словесним структурам. Проте, якщо в епоху музичний синтаксис у своїй основі мав риторичний характер, то потім шляхом складної трансформації музика почала рухатися вбік музичної поезії, фантазії, від свідомого до несвідомого (є у творчості романтиків), що сприяло створенню нового музично-фантазійного синтаксису. Зміна цезур старої раціональної музичної мови романтичною крапкою – це вже було шляхом до «відкритої форми» ХХ століття. Від екстравертного риторичного періоду музика романтичної епохи перейшла на інтравертність, на заглибленість у саму себе, відкриваючись у формі монологу.

ХХ століття переосмислює простір, час, техніку композиції, роль звуку, ритму та фактури, усвідомлює множинність моделей музичного світу, постійно рухається у бік поліфонізації, розуміння необхідності діалогу «свого» і «чужого» слова, у бік діалогічного мислення. Новий синтаксис неминуче веде до ситуації «полістилістики», де композитори спрямовують свою думку на створення нових музичних форм, позбавлених традиційних засобів розвитку, вільних від необхідності мати зав'язку, розвиток і розв'язку проголошеної ідеї.

У ХХ столітті індивідуальний музичний синтаксис виявляється в усіх сферах музичної форми, що веде до множинності в підходах до тлумачення структури. Це доба тяжіння до безупинної формотворчості: остинатній і поліостинатній форми, алеаторичні, додекафонні, серійні – усе це вимагало переосмислення стилю, у якому панує новий музичний синтаксис, нове уявлення про час і простір, нові принципи композиції.

Поява полістилістики сприяла створенню нового поліфонічного мислення, відкриттю нових шляхів до переосмислення стилю та жанру. Так, наприклад, у музиці С. Губайдуліної, Е. Денисова, Л. Дичко, В. Сильвестрова,

М. Скорика, Є. Станковича, А. Шнітке, Р. Щедрина можна простежити зв'язок між цитуванням й алюзійністю, що поєднує всю тонкоорганізовану неподільність музичної тканини. В такому випадку, на думку М. Бахтіна, «чуже стає анонімним», вся тканина наповнена натяками, відзвуками, ремінісценціями і являє собою абсолютно авторське висловлювання. Нова стильова концепція – це збільшення стилів, пластів, напрямків: неокласицизм, необароко, неоімпресіонізм, неоромантизм. Все це не тільки накопичується у скарбниці змішаного стилю, але й переробляється, вступає у взаємозв'язок, перемішується, набуває більш потужних стимулів для саморозвитку. Трансформація стилю та жанру в ХХ столітті у напрямку поліфонізації звукового мислення створює нову багатогранність звукового простору, де знаходить місце єдність всіх історичних прошарків.

Перехідний стан музики ХХІ століття примусив принципово переглянути систематику та ієрархію засобів музичної виразності, переосмислити уявлення про елементарно-мовні, тематично-образні, змістовно-драматургічні, структурно-формотворчі закономірності, завдяки яким відтворюється будь-який музичний твір.

Зазначимо, що поняття «музична семантика» увійшло в музикознавство завдяки Б. Асаф'єву, який на ґрунті спорідненості, вербальних і невербальних мистецтв став застосовувати термін для виявлення змістового плану в музичній мові та музичних творах: «Як в інтонації речової, так і в музичній відрізняються відносно-постійні та характерні звуковідмінювання, постійні настільки, наскільки постійними є спонукаючі їх чинники. Повторюючись в музичних творах, вони утворюють, так би мовити, музично-семантичні (ті, що володіють певним сенсом) рядки або комплекси «музичних речень», що розкривають зміст музики як однієї з форм суспільної свідомості» [16].

Найхарактернішим явищем для музики ХХ - ХХІ сторіччя стає поліфонія. Розуміння поліфонії як системи узагальнених логічних закономірностей сприяє процесам адекватного сприйняття, виявлення, усвідомлення, аналізу та систематизації деяких принципів музичного

мислення сучасності та особливостей їхнього прояву. Треба зазначити, що провідний принцип монотематизму є головним у системі закономірностей, які обумовлюють характерні риси музики ХХ століття. Він визначає особливості драматургії музичного твору не тільки на тематично-образному та формотворчому рівні, але й на рівні змістовому, семантично-смісловому. Принцип монотематизму ґрунтується передусім на варіативності й варіантності викладання та розвитку музичного матеріалу. Такі закономірності більш властиві народній музиці, в якій вони є основними методами викладання та розробки матеріалу. Отже, ґрунтовний зв'язок поліфонічних принципів з основними психічними законами та давніми закономірностями музичного матеріалу і зумовили процеси відродження та еволюційного перетворення поліфонічних принципів в сучасній музиці.

ХХ століття – це постійний рух за межі можливого. Так, нові фарби у фортепіанний колорит вносить безкрайня розмаїтість національно-фольклорних прошарків: балалаєчний початок в першому концерті Р. Щедріна, поліфонія дзвонів у його Сонаті, «багатоколірність» фортепіано у творах Г. Галиніна, Р. Леденьова, М. Сидельникова, Б. Тищенка, Б. Лятошинського, В. Косенка, Л. Ревуцького.

Ретельний аналіз дозволяє визначити сучасне фортепіанне мистецтво як багатогранне явище та виділити основні напрямки формування нового музичного простору:

- нова соціокультурна ситуація народжує естетику – колаж, конструктивізм, монтаж;
- народження нової концепції часу, простору та руху;
- традиція та новація, історія і сучасність, «своє» та «чуже» слово – від антитези до синтезу;
- концепція діалогу між світом і художником;
- нова музична мова, музична семантика і музичний синтаксис, проблеми комунікації;

- трансформація стилю та жанру – від полістилістики до «змішаного» стилю і «змішаного» жанру;
- динаміка зміни в ієрархії цінностей;
- нові засоби музичної виразності – естетика руху й естетика статичності;
- нове інтонаційно-стильове та жанрово-стильове поле музичної діяльності;
- синтез як символ сучасного фортепіанного мистецтва.

Таким чином, у процесі дослідження з'ясовано характерні жанрово-стильові особливості сучасної фортепіанної музики, розкрито поняття «сучасна музика», проаналізовано основні риси цього феномену.

1.3 Особливості формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики у студентів вищих педагогічних навчальних закладів

Музичне навчання у вищому педагогічному навчальному закладі є освітньою системою, яка не тільки формує певні уміння та навички, а й виховує музиканта-просвітителя. Її мета постає у наступних педагогічних завданнях: забезпечити підготовку майбутнього вчителя до фахової музично-педагогічної діяльності та розвинути його професійні здібності.

Сучасні дослідники Е. Абдулін, Ю. Алієв, Л. Арчажнікова, Н. Миропольська, Г. Падалка, О. Ростовський та ін. у своїх працях доводять, що навчання майбутніх учителів музики в класі музичного інструменту повинно включати спеціальні музично-виконавські та педагогічні завдання. Цей рівень свідчить про наявність майстерності, основи якої майбутні вчителі музики отримують у процесі фахової підготовки.

Фахову підготовку як педагогічну проблему з давнини розглядали в усіх педагогічних системах. Підтвердження цьому ми знаходимо в роботах А. Алексюка, І. Беха, Б. Гершунського, І. Зязюна, Я. Коменського,

Й. Песталоцці, І. Підласого, О. Рудницької, С. Сисоєвої, М. Скаткіна, В. Сухомлинського, К. Ушинського, М. Ярмаченка та ін.

На погляд І. Зязюна, фахова підготовка майбутнього вчителя музики повинна орієнтуватися на можливості свого предмета для формування не лише предметних, а й надпредметних, соціальних, комунікативних, когнітивних, інформативних компетентностей [77, с. 14-17].

Необхідним компонентом фахового становлення майбутнього вчителя музики є фортепіанна підготовка, завдання якої полягають у збагаченні, розширенні художньої компетентності студентів, формуванні естетичного сприймання образів мистецтва, розвитку здатності до творчої самореалізації в процесі інтерпретації музики (Л. Арчажнікова, Г. Падалка, О. Рудницька). Вона інтегрує в собі суттєві ознаки педагогіки та мистецтва, є гармонійним синтезом музичної педагогіки та загальної педагогіки.

У процесі фортепіанної підготовки фіксується та накопичується певний культурний, духовно-моральний, педагогічний та виконавський досвід, що постійно поширюється. Володіння музичним інструментом, в нашому випадку фортепіано, є основним елементом професійності педагога-музиканта, рівнем загальнокультурного розвитку особистості спеціаліста.

Система фортепіанної підготовки майбутніх вчителів відрізняється від фортепіанної підготовки в академічних мистецьких закладах, оскільки переслідує інші цілі та завдання. Це зумовлено тим, що головною метою інструментальної діяльності вчителя музики є формування музичної культури учнів, здатності до сприймання, розуміння та творення художніх образів, потреби в самоактуалізації, духовному самовираженні, розвитку художньо-творчих здібностей тощо. Адже відомо, що тільки в процесі творчої діяльності прискореними темпами розвиваються здібності, знання, уміння та навички, підвищується емоційно-інтелектуальна активність, самостійність, відбувається процес самовдосконалення та зростання особистості.

Зміст поняття «фортепіанна підготовка» у науково-теоретичних дослідженнях трактується як багатокomпонентний, цілісний процес художньо-

творчого розвитку студентів, спрямований на оволодіння певною низкою музично-теоретичних знань та практично-виконавських умінь і навичок, формування музично-естетичного досвіду та виконавської культури, що забезпечує досягнення найкращих результатів у сприйнятті, емоційно-інтелектуальному пізнанні музичного мистецтва, інтегрованому розвитку індивідуально-творчих здібностей, готовності до індивідуалізації в інструментальній діяльності [223].

За дослідженнями П. Косенко, до основних завдань інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики відносяться наступні:

1) розвиток музично-творчих здібностей студента (відчуття ритму, музичний слух та пам'ять, рухо-моторний комплекс, художньо-образне мислення, фантазія, уява тощо);

2) набуття досвіду концертмейстерської роботи (акомпанування хоровому та сольному співу, уміння читати з аркуша й транспортувати партію акомпанементу, підбирати на слух мелодії та супровід пісень, оволодіння уміннями перекладень, гри в ансамблі тощо);

3) опанування формами та методами роботи, необхідними для проведення на високому професійному рівні різноманітної позакласної музично-виховної роботи з учнями (лекції-концерти, вікторини, прослухування еталонних зразків виконавських інтерпретацій творів різних композиторів тощо);

4) розвиток навичок самостійної роботи студента над музичними творами та здібностей аналізувати якість свого виконання, оволодіння методикою навчання гри на музичному інструменті;

5) освоєння репертуару, включеного до шкільних програм зі слухання музики (вміння виконувати фрагменти творів, зосереджуючи увагу дітей на найбільш виразних та важливих моментах, давати до них словесний коментар);

6) оволодіння основними напрямками світової та вітчизняної фортепіанної музики (бароко, класицизм, романтизм, імпресіонізм,

експресіонізм, модернізм, неокласицизм тощо) у виконавському аспекті; формування умінь грамотно, технічно, стилістично правильно та художньо виразно виконувати музичні твори [206].

Завдання фортепіанної підготовки майбутніх учителів музики полягає в необхідності враховувати всю складність цього феномену та забезпечувати гармонійну взаємодію в цьому процесі естетичного, виконавсько-творчого та педагогічного аспектів. Одним із засобів їх забезпечення виступає формування у майбутніх вчителів мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахового навчання.

Включення до загального плану навчального процесу сучасної музики допомагає вирішувати такі музично-педагогічні завдання:

- поширення виконавського тезаурусу;
- музично-теоретичної обізнаності;
- накопичення виконавського та педагогічного репертуару;
- набуття навичок самостійного вибору репертуару та опрацювання музичного матеріалу;
- розкриття самосвідомості та самоактуалізації в процесі вивчення сучасної фортепіанної музики;
- засвоєння методу цілісного жанрово-стильового аналізу тощо.

Дослідники М. Лобанова, В. Медушевський, Є. Назайкінський розглядають різні аспекти осмислення сучасної музики як феномену мистецтва: психологічний аспект сприйняття, ряд естетичних та аксіологічних питань, пов'язаних з особистісно-ціннісним ставленням до неї. Адже, як справедливо зазначив М.С. Каган, усвідомлення реальності за допомогою музичного мистецтва є особливим видом пізнання. Це зумовлено тим, що наша епоха характеризується відмовою від канонів системи мислення, тому що це час переходу до нової художньої системи, це час великої сили експерименту в усіх галузях культури, час формування нових світоглядних установок [84].

Проблема формування та розвитку мотивації у навчальній музичній діяльності стала предметом досліджень таких вчених, як: Е. Абдулін, П. Анісімов, В. Дряпіка, Н. Міронова, Р. Тельчарова, Г. Щербакова, О. Юдіна та ін. Так, Г. Щербаковою було встановлено, що структуру цього процесу складають зовнішні (об'єктні) та внутрішні (предметні) чинники. До перших (об'єктних) автор віднесла: музичне мистецтво, мету та завдання навчальних програм, умови проведення індивідуальних музичних занять, особистість вчителя. До других (предметні) - музичні здібності, духовні потреби, ціннісні орієнтації [250].

При цьому автор пропонує більше уваги приділяти внутрішній мотивації. Вона доводить, що зорієнтована на внутрішні чинники освіта сприяє відкриттю кожним студентом своєї ідентичності; усвідомленню цінності знань, набутих у вищому навчальному закладі; вибору свого шляху в освоєнні професії [250].

В той же час Е. Абдулін розглядає мотивацію як позитивне стійке відношення до музичного мистецтва. Вона виступає у двох формах: як потреба в засвоєнні духовних цінностей музичних творів, і як потреба в музичній діяльності [1, с. 16].

Вихідним положенням нашого дослідження є мотивація, оскільки найбільш важливим елементом навчального процесу, його наріжним каменем є чинник вибору, здійсненого студентом, його бажання вчитися. Стосовно сучасної музики цей загально-дидактичний принцип має особливе заломлення - мотивоване відношення до вибору сучасного репертуару, його місця та ролі в навчальному процесі.

Під мотивацією до вивчення сучасної музики ми розуміємо систему спонукань, які спрямовують навчальну діяльність студентів на більш глибоке її вивчення, на вдосконалення умінь і навичок, необхідних для ефективного використання музичних творів у подальшій професійній діяльності.

Особливості формування мотивації до вивчення сучасної музики визначаються складністю її сприймання. Розглянемо ці особливості стосовно

музично-педагогічних навчальних закладів. В процесі вивчення сучасної музики виникає необхідність у виявленні мотивів, що впливають на процес навчання студентів. Традиційно навчальний репертуар студента кожного семестру складається з поліфонічного твору, твору великої форми та двох різнохарактерних п'єс, які були створені переважно у XVIII – першій половині XX століття. Тому одним із головних завдань, які необхідно вирішувати викладачам в процесі навчання, є забезпечення високого рівня мотивації студентів, спрямування зусиль на нейтралізацію їх негативного ставлення до вивчення сучасної музики, формування позитивної мотивації для її опанування, тобто задоволення пізнавальних інтересів, пов'язаних з розумінням і відтворенням сучасної музики.

Тенденція щодо відсутності інтересу до вивчення сучасної музики продовжується й у вищому навчальному закладі. Це відбувається внаслідок зниження мотивації в цілому і мотивації до вивчення сучасної музики зокрема. Фактори, що викликають зниження мотивації, можна умовно поділити на дві групи.

До першої групи належать ті, що залежать від викладача (неправильний вибір репертуару, недостатнє володіння сучасними методами навчання, нерозуміння стилістики музичних творів). В процесі вивчення сучасної музики однаково важливими є фахова компетентність викладача і врахування індивідуальних особливостей студентів, зокрема їхньої мотивації.

До другої групи факторів належать ті, що залежать від студентів (несформованість мотивів щодо опанування сучасних музичних творів та вміння самостійно опрацьовувати ці твори, низький рівень музичної підготовки студентів та ін.).

Разом з тим до факторів, що підсилюють складність вивчення музичних творів і можуть бути причинами низької мотивації до їх опанування, можна віднести ще й такі:

- слабкість музичної пам'яті;

- недостатньо розвинуті технічні навички, що не дозволяє швидко читати нотний текст;
- обмеженість або відсутність можливості прослуховувати твори, що вивчаються;
- недостатньо розвинутий гармонічний слух (див. таблиця 1.3).

Ці фактори в цілому створюють загальний негативний фон під час вивчення творів сучасної музики.

Таблиця 1.3

Фактори які викликають зниження мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики

Фактори	
Які залежать від викладача	Які залежать від студента
<ul style="list-style-type: none"> - неправильний вибір репертуару; - недостатнє володіння сучасними методами навчання; - нерозуміння стилістики творів сучасних композиторів; 	<ul style="list-style-type: none"> - несформованість мотивів щодо опанування сучасних музичних творів; - вміння самостійно опрацьовувати ці твори; - низький рівень музичної підготовки студентів: (слабкість музичної пам'яті; недостатньо розвинуті технічні навички, що не дозволяє швидко читати нотний текст; недостатньо розвинутий гармонічний слух);
<p>обмеженість або відсутність можливості прослуховувати твори, що вивчаються.</p>	

Основним підходом, що формує інтерес до даних творів, зазначає Г. Ципін, є зміна ставлення студентів до їх вивчення, нейтралізація негативного ставлення до музичної стилістики, спрямування зусиль на формування позитивної мотивації в навчанні. Адже тільки за умови позитивного особистісного ставлення до сучасної музики, за наявності у студентів усвідомленості її значущості у розвитку музичної культури, засоби музичної мови стають дієвими і впливають на розвиток потреби в розширенні відповідних знань. За наявності активного позитивного ставлення студентів до

вивчення сучасної музики у них формується її сприйняття, розширюються знання про художні напрямки, стилі, інтонаційні основи, композиторські техніки. В такому випадку вивчення сучасної музики збагачує, розширює, вдосконалює зміст пізнавальної потреби студентів і озброює їх новими методами її засвоєння, удосконалює виконання. Тому організація значущої для студентів пізнавальної діяльності в процесі вивчення творів сучасної музики є важливою умовою актуалізації пізнавальної потреби, що формується.

Важливу роль в опануванні сучасної музики відіграє також організація навчання як умови вирішення проблемних задач, що мають пізнавально-комунікативну цінність для тих, хто навчається; сприяє її засвоєнню в процесі адекватного педагогічного спілкування викладача зі студентами. Аналіз наукових досліджень, в яких навчальний процес розглядається з цих позицій, засвідчує, що поставлена мета усвідомлюється і реалізується послідовно, набуваючи творчого характеру.

Опанування сучасної музики вимагає систематичної і, що дуже важливо, вмотивованої роботи. Студент повинен мати чітко поставлену мету в її сприйманні, добре усвідомлювати знання стилістичних особливостей для подальшої професійної діяльності. Хоча, як показує досвід педагогічної діяльності, усвідомлення мети опанування сучасної музики не завжди стає достатнім мотивуючим засобом і не завжди підтримує пізнавальну активність студентів на належному рівні. Відповідно можна виділити два види спонукань, які мотивують процес опанування сучасної музики. До першого виду відносяться потреби, що впливають з психологічної моделі особистості (цілі, перспективи, використання тощо). До другого – пізнавальні інтереси, спрямовані на формування досвіду й особливих слухацьких навичок.

Ще однією умовою, за якою стає можливим розвиток належної мотивації опанування сучасної музики, є потреба у спілкуванні зі слухачами, яка дозволяє висловлюватись сучасною мовою. Задоволення цієї потреби в навчанні відбувається, на нашу думку, завдяки комунікативному підходу. Його сутність полягає в тому, що опанування творів сучасної музики стає моделлю

спілкування з учнями. Важливість застосування комунікативного підходу обумовлена тим, що він активно сприяє формуванню мислення студентів, оскільки опанування навчального матеріалу відбувається шляхом обговорення актуальних питань, що існують в сучасній музиці, можливостей використання музичних творів в системі шкільного навчання, урахування вікових особливостей учнів для їх сприймання. Це, безумовно, позитивно впливає на розвиток внутрішньої мотивації. Чим більше навчання буде наближеним до реальної професійної діяльності, тим мотивація буде вищою. Спрямовуючи навчальні завдання у русло майбутньої педагогічної діяльності, яка є особистісно-значущою для студента, викладач створює умови для підвищення мотивації: в оволодінні творів сучасного музичного мистецтва.

У дослідженнях психолого-педагогічного спрямування (Л. Виготський, І. Зязюн, Е. Коваленко, А. Капська, О. Леонт'єв, А. Макаренко, В. Сухомлинський, Н. Паніна та ін.) комунікація розглядається як взаємодія (двосторонній процес обміну інформацією), а також як комунікативний процес, в якому комунікації почергово та неперервно виступають у ролі джерел та отримувача інформації. Таким чином, в процесі взаємодії між різними суб'єктами комунікації здійснюється обмін інформацією. Цей процес має динамічний характер і розвивається за етапами формування, передачі, прийому, розшифрування та використання інформації в обох напрямках.

Професійно-педагогічна комунікація реалізується як система різноманітних, безпосередніх та опосередкованих зв'язків суб'єктів комунікації. Особливістю таких зв'язків є їх прямі контакти: «вчитель-учень», «викладач-студент».

Сприйняття та виконання музичного твору – дуже індивідуальний процес. Він існує тільки за наявності внутрішніх потреб слухання та відбувається без зовнішнього втручання – студент може слухати, але не усвідомлювати зміст того, що він слухає, ні реагувати, ні сприймати музичну форму – тобто, «слухати, але не чути». Щоб здійснити музичне сприйняття, треба створити позитивне ставлення студента до неї, а також спрямувати на

окремих творів та зробити установку на його сприйняття [169]. Спрямованість особистості є стійкодомінуючою системою мотивів або мотиваційних утворень, що виконують роль вектору поведінки (Є. Ільїн).

Саме інтерес допомагає особистості у придбанні професійного досвіду й навичок. Інтерес до використання сучасної музики в процесі індивідуального навчання піаніста народжує таку мотивацію, яка стимулює особистість вивчати музичні твори сучасності, занурюватися у їх зміст через сприйняття та виконавство, підвищуючи свій професійний рівень. Саме мотивація допомагає формуванню єдиної спільної мети й реалізації окремих цілей та засобів їх досягнення.

Процес творчої діяльності, яким є вивчення сучасної музики, дуже складний і напружений. В ньому окремі труднощі можна подолати тільки завдяки добре сформованій мотивації, яка стимулює студента до оволодіння конкретного музичного твору. Стійка позитивна мотивація змушує музиканта опрацьовувати п'єсу в окремих деталях фактури, віртуозних труднощах, та перемагати психічну, психологічну та фізичну втому. Саме для подолання перешкод у творчості мотивація має важливе значення, оскільки, якщо не оволодіти певними професійними прийомами та навичками, музикант буде не в змозі відтворити той чи інший художній задум у необхідному контексті, щоб привернути увагу і захопити слухачів [184].

Потреба у використанні сучасної фортепіанної музики виступає в якості ставлення студента до музичного мистецтва, котре є не стільки силою зовнішніх музичних сприянь, скільки якістю музики, яка сприймається слухачем, а також об'ємом і силою позитивного відчуття та емоцій, які він відчуває в процесі контакту музики та слухачької аудиторії.

Музична потреба, як і інші духовні потреби людини, за своєю сутністю є особистісною, тому що все, що сприйняте ззовні, не в змозі спрямувати студента на вивчення сучасної музики. Джерелом потреб у музичному навчанні виступають різноманітні детерміновані впливи, особливо музично-звукові, які є передумовами активності студента.

Систему музичних мотивів умовно можна поділити на дві частини. З однієї сторони – це емоційні мотиви, що відображують ставлення особистості до музики, концертно-виконавської діяльності; професійні мотиви-орієнтири тієї спеціалізації, якою займається особистість. Саме вони надають загальну спрямованість сприйняттю. З іншого боку, система музичної мотивації включає в себе мотиви виконавчого порядку, функції яких пов'язані з пошуком у музичній сфері нових вимог для реалізації музичних уявлень.

Головна особливість музичної мотивації полягає в тому, що вона народжується у суб'єкта, а музика, в нашому випадку, сучасна фортепіанна, є об'єктивним засобом реалізації його творчих потенціалів [220]. Завдяки музиці мотивація об'єктивізується та завдяки музиці ж трансформується в художній процес музично-виконавської діяльності.

Усвідомлене прагнення до вивчення сучасної музики в процесі фортепіанного навчання виявляється у вигляді музичного інтересу. Він, в свою чергу, стає мотивом, який виступає збудником у подальшому використанні сучасного репертуару.

Інтерес породжує особливо стійкий та відносно тривалу увагу особистості для задоволення своїх потреб. На думку О. Дем'янчука, прояв будь-якої потреби свідчить про те, що речі набули для людини значення стимулу, який збуджує до дій. Тобто інтереси виступають як необхідна реалізація потреб, котрі в свою чергу породжують стимул до активної діяльності.

У процесі становлення музичного інтересу як стійкої якості особистості, він переростає в потребу найвищого рівня – діяльності, осмисленої та обміркованої, яка буде розвиватися в процесі його реалізації. Тобто, виникаючи з потреб на будь-якому етапі розвитку, інтерес знову повертається до неї, але вже на рівні потреби, задовольняючи її більш досконалим виконавством сучасного музичного твору, розширенням обсягу музичної інформації через найповніше розкриття творчого потенціалу студента.

Вивчення сучасної фортепіанної музики як процесу інструментальної підготовки неможливе поза навчального емоційно-образного відгуку, що надає можливість подальшого поглиблення у музичний зміст та стає підґрунтям життєвого судження студента про музично-виконавську діяльність та сучасне мистецтво.

Відтворення сучасної фортепіанної музики у виконавській діяльності має стати неодмінною частиною навчального процесу. Музичне виконавство передбачає зв'язок між артистом-виконавцем та публікою, яка сприймає його мистецтво. Студент-піаніст, перебуваючи певний час на концертній естраді, отримує задоволення не тільки від свого спілкування з музикою, але й від того, що завдяки йому публіка долучається до кращих зразків сучасного музичного мистецтва. Ця мотивація просвітництва музичного мистецтва через виконання різноманітних сучасних творів, надає невичерпний позитивний заряд діяльності студента і може бути стійким протягом усього його професійного життя. У зв'язку з цим доцільно пригадати просвітницьку діяльність Антона Рубінштейна, Ферруччо Бузоні, Альберта Корто, Святослава Ріхтера, Марії Юдіної, Генриха Нейгауза, Марії Крушельницької та багатьох інших музикантів, які у своїй концертній діяльності приділяли значну увагу виконанню сучасної музики. Отже, отримання позитивного заряду від концертної діяльності сприяє становленню студента як зрілого музиканта, який залучить своїх учнів до світу сучасної музики.

При цьому педагогу в інструментальному класі необхідно скоригувати мотивацію студента на високий рівень майстерності, якість виконавства у процесі вивчення сучасної фортепіанної музики, зацікавити його її найкращими зразками для набуття музично-естетичного досвіду, прихильності та смаку, тобто сформувати не тільки піаністичну майстерність, але й всебічно розвинути особистість майбутнього педагога-виконавця.

Інтерес до сучасної музики через реалізацію особистісних музичних уявлень у процесі фахового навчання відіграє вагомий роль у розвитку студента та заохочує його до музично-виконавської діяльності.

ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Проаналізовано наукову літературу щодо сутності та змісту педагогічної діяльності, розвитку мотиваційно-потребової сфери індивіда як якісної характеристики вчителя музики. У контексті дослідження звернуто увагу на навчальну діяльність студентів, в якій поєднуються навчальні задачі, навчальні дії, а також дії самооцінки та самоконтролю.

У процесі навчання діяльність учіння утворює систему розумових дій репродуктивного та продуктивного характеру, яка саморегулюється і самоорганізується особистістю. Будь-яка діяльність, а в даному випадку навчальна, зазнає впливу певних стимулів, які стають спонукальною силою навчальної активності студента. Такими стимулами виступають потреби, інтереси, переконання, ціннісні орієнтації, ідеали тощо, які утворюють мотивацію учіння.

Психологічним засадам мотивації у сукупності соціальних і пізнавальних мотивів присвячені праці таких українських і зарубіжних психологів і педагогів (Б. Ананьєва, Б. Баєва, Л. Божович, Є. Ільїна Г. Костюка, О. Леонтьєва, К. Платонова, С. Рубінштейна, Н. Гузій, М. Дьяченка, Н. Кузьміної, К. Мадлен, Н. Ничкало, В. Сластьоніна, Г. Щербакової та ін.). Багатоаспектність та складність понять «мотив» і «мотивація» обумовила появу великої кількості розумінь їх сутності, природи, структури, методів вивчення. Вони охоплюють такі уявлення як потреби, інтереси, цілі, наміри, прагнення, зовнішні і внутрішні фактори, що змушують людину діяти тим чи іншим чином, керувати діяльністю в процесі її реалізації. З цими поняттями вони пов'язують все, що стимулює і спонукає діяльність людини.

В системі мистецької освіти цю проблему вивчали І. Ростовська та О. Морозова. Ці вчені характеризують її як сукупність факторів, що визначають поведінку, а також як циклічний процес безперервного взаємного

впливу та перетворень, у якому суб'єкт дії та ситуація впливають один на одного, викликаючи активність організму і його спрямованість. Разом з тим в їх дослідженнях мотивація навчання розглядається як система мотивів особистості, що спонукає активно діяти для досягнення значущих результатів навчання у конкретних формах.

На відміну від мотивації, мотив – це те, що належить самому суб'єкту поведінки, є його стійкою особистою властивістю, яка збуджує до створення певних дій зсередини. Вчені виділяють дві основні групи мотивів: актуальні (такі, що потребують реалізації і можуть бути реалізованими) і потенційні (котрі не можуть реалізуватися одразу). Але треба враховувати, що більшість мотивів, які пов'язані із зовнішнім втручанням, за силою більш слабкі ніж мотиви, які формуються під впливом внутрішніх спонукань людини (Є. Ільїн).

Обґрунтування теоретико-методологічних підходів до сутності та змісту мотивації навчальної діяльності дозволило розмежувати поняття «мотив» і «мотивація», запропонувати класифікацію мотивів навчальної діяльності, обґрунтувати рівні розвитку навчальної та професійної мотивації майбутніх вчителів, визначити специфіку мотиваційної сфери, з'ясувати, що поряд з мотивами навчальної діяльності професійні мотиви займають провідне місце як феномен професійного ставлення особистості – майбутнього фахівця. *Встановлено*, що одним із засобів забезпечення цілісності естетичного, виконавсько-творчого та педагогічного аспектів фортепіанної підготовки майбутніх вчителів виступає формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахового навчання.

У результаті ретроспективного огляду наукової літератури *з'ясовано*, що поняття «сучасна музика» має різні тлумачення. У музично-естетичній площині вона розглядається у широкому та вузькому аспектах: у широкому значенні до сучасного можна зарахувати твір незалежно від того, в який період він був створений, але в тому естетично-стилістичному напрямі, який залишається актуальним для сучасності; у вузькому значенні – це мистецький

продукт, який створено у панівному в поточній історичний момент музично-естетичному напрямі або стилі.

Для сучасної фортепіанної музики характерним є пошук нових засобів виразності, нової музичної мови і нової виконавчої манери гри на фортепіано, які завжди йдуть поруч й потребують зміни ціннісних орієнтирів у музично-педагогічному процесі. Співвідношення музично-виразних засобів в музиці ґрунтується на істотних оновленнях, що відбулися в царині мелодики, фактури, ритму, звуковисотних відношень. Образний задум сучасного музичного твору розкривається не тільки на основі звичайного аналізу семантичних засобів в їх сукупній дії: важливого значення набуває впровадження в апарат його дослідження техніко-стильового компонента, адже «стилістичний зріз» сучасного музичного твору включає напластування багатьох епох і вимагає у зв'язку з цим спеціального підходу.

Узагальнення музично-педагогічних досліджень вітчизняних (В. Дряпки, О. Морозової, І. Ростовської) та зарубіжних (Е. Абдуліна, П. Анісімова, Р. Тельчарової, Г. Щербакової, О. Юдіної) науковців, присвячених проблемам формування мотивації учіння майбутніх вчителів музики, дозволив з'ясувати, що даний феномен є одним з показників досконалої фортепіанної підготовки студентів і передбачає музично-естетичний, творчо-виконавський і духовний розвиток особистості.

На підставі вищевикладених положень ми розглядаємо *мотивацією до вивчення сучасної музики як систему спонукань, спрямованих на навчальну діяльність студентів, на вдосконалення знань, умінь і навичок, необхідних для ефективного опанування сучасних музичних творів та їх використання у подальшій професійній діяльності.*

У результаті узагальнення наукової літератури визначено, що в межах наукових підходів методології культури, естетики, мистецтвознавства та педагогіки стало базовою основою трактування сучасної музики у нашому дослідженні не тільки як відображення дійсності, а також, як її функціонування у суспільному середовищі, як активного транслювання

історичного та духовного досвіду людства. Аналіз та узагальнення сутнісних характеристик сучасної музики в контексті її активності у соціумі зумовлює виділення таких функцій значимого феномену:

- *аксіологічної*, яка створює системи оцінної діяльності;
- *гносеологічної*, яка забезпечує розуміння закономірностей музичного мистецтва, формування таких знань, на основі яких створюється концепція «сприйняття»
- *культурологічної*, яка орієнтує на розвиток загальної та художньої культури особистості;
- *евристичної*, яка активізує пошуково-творчу діяльність;
- *перцептивної*, яка спрямовує до розвитку чуттєвої емоційної сфери особистості;
- *гедоністичної*, яка викликає творче піднесення, особливу насолоду, позитивний лад емоцій, почуттів та думок;
- *комунікативної*, яка забезпечує спілкування з творами мистецтва;
- *творчо-спонукальної*, яка передбачає здійснення впливу мистецтва на творчий розвиток особистості, і виявляється в процесі сприймання мистецьких творів, виконання, інтерпретації сучасної музики, та її безпосередньої життєдіяльності .

Як показує дослідження, сучасна музика є одною з стрижневих категорій мистецтва. Вона виступає з'єднуючим ланцюгом між реальним світом і його мистецьким відображенням, яке відбувається за певними законами естетичних перетворень сприйняття та переживання духовних цінностей. Сучасна музика за нашим дослідженням трактується як цілісний багатомірний феномен пізнання та відображення дійсності у предметночуттєвій формі мистецтв. Вона має чуттєве й понятійне, раціональне та ірраціональне умовне і безумовне, етнічне і загальнолюдське, тому її цілком можна вважати цілісним та багатомірним явищем, яке обумовлює суперечливість між двома порізно спрямованими твердженнями, кожне з яких є правомірними у межах гармонійного співіснування у єдності.

1. Барвинова А.В. Формирование мотивации к использованию современной музыки как педагогическая проблема / А.В. Барвинова //Актуальные проблемы педагогики искусства: Материалы второй Международной научно-практической конференции. – Могилев: Изд-во МГУ им. А.А. Кулешова, 2010. – С. 58-60.

2. Барвінова А.В. Використання сучасної музики як складова мотивації навчальної діяльності студента-піаніста / А.В. Барвінова // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Серія: Педагогіка і психологія. – Зб. Статей: - Ялта: РВВ КГУ, 2010. – Вип. 28. – Ч.2. - с. 25-30.

3. Барвинова А.В. Формирование мотивации к изучению современной музыки в процессе подготовки будущего учителя/ А.В. Барвинова // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Международной науч. конф. посвящ. памяти проф. У.Д. Розенфельда (Гродно, 5-6 апр. 2012 г.) В 2 ч. Ч. 2/ ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: Т.Г. Барановская (гл. ред.) [и др.]. – Гродно: ГрГУ, 2012. - с. 237-241.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ

2.1. Компонентна структура мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики

Модернізація вищої педагогічної освіти зумовлена сучасними вимогами до професійної підготовки та конкурентоспроможності фахівців різних напрямків, що вимагає поглиблення її методологічних засад, а також психолого-педагогічної та методичної компетентності студентської молоді. Особливої значущості набувають такі риси молодого фахівця як самостійність, винахідливість та мобільність.

З урахуванням цих позицій у дослідженні проаналізований існуючий досвід формування мотивації студентів до вивчення сучасної музики в процесі фортепіанного навчання, обґрунтовані основні науково-педагогічні підходи, які найбільше співвідносяться з проблемою нашого дослідження, визначені структурні компоненти даного феномену та розкритий їх зміст, розроблені критерії, показники та рівні сформованості мотивації студентів до вивчення творів сучасної фортепіанної музики.

Під час здійснення наукового пошуку були обрані підходи, які детермінують зміни у цілях, принципах і змісті формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутніми вчителями. У нашому дослідженні такими підходами були визначені аксіологічний, культурологічний, синергетичний та мистецько-персоніфікований. Розглянемо ці підходи докладніше.

Звернення до *аксіологічного підходу* в процесі формування мотивації до вивчення сучасної музики було обумовлено тим, що він є важливою складовою структури фахової підготовки майбутніх вчителів, а також виступає в якості орієнтира людської поведінки та світоглядних установок на основі

особистісного смислу. Аксіологічний (ціннісний) підхід – це, так би мовити, внутрішній регулятор, який дозволяє особистості робити свій власний вибір норм-цінностей, норм-законів, доповнюючи домінантні цінності своїм баченням, переживанням та ставленням. Значимість цього підходу в час, коли відбуваються «фундаментальні зміни актуальних цінностей людства» постійно зростає (В. Урбан).

Актуальність даного підходу також обумовлена переломним характером суспільства на межі XX і XXI століть, який спонукав людину звертатися не до нормативних установок, а до ціннісних орієнтирів та здобутків на ґрунті особистісного ціннісного пошуку та досвіду.

Аксіологічний підхід дозволяє спрямувати зміст, форми та методи музичного навчання на формування системи ціннісних орієнтацій особистості вчителя засобами сучасної фортепіанної музики. Набуті мистецькі цінності стають результатом духовного опанування особистістю творів сучасних композиторів, усвідомлення їх змісту, естетичної форми, здійснення глибокого музично-педагогічного аналізу.

На думку А. Щербакової, аксіологічний підхід дає змогу зрозуміти, що формування цінностей у музично-педагогічному процесі створює підґрунтя для особистісної фахової світобудови, творчого професійного світомоделювання відповідно вироблених світоглядних переконань та ідеалів [251].

У дослідженнях О. Олексюк, Г. Щербакової, О. Щолокової та ін., які вивчали аксіологічний підхід у різних аспектах музично-педагогічної діяльності, розкриваються особистісні цінності майбутнього вчителя музики як стрижня, що забезпечує орієнтацію на його акмеологічне становлення [154; 251; 252]. Такі ціннісні орієнтації особливого значення набувають у формуванні мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів.

Ціннісні орієнтації в галузі сучасної музики супроводжуються включенням певних механізмів, спрямованих на:

- творчий пошук, що стимулює пізнавальну активність студента;
- осмислення та оцінку сучасної музики, потребу в її пізнанні;
- вільний відбір творів, котрий спирається на емоційно-вольові й раціональні складові особистісного розвитку, а також бажання та вміння долати труднощі у досягненні поставленої мети.

Таким чином, аксіологічний підхід у формуванні мотивації до вивчення сучасної музики створює сприятливі умови для розвитку емоційних переживань і ціннісних ставлень, стає джерелом духовного збагачення й морального вдосконалення.

Обираючи в якості методологічної основи дослідження *культурологічний підхід*, ми спиралися на відоме положення українського науковця М. Давидова. Його думка розвивається у такому напрямі: «музична педагогіка наскрізно культурологічна, адже її завдання полягають у вихованні митця, в його особистісних, загальнолюдських якостях, високого рівня культури почуттів, професійної майстерності, теоретичної підготовки; митця, обізнаного зі специфікою театрального та інших видів мистецтва, з художньою літературою з метою формування асоціативного емоційно-інтелектуального художнього мислення в процесі створення оригінальних інтерпретаторських концепцій, виконуваних музичних творів різних епох, характерів, жанрів і стилів; митця, здатного до розуміння й відтворення у власному житті філософії не тільки свого народу, а й народів різних країн світу, до глибокого опанування історії та музичної культури власного народу в контексті з вивченням і відтворенням музики різних країн світу, що сприяє процесу інтернаціоналізації виконавського мистецтва, в якому через музичне виконавство пропагується національний менталітет і запозичуються цікаві здобутки музичних культур інших народів на користь подальшого розвитку культури своєї країни» [64, с. 18]. Ця думка складає теоретичне підґрунтя художньо-теоретичної обґрунтованості культурологічного підходу як рушійного фактора в досягненні музичного виконавства.

Представники мистецько-педагогічної галузі (А. Козир, О. Лобова, О. Ростовський, О. Рудницька, О. Щолокова, В. Шульгіна та інші) наполягають на необхідності підготовки вчителя, який усвідомлює свою соціальну відповідальність, прагне бути людиною культури, оволодівати цінностями й знаннями в галузі мистецтв. Так, аналізуючи змістово-структурні аспекти співвідношення освіти і культури, О. Щолокова робить висновок: «Педагогіка, вибравши цей підхід, повинна аналізувати педагогічні явища, події через призму культурних норм життя і відкритих культурою людських цінностей, будувати міжособистісні відносини в площині «людина-людина», відмовившись від позиції «вчитель-учень»» [252, с. 75]. Таким чином, культурологічний підхід стає універсальним засобом поєднання мистецтвознавства з психологією, філософією, педагогікою, лінгвістикою, семіотикою та іншими науками.

Якщо культурологічний підхід розглядати в якості методології мистецької освіти, то у змісті мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики його можна застосовувати на декількох рівнях, наприклад:

- на рівні загальнотеоретичного знання про феномен сучасної фортепіанної музики (її значення в сучасному світі та взаємодія з музикою інших століть, характерні особливості, ознайомлення з яскравими зразками в цілому, з творчістю сучасних композиторів) ;
- на рівні внутрішнього фахового знання, яке дозволяє в межах спеціалізованих навчальних дисциплін аналізувати культурологічні проблеми (наприклад, аналізувати сучасні фортепіанні твори з позицій сучасності, виявляти характерні засоби виразності, трансформацію жанрів і стилів тощо).

Враховуючи ці позиції можна зробити висновок, що застосування культурологічного підходу в процесі вивчення сучасної музики дозволяє студентам систематично поповнювати мистецький тезаурус, набувати нових виконавських умінь і навичок, осмислювати культурні основи змісту навчання, послідовно ознайомлюватись з життям і творчістю представників сучасного фортепіанного мистецтва.

Формування мотивації до вивчення творів сучасних композиторів майбутніми вчителями відбувається у різних формах професійної діяльності, що зумовлює необхідність застосування у дослідженні в якості методологічної основи *синергетичного підходу*. Він характеризує особистісний розвиток майбутнього педагога не тільки як поступовий, лінійний й безконфліктний процес. Його особливістю є те, що він супроводжується суперечностями, зумовленими трансформацією ціннісних орієнтацій, самопізнавальною і самовиховною активністю.

З позицій синергетики професійні рішення та дії визначаються не лише знаннями педагогічних закономірностей, сформованими вміннями і навичками, змістом і результатами аналітико-синтетичної діяльності, а й через розуміння власних психічних процесів, аналіз особливостей власного стилю роботи, власного Я.

На наш погляд, влучним є положення, за яким педагогічна проблема синергетики як теорії самоактуалізації у галузі наукового пізнання пов'язується зі створенням умов для самоорганізації, самореалізації, надання можливості особистості проявити себе, поширити свої знання, виокремити непотрібну інформацію від особистісно-ціннісної для подальшого професійного становлення [148, с. 8]. Використовуючи усі види пізнання, синергетика передбачає звернення до таких понять як «інтуїція», «мудрість», «особистий досвід» [15, с.67-108]. Вибір синергетичного підходу для формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів обумовлений тим, що він враховує багаторівневість навчально-виконавської діяльності, самодетермінацію та самопроектування студента, а також дає змогу вийти на нові рівні власного професійного та особистісного саморозвитку.

Опанування сучасних фортепіанних творів майбутніми вчителями відбувається у процесі різноманітних форм художньо-естетичної діяльності (естетико-сприймаючої, естетико-пізнавальної, естетико-оцінювальної), що

зумовило необхідність застосування у дослідженні в якості методологічної основи *мистецько-персоніфікованого підходу*.

Основою цього підходу є ідея, згідно з якою формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики базується на взаємозв'язку між розвитком особистісних властивостей майбутнього вчителя і його фаховими вміннями. Сутність цього підходу є спонукання студентів до фахового самоусвідомлення і творчого самовираження на основі педагогічного забезпечення інтеграційного зв'язку індивідуально-духовної, соціальної та художньо-інноваційної складових процесу вивчення творів сучасних композиторів. Мистецько-персоналізований підхід реалізується крізь диференціювання, аналіз професійних якостей та виконавського досвіду майбутнього вчителя, його виконавських, аналітичних та мистецтвознавчих умінь та навичок, а також цілеспрямованої координації індивідуального потенціалу в процесі активізації самопізнання, самооцінки, саморегуляції. Цей підхід дозволяє глибинно виявляти, прогнозувати, доцільно проектувати та творчо розвивати індивідуальну обдарованість кожного студента, від чого залежить успішність становлення своєрідності його професійності [7, с. 97-108].

Питання персоналізації особистості, управлінських стосунків, процесу підготовки фахівців досліджувалися психологічною (А. Петровський, В. Петровський, І. Дубовий, В. Перевалов та інші) і юридичною (Т. Кильмашкіна та інші) науками.

Персоналізоване навчання базується на визнанні права кожного з учасників освітнього процесу бути особистістю, здатною до самовизначення та саморозвитку. Персоналізація є процесом і результатом впливу особистості на інших людей. Отже, педагог-наставник повинен допомогти в організації такого навчально-виховного процесу, в якому створюються умови для повноцінного вияву і розвитку персональності майбутніх фахівців.

Разом з тим, формування мотивації до вивчення сучасної музики має свої особливості, зумовлені комплексним характером досліджуваної

проблеми. Вона має органічно поєднувати загальну, професійну та фахову складові. Враховуючи її комплексний характер, ми визначили її структурні компоненти, які логічно співвідносяться з педагогічними та виконавськими діями вчителя музики.

На основі аналізу психолого-педагогічної та методичної літератури з досліджуваної проблеми, а також враховуючи практичний досвід підготовки майбутніх вчителів музики, ми структурували мотивацію за компонентами, які логічно співвідносяться з педагогічним та виконавським аспектами діяльності. Отже, структуру мотивації до вивчення сучасної музики ми розглядаємо, як органічну цілісність таких її компонентів: пошуково-потребового, ціннісно-аналітичного та проєктивно-прогностичного. Охарактеризуємо їх докладніше.

Пошуково-потребовий компонент збагачує та підвищує музичні потреби особистої активності студентів.

Сьогодні широко використовується поняття "пізнавальна активність" у різних напрямках психолого-педагогічного пошуку, а саме: відбір змісту освіти (В. Аксюченко, А. Архипов, Д. Барам), формування загальних навчальних умінь (В. Котирло, Т. Дуткевич, З. Чехлова), оптимізація пізнавальної діяльності учнів (Ю. Бабанський, М. Данилов, І. Лернер, Л. Арістова, Т. Шамова, В. Лозова), взаємини дітей з однолітками і вчителем (Т. Борисова, Н. Щербо); ролі педагога й особистісних чинників у розвитку пізнавальної активності учнів (А. Андрєєв, Т. Разуваєва, Ю. Щербаков, Ю. Куллоткін, Л. Хитяєва, Е. Сорокоумова, Л. Гребенкина).

У музично-педагогічній діяльності пошукова активність розглядається як одна з найважливіших умов успішного творчого процесу. Потребу в постійному пошуку вчені тлумачать як «педагогічне явище», що входить до мотиваційної сфери студентів і найкраще відповідає завданням музичної освіти. Значення пошуково-потребового компонента підкреслюється у працях таких вчених, як І. Аршавський, С. Бондаренко, Л. Лернер, О. Мелік-Пашаєв, В. Ротерберг, та ін.

Орієнтир на пошукову активність дозволяє не тільки побачити «старе з нової точки зору» під час вивчення творів епохи, класицизму, романтизму, імпресіонізму тощо. Але й дозволяє звертатися до творів сучасних композиторів, які ще не мають еталонного виконавського зразка. Така мотивація призводить до того, що потреба народжує можливість. Те, що можливо отримати в процесі потребова-пошукового акту, є набагато ціннішим ніж те, що можна отримати у вигляді так би мовити «рецепту» дій. Це відбувається завдяки особистому пошуку, зусиллям, які витрачає людина, її вольовій активності, власним висновкам, знахідкам та відкриттям. У цьому процесі з'являються мета, перешкоди до її втілення, та методи їх подолання [1, с. 62].

Слід також відзначити, що активність – здатність виробляти суспільно важливі перетворення в світі на основі освоєння багатств матеріальної та духовної культури. Проявляється вона у творчості, вольових актах і спілкуванні. Її інтегральною характеристикою є активна життєва позиція [241, с.10]. Активність характеризується: обумовленістю вироблених дій внутрішнім станом суб'єкта безпосередньо в момент дії; довільністю дій, яка підкріплена певною метою суб'єкта; стійкістю дій у напрямку до визначеної мети.

З точки зору концепції В. Ротенберга і В. Аршавського [192], пошукова активність визначає стійкість організму до стресів та шкідливих впливів при різноманітних формах поведінки. Зокрема В. Ротенберг у своїх дослідженнях показує, що основним компонентом поведінки є пошукова активність, тобто стійка властивість організму до різноманітних зовнішніх впливів. Активна поведінка та життєва стійкість в багатьох випадках виявляється у світогляді та ідеології людини, які не дають згаснути пошуковій активності всупереч усім життєвим труднощам. Але, на його думку, велике значення має те, що пошукова активність реалізується у різного роду творчості, немов би сама себе підтримуючи.

За переконанням дослідників (В. Ротенберг, С. Бондаренко), потреба у пошуку має бути задоволена будь-якими шляхами. Якщо людина закриває для себе шлях вперед, у бік нових здійснень через побоювання загубити те, що вже було досягнуто, - вона неминуче починає рухатись назад. Тільки завдяки свідомості та високому рівню соціальної організації потреба у пошуку може проявитися у творчості. Безумовно, творчість може стимулюватися різними причинами – від потреби суспільства у вирішенні назрілих завдань, до прагнення самоствердження.

Але серед причин, котрі спрямовують творчість, не слід забувати й про безкорисливе задоволення від самого процесу роботи. Справа в тому, що саме у творчості проявляється унікальність потреби у пошуку – її принципова ненаситність, оскільки потреба у пошуку – це перш за все потреба в постійних змінах самої людини. Така позиція дозволила вченим зробити висновок, що справжня творчість сама себе стимулює і сама по собі стає для людини нагородою [193].

Творчість для людини стає найбільш поширеним і природним варіантом прояву її дослідницької поведінки. Зазначимо, що дослідницький, творчий пошук привабливий, щонайменше, з двох точок зору: по-перше, з точки зору отримання якогось нового продукту; по-друге, з точки зору значущості самого процесу пошуку. У соціальному, психологічному та освітньому планах особливо приємно те, що людина здатна відчувати справжнє задоволення не тільки від результатів своєї творчості, а й від самого процесу творчого, дослідницького пошуку.

Відомий педагог-піаніст Г. Нейгауз у своїй роботі «Про мистецтво фортепіанної гри» зазначав: «...небагато піаністів стають цікавими виконавцями. Причина, гадаю, лежить в тому, що у більшості з них, не зважаючи на власні природні здібності, відсутній «диригентський початок», творча воля, особистість. Вони грають те, чому їх навчили, а не те, що вони пережили, продумали, опрацювали.» [146, с. 259]. Дійсно, відсутність особистісного ставлення до музичних творів не може компенсувати ні чудові

особисті здібності, ні гарне володіння музичним інструментом. Отже, шлях пошуку стає першим кроком у формуванні мотиваційної сфери студента.

Треба зауважити, що важливими елементами цього компонента є спрямованість особистості на професійну та виконавську діяльність.

Така спрямованість, будучи сукупністю мотивів та потреб особистості, виникає в процесі вибору засобів досягнення певної мети та у процесі створення цілей. З цим положенням співпадає думка Я. Пономарьова стосовно того, що професійна спрямованість повинна включати інтерес до справи, усвідомлення обов'язку та суспільної важливості обраної спеціальності, тяжіння до неї в силу емоційної привабливості [175. с. 44]. Якщо усвідомити мету як суб'єктивну потребу, можна переконатися, що задоволення цієї потреби можливе лише через її досягнення. Потреби, мотиви та інтереси завжди спонукають особистість до діяльності, спрямовують зміст навчання, в нашому випадку музичного, та уможливають формування мотивації навчання на основі вивчення сучасної фортепіанної музики. Н. Василенко-Несіна доводить, що основними потребами музичної діяльності є: потреба в пізнанні, у спілкуванні, творчості, самовираженні, переживанні ціннісної діяльності та потреба у досягненні мети. Вона підкреслює, що стимулювання та розвиток цих потреб стає можливим тільки за умов активної внутрішньої позиції студента, яка передбачає суб'єктивний підхід до організації індивідуальних занять [35, с. 92].

У навчальному процесі формування готовності майбутніх вчителів до пізнання сучасної музики відбувається завдяки виконанню цих творів. Вчені Л. Бочкарьова, Л. Гусейнова, М. Назаренко, О. Щолокова визначають готовність як активnodіючий стан особистості. Він віддзеркалює зміст поставлених музично-освітніх завдань та умов їх виконання, зокрема таких як:

- ступінь складності, новизну і проблемний характер цих завдань, обставини музичної діяльності, особливості її стимуляції;
- мотивація і прагнення до досягнення результату, самооцінка власних можливостей;

- емоційно-виконавський досвід;
- здатність до самоконтролю та саморегуляції стану готовності тощо.

Отже, пошуково-потребовий компонент виражає зацікавлене ставлення майбутнього вчителя музики до навчально-пізнавальної діяльності, бажання систематично підвищувати власний рівень мистецьких знань через вивчення сучасного фортепіанного репертуару.

Ціннісно-аналітичний компонент мотиваційної системи охоплює набуту в процесі фортепіанної підготовки систему художніх цінностей, на основі яких формується здатність оцінювати й аналізувати сучасні фортепіанні твори за жанрово-стильовими ознаками з урахуванням особливостей індивідуального стилю композитора та їх співвідношенням з творами інших епох й особистого ціннісного досвіду. Оцінка трактується як процес, логічно втілений в оцінному судженні, а також як результат усвідомлення позитивної чи негативної значущості будь-яких творів мистецтва, педагогічних явищ, здобутків пізнання для задоволення об'єктивних потреб, схильності, цілей конкретно-історичних суб'єктів [231, с.471].

Останнім часом більш гостро постає питання ціннісного осмислення музичного простору. Для цього кожна особистість потребує чітко вибудованої системи ціннісних орієнтацій. Треба зазначити, що з *позицій методології герменевтики*, поняття “ціннісна орієнтація”, постає, з одного боку, як синтез сполучення двох понять “орієнтація” і “цінність”, з іншого - отримує власне та самостійне значення, яке не ототожнюється з механічною сумою властивостей понять “орієнтація” і “цінність”, а є цілісним утворенням.

У науковій літературі поняття “орієнтація” (французьке *orientation* – напрямок на схід, від латинського *origens* – схід) – уміння розібратися в навколишній обстановці. З точки зору філософської теорії цінностей (М. Каган), поняття «цінність» трактується як суб'єктивно–об'єктивне відношення людини та світу.

Розвинута музично-ціннісна орієнтація характеризується готовністю самостійно виявляти цінність музичних творів, власною музичною діяльністю збагачувати ці цінності, відстоювати свої музично-естетичні переконання.

У музичній освіті система цінностей розглядається як потреба та можливість постійного руху до вершини музичного олімпу. Це процес постійного саморозвитку, перебування у сучасному музичному просторі, здатність сприймати весь комплекс старих та нових ідей, а також вміння доповнити їх своїм індивідуально-ціннісним враженням, ставленням та відношенням. Так, доктор педагогічних наук А. Малюков у своїх працях наголошує, що повноцінний розвиток ціннісного ставлення до мистецтва впливає на формування у людини особистісних якостей, таких як емпатія, креативність, активність, самостійність та самодіяльність [122, с. 15].

У вивченні творів сучасного фортепіанного мистецтва можна прослідкувати декілька стадій, кожна з яких має відповідний комплекс завдань і потребує свого вирішення.

Наприклад, В. Томсон пропонує на стадії знайомства з музичним твором звернутися до своєрідних символів, які визначають ознаки його якості. Такими ознаками дослідник вважає:

- 1) помітно виражена незвичність музичної фактури;
- 2) здатність твору затримувати увагу слухача;
- 3) достатня запам'ятовуваність матеріалу;
- 4) наявність у творі технічної винахідливості, яка може проявлятися, наприклад, у нових ритмічних, гармонічних та мелодійних засобах.

Стосовно сприйняття твору автор зауважує, що його важливою ознакою повинно бути бажання прослуховувати його у подальшому. З наведених положень видно, що стадія знайомства студента з твором передбачає його цілісне сприймання, спроможність зосередити на творі увагу слухача. Якщо при першому знайомстві з твором виникає ряд питань, то можна сказати, що запрацював перший компонент системи формування мотивації. З цього моменту починається «пошукова діяльність» студента.

Наступний етап знайомства з твором характеризується ціннісним аналізом. Навчання принципам ціннісного музичного аналізу складає сутність музично-педагогічної освіти. Зважаючи на особливості виконавської діяльності майбутніх вчителів музики, підкреслимо важливість сформованості умінь аналізу сучасних музичних творів. Нагадаємо, що такий ціннісний аналіз є надзвичайно важливим, оскільки дозволяє відібрати найбільш яскраві твори для концертної та просвітницької діяльності. Такий аналіз має водночас два різноспрямованих вектора: пошук істини (тобто вимога наукової об'єктивності) та її особистісно-ціннісне осмислення (суб'єктивний підхід).

У цьому зв'язку В. Томсон пропонує розглянути ряд аспектів для формування музичного судження. До першого аспекту він відносить стилістичну ідентифікацію, що передбачає включення асоціативного механізму, виділення з існуючого музичного досвіду зв'язки, які сприяють «впізнаванню». Отже за В. Томсоном, стилістична ідентифікація – це засвоєння зовнішньої грані музичної форми, що передбачає інтонаційно-стильовий і жанрово-стильовий аналіз. Автор вважає, що музичне судження може бути висловленим тільки тоді, коли твір прочитаний і зрозумілий у знаковій системі автора, через його семантику. Так відбувається проникнення в «семіосферу» авторського тексту. Саме на стадії засвоєння зовнішньої грані музичної форми ціннісною домінантою у пошуковій діяльності виконавця стає установка на «справжність», оскільки особистісно-ціннісне ставлення не може виникати там, де суб'єктно-об'єктні відношення порушені внаслідок недостатніх знань об'єкта.

На другій стадії формування музичного судження В. Томсон пропонує застосовувати поняття «експресивна ідентифікація». Він розглядає його як довгий складний шлях проникнення у внутрішню форму музичного твору, крок до його пізнання. Вчений доводить, що формально-структурний аналіз поза стилістичної й експресивної ідентифікації перетворюється у нісенітницю, оскільки не звертається до авторського висловлювання. Таким чином підкреслюється необхідність особистісної власної думки, заснованої на

серйозному вивчені авторського тексту та на почутті відповідальності під час винесення музичного судження.

Шлях до ціннісного осмислення та художньої оцінки відкриває інтонаційно-стильовий і жанровий аналіз, тому виконавець, який приділяє увагу аналізу, не просто розширює свій культурний світогляд, а й більш яскраво уявляє собі задум композитора, за розкриття якого він береться [119].

У цьому аспекті доцільно звернутися до праць В. Цуккермана, в яких дається обґрунтування «цілісного аналізу» для формування власного судження. За переконанням автора, цілісний аналіз - це всебічне вивчення музичного твору, перед яким постає завдання «...повноцінно розкрити зміст твору, обґрунтовуючи його образно-тематичний розвиток. При цьому твір повинен бути зрозумілим у зв'язках з історичною дійсністю, спорідненими музичними явищами, а з іншого боку, за тим неповторним та індивідуально-своєрідним, котре Л. Мазель називав художнім відкриттям» [236]. Поняття цілісного аналізу, що охоплює текст і контекст музичного твору, створює науковий фундамент пошукової діяльності у напрямку визначення музичних істин; це стадія пізнання, передумова ціннісного осмислення музичної тканини.

Відповідно В. Цуккерман формулює шість аспектів цілісного аналізу:

- історико-стилістична дедукція узагальнюючого і конкретизованого характеру;
- використання «слухової дедукції», яка спирається на активність безпосереднього сприйняття;
- трактування «змісту як процесу» у відповідності з аналізом «форми як процесу»;
- створення рівноваги між детальним дослідженням та загальними висновками;
- визначення технічних компонентів цілісного аналізу (наприклад, вивчення тонально-гармонічної логіки як попередньої стадії дослідження);

- висновок про неоднакову питому вагу тих чи інших композиторів, що дозволяє цілісному аналізу проявляти «вибірковість».

Ця думка В. Цуккермана дозволяє повною мірою вважати цілісний аналіз підґрунтям, на якому будується осмислення сучасного музичного твору. Він є об'єктивно-науковою основою, котра дозволяє музиканту-виконавцю перейти до осмислення художніх образів твору та засвоїти його конструктивно-художню модель. Саме тому в музично-педагогічному процесі замість традиційного ланцюжка *композитор-виконавець-слухач* вибудовується ланцюжок *композитор-твір-педагог-виконавець-слухач*.

У цьому ланцюжку педагог виконує роль посередника, допомагає студенту включитися у процес музичного аналізу, з якого й починається його пошукова діяльність – першого кроку на шляху ціннісного осмислення музичного твору.

Ціннісне усвідомлення й оцінка переводить спілкування з музичним твором на новий щабель, на якому починається художнє переосмислення матеріалу. Якщо на попередніх ступенях музичного дослідження музикант надає пріоритет глибокому проникненню у світ ідей композитора, то після оцінки твору він стає на шлях художньої співтворчості, художнього діалогу. Це надзвичайно важливий і принциповий етап, на якому виконавець починає відігравати роль, яку можна співставити з роллю автора. Саме на цьому етапі створюється власне бачення музичного твору і таким чином відбувається перехід від учнівства до справжньої майстерності, з'являються художні відкриття, які збагачують світову музичну скарбницю.

Суб'єктом оцінки можуть виступати людина чи група людей (слухачів, спостерігачів, комісія тощо). Об'єктом оцінки може бути, з одного боку, виконання музичного твору, а з іншого – твір, що зіставляється з виконаним або іншим твором та його виконанням. Завдяки цьому оцінна діяльність набуває усвідомленості, диференційованості, зосередженості.

Так, наприклад, філософ О.Ф. Лосєв наполягає на тому, що кожен композитор – це частина цілого простору музичної епохи. Він стверджує, що

музичне сприйняття має здатність бачити сутність світу. Музичне пізнання не існує поза особистим суб'єктивно-об'єктивним відношенням. Стосовно теорії цінностей, норма є зовнішнім регулятором, водночас цінність стає внутрішнім регулятором, визначаючи особистісне ставлення суб'єкта до об'єкта.

З точки зору науковця, музичне судження – це результат глибинного осягнення внутрішньої системи художніх образів твору. Натомість поняття «орієнтація» - це процес особистого розвитку, у якому формування, зміни, інтеграція її компонентів веде до цілісності. Накопичення компонентів розвитку, їх збереження, збагачення та реорганізація, розчленованість їх функцій, ієрархія та інтеграція забезпечують виникнення нових структурних утворень та нових функцій ціннісного світу, образу «Я» [86, с. 6].

З огляду на ці міркування, ціннісні орієнтації в музиці та музичній освіті – це, так би мовити, певний ракурс осягнення світу музики та особистісного внутрішнього світу, в якому невідривно пов'язані свідомість та самоусвідомлення. Спілкування й процес пошуку педагогом і студентом на рівні художніх цінностей стає основним принципом творчого спілкування, який стимулює до саморозвитку всіх учасників музично-педагогічного процесу.

Спираючись на вищезазначене, можна визначити наступні параметри обміну цінностями у музично-педагогічному процесі:

- обмін цінностями спрямовується на постійне стимулювання емоційної та інтелектуальної сфер у пошуках самостійних шляхів набуття цілісної картини музичного світу;
- необхідною умовою ціннісного взаємозв'язку стає свобода спілкування та діяльності;
- концептуальним положенням ціннісного взаємозв'язку є діалог між педагогом та студентом;
- формування ціннісних орієнтацій у студентів передбачає цілеспрямоване залучення до скарбів музичних цінностей і свідомої потреби у проникненні в авторський задум.

Необхідно зазначити, що вмотивовані у такий спосіб роботи над музичним твором студенти проявляють постійне намагання досягти успіху у навчальній, виконавській і педагогічній роботі. В їх когнітивній сфері формується очікування успіху, віра в його досягнення. Така виконавська діяльність викликає у них позитивні емоції. Студенти, які мотивовані на успіх у вивченні сучасної музики, проявляють значну наполегливість у досягненні своєї мети. Якщо є можливість вибору навчальних завдань, вони надають перевагу завданням середньої та підвищеної складності. Наш досвід доводить, що успішно мотивовані до вивчення сучасної музики студенти ведуть постійну концертно-просвітницьку діяльність, цікавляться новинами музичного мистецтва.

Проективно-прогностичний компонент мотивації до вивчення сучасної музики у процесі фортепіанної підготовки майбутнього вчителя передбачає здатність до творчого відбору сучасних творів, адже проекцію можна розглядати як прогностично-моделюючий рівень, що характеризує перспективну спрямованість творчої особистості, її усвідомленість своїх можливостей, здатність до самоаналізу, спрямованість зусиль на постійний розвиток та самовдосконалення. Він відображає систему домінуючих потреб, смислів та цінностей особистості.

Визначаючи цей компонент, ми враховували, що прогнозування (з грецк. *prognosis* – передбачення) є випереджаючим відображенням дійсності, конкретним науковим дослідженням перспектив певного явища. На думку М. Коломінського, воно є виявленням вищої форми випереджаючого відображення в процесі мислення, а також передбаченням очікуваного майбутнього на основі урахування динаміки прогнозованого явища [93].

Досліджуючи цю проблему, Є. Мегем зауважує, що педагогічна діяльність починається з мети. В якості мети може виступати ідея, погляд або навіть переконання, відповідно до яких будуються педагогічні системи, процеси чи ситуації, а в результаті подумки створюється цільовий ідеал – ідеальна модель. Мета – ідеальне уявлення кінцевого результату, є основною

передумовою проектувальної діяльності. Кожен проект від виникнення ідеї і до повного свого завершення проходить певні ступені розвитку. Повна сукупність цих ступенів утворює життєвий цикл проекту [130].

В основі проєктивно-прогностичного компонента лежить **антиципація** (від лат. **anticipation** – **передбачаю**), яка, по суті, є здатністю передбачати результати дій, прогнозувати явища, моделювати у свідомості людини майбутні події. В психології мислення антиципація означає можливість у схематичній формі надавати відповідь на певну проблему ще до того, як вона буде реально вирішена.

Антиципація дає можливість діяти та приймати ті чи інші рішення з певним часово-просторовим випередженням очікуваних подій. Універсальність антиципації, на думку Б. Ломова та Є. Суркова, пов'язана з тим, що "для людини найтипівішим є не лише відображення теперішнього, збереження минулого, але й активне оволодіння майбутнім" [109, с. 5].

Дослідники зазначають, що для ефективного прогнозування та подальшого виконання певних дій людина має здійснювати антиципацію не тільки стосовно актуальної дії, а й певних потенціальних дій [109, с. 132].

З антиципацією тісно пов'язана **аперцепція** (від лат. **perception** – сприйняття), яка залежить від минулого досвіду людини, тобто вибірковість сприйняття пов'язана з характером професійної або іншої діяльності, а також від індивідуальних особливостей людини. Однак Д. Майерс вважає, що „реконструювання минулих настанов залежить і від сьогодення, від позиції людини стосовно якогось питання на даний момент” [118, с. 65 – 66].

Сприймання майбутнім вчителем музики змін у наявній ситуації визначається станом його свідомості, тому подальший аналіз чинників формування та розвитку у студента музично-педагогічного закладу здатності прогнозувати має ґрунтуватися на виявленні його особистісної характеристики та вмінні переробляти отриману інформацію, створюючи розумову репетицію задуманого в уяві.

Аналіз літературних джерел засвідчує, що терміни “прогноз”, “прогнозування”, “прогностика” широко використовуються як у науковій, так і в повсякденній практиці. При цьому, “прогноз” розуміється як передбачення того, що може відбутися в майбутньому. У літературних джерелах прогноз інтерпретується як науково аргументоване передбачення. На думку вчених (І.В. Бестужев-Лада, Б.С. Гершунський, В.І. Загв'язинський, А.Г. Нікітіна), прогноз - це невідомий, але реально можливий стан речей, який в межах наукової теорії логічно виводиться з відомих законів та супутніх їм умов.

Сутність прогнозу визначається через такі його особливості, як: пізнавальний характер, теоретичний рівень пізнання, логічна упорядкованість, чітка спрямованість на певний результат, використання при складанні прогнозу наукових законів і закономірностей. Прогнозування є процесом оформлення ймовірного судження про стан пізнавального явища в майбутньому. У більш вузькому значенні – це специфічне наукове дослідження тенденцій розвитку будь-якого явища, процесу або їх сукупності, з кількісними та якісними оцінками та вказівкою більш чи менш точним зазначенням термінів бажаних змін.

Прогностичні здібності особистості стають фактором підвищення ефективності професійної діяльності особистості та науковим підґрунтям для організації цієї діяльності. Прогностичні здібності впливають на розподіл ресурсів особистості за пріоритетом, значущості досягнень, цілей та мрій. Людина у сучасному просторі змушена прогнозувати як усі процеси діяльності, так і її результати, можливості використовувати набуті знання в майбутньому, готувати себе до професійної діяльності. Завдяки розвитку прогностичних вмінь можна реалізувати виховання свідомої, активної особистості з цілеспрямованою професійною діяльністю.

Прогнозування як здатність залучає значну увагу у зв'язку з розумінням механізмів активності особистості. За дослідженнями Л. Анциферова – це здатність до постановки людиною перед собою все більш складних задач, що складають сенс життя, найважливіша детермінанта життєвого шляху

особистості та його тимчасової організації. Здатність виокремлювати цілі різної часової перспективи (планувати, передбачати наслідки, тобто прогнозувати, є складовою механізмом соціальної активності у навчанні та професійній діяльності.

Як професійна властивість, прогнозування визначає успішність вирішення прогностичних завдань. У зв'язку з цим, здатність до прогнозування можливо розвинути у пізнавальній діяльності школярів та під час оволодіння професією майбутніми вчителями.

Проективно-прогностичний компонент надзвичайно важливий у структурі мотивації до вивчення сучасної музики, тому що без вміння формулювати мету, усвідомлювати перспективи, діагностувати проблеми, прогнозувати та проектувати бажаний результат своєї діяльності, процес формування мотивації надзвичайно ускладнюється. Цей компонент синтезує в собі все набуте в процесі пізнання та ціннісного осмислення сучасної музики, а також включає механізм цілеутворення, залучає у нові взаємозв'язки, поширює кордони пізнавального світу та самопізнання.

Отже, структуру мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики становлять такі компоненти: **пошуково-потребовий**, що включає в себе ставлення до сучасної фортепіанної музики, бажання її вивчати, професійно зростати та здатності долати певні труднощі у процесі набуття нових виконавських знань, професійних умінь та навичок; **ціннісно-аналітичний**, що характеризується наявністю любові до студентів, здатністю підвищувати ціннісні орієнтири, емоційно сприймати сучасну музику, вміння оцінити перебіг своєї роботи, здатність зробити самостійну виконавську інтерпретацію; **проективно-прогностичний**, включає у себе вміння прогнозувати результати своєї діяльності, творчу активність, здатність до різних видів самостійної роботи (див. рис. 2.1.).

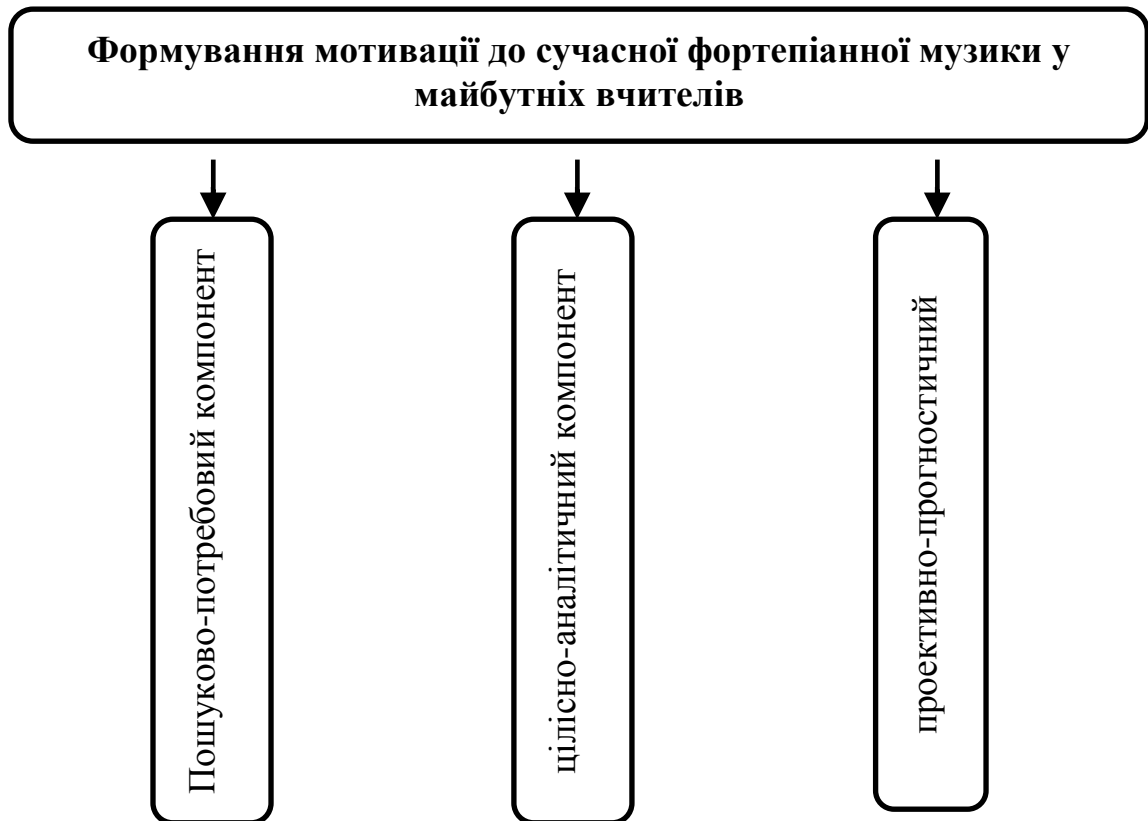


Рис. 2.1. Компоненти сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього учителя

2.2. Методична модель формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики

Для визначення змісту, форм і методів організації процесу формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики під час фахової підготовки майбутніх вчителів треба висвітлити систему взаємопов'язаних принципів.

Педагогічні принципи (від лат. *principium* – основа, начало) - це фундаментальні категорії педагогіки, що визначають основні вимоги та вихідні положення педагогічного процесу, а отже визначають першооснову навчання та спрямовують його.

Розробкою спеціальних принципів мистецького навчання займалися провідні українські та зарубіжні вчені (А. Козир, О. Лобова, О. Реброва, О. Ростовський, О. Савченко, О. Хижна, Г. Щербакова, О. Щолокова, та ін.).

Для нашого дослідження ми виокремлюємо такі педагогічні принципи: **культуровідповідності, художньо-виконавської герменевтики, опори на життєвий та художній досвід, інтеграційно-змістового наповнення навчального матеріалу.** Розглянемо їх докладніше.

Принцип **культуровідповідності та художньо-виконавської герменевтики** передбачає зв'язок культурних надбань всього людства з музично-виконавським мистецтвом та його традиціями, що забезпечує розуміння духовної єдності композитора, сучасної епохи та виконавця. Цей принцип дозволяє активізувати пізнавальну діяльність студента за рахунок включення в процес фахового навчання сучасних музичних творів, обговорення подій та явищ сучасного культурного життя у мистецькому середовищі та у суспільстві взагалі (Л. Оборін, Я. Мільштейн, Л. Боренбойм та інші).

Механізмом забезпечення культуровідповідності та художньо-виконавської герменевтики виступає спрямованість цього процесу на подолання вузько спеціалізованих уявлень про сучасне мистецтво і розгляд його в контексті пізнавальних можливостей майбутнього вчителя музики, розвитку світоглядних установок, активізації його внутрішнього емоційного життя.

Щодо необхідності впровадження даного принципу у практику фортепіанної підготовки наголошували багато діячів фортепіанної педагогіки (Я. Мільштейн, Г. Нейгауз, Л. Оборін, В. Софроніцький, та ін.). Адже працюючи у цьому напрямку, студенти вчаться виявляти в творчості композитора нові елементи, спільні теми та ідеї, втілені у творах інших видів мистецтв цієї епохи, проводити аналіз засобів художньої виразності, використовувати різні види тематичного структурування: хронологічний, монографічний, жанровий, стилістичний, проблемний, дидактичний,

розвиваючи тим самим художнє сприймання, уяву, мовленнєві здібності та самостійність суджень. Як зазначає Г. Падалка: «культуровідповідність – необхідна ознака мистецької освіти в сучасних умовах, що зорієнтована на усвідомлення учнями мистецтва як соціального явища, на осягнення значущості художньої культури в навколишньому бутті, на висвітлення соціальних функцій мистецької діяльності» [163, с. 152].

Принцип культуровідповідності та художньо-виконавської герменевтики у формуванні мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики орієнтує на широке ознайомлення студентів зі світом сучасного мистецтва, пізнання різних сучасних напрямків, розширення досвіду спілкування з сучасним мистецтвом, яке поширює та формує культуру майбутніх вчителів.

Моделювання процесу роботи над інтерпретацією фортепіанних творів сучасних композиторів творів передбачає урахування основних положень *художньої-герменевтики*.

«Герменевтика» (від грецького тлумачити) означає мистецтво і теорію тлумачення текстів. Феномен розуміння сучасного музичного твору є процесом осягнення його смислу та внутрішніх зв'язків у його змісті; опанування авторських переживань, думок і рішень, записаних у нотному тексті; рух до активного відтворення музичного образу у реальному звучанні. Отже, цей складний процес вивчення та інтерпретації сучасних фортепіанних творів має враховувати вихідні положенням герменевтики, що передбачає розгляд розуміння тексту як процесу особистої інтерпретації.

Єдиний шлях пізнання твору мистецтва – вивчати та інтерпретувати його в якості висловлювання художньо-естетичного ідеалу епохи, яке містить особливості художньої мови, притаманні його стилю чи напрямку [171, с.101 - 106]. Твір мистецтва є системою знаків художньої мови, предметом художньої інтерпретації в усій множинності його зв'язків з особистістю митця, а також з тією епохою, в якій сформувалася дана особистість. Зрозумілим є й той факт, що кожен твір мистецтва сприймається, тлумачиться та виконується згідно з

індивідуальними якостями інтерпретатора. Тому інтерпретація є нескінченно варіантною [22].

Таким чином, принцип культуровідповідності та художньої герменевтики у формуванні мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики орієнтує на усвідомлення та глибоке розуміння тексту музичного твору, передбачає розкриття його смислів, які не виражені експліцитно, та рух від розуміння частин до прогнозування змісту цілого і навпаки – від розуміння цілого до усвідомлення змісту частин. Метою вивчення сучасних фортепіанних творів згідно цього принципу є входження в герменевтичне коло твору, тобто в задум автора, і розуміння смислу музичного образу у його цілісності.

Принцип **опори на життєвий та художній досвід** передбачає таку побудову навчального процесу, яка ґрунтувалася б на актуалізації та узгодженні вже набутого досвіду в процесі попереднього вивчення сучасної музики студентами із завданнями наступних етапів її осягнення. Орієнтація на потреби майбутньої професійної діяльності зумовлює актуалізацію у студентів музично-теоретичних і музично-історичних знань, їх опосередковане втілення в інтерпретації музики сучасних композиторів; формування виконавської самостійності; спонукання їх до творчого самовираження та рефлексії. При цьому особливого значення набуває реалізація ідеї наступності музично-виконавських знань, що створює умови для їх послідовного нарощування та формування на цій основі стійкої мотивації до вивчення сучасної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя музики [69, с.17].

Принцип інтеграційно-змістового наповнення навчального матеріалу. Принцип інтеграційності у процесі вивчення сучасної фортепіанної музики є одним з ефективних засобів формування мотивації майбутніх учителів до вивчення сучасного фортепіанного репертуару. Аналізуючи зміст тлумачення поняття «інтеграція», одразу можна побачити його багатовимірність, оскільки саме завдяки інформаційній різнобічності

формується цілісне відтворення образно-інтонаційного змісту музичного твору.

Для кращого розуміння сутності поняття «інтеграція» слід ретельно розглянути його етимологію. Слово інтеграція походить від латинського *integratio* - відновлення, поповнення, проникнення у щось. У філософському енциклопедичному словнику інтеграція визначається як «сторона процесу розвитку, що пов'язана з об'єднанням у ціле, раніше розрізнених частин та елементів» [230].

Інтеграція розуміється сучасними вченими як більш високий рівень процесу єдності та синтезу знань після попереднього періоду аналітичного розчленування та пізнання об'єкта. Тобто мається на увазі не предметний взаємозв'язок речей, а мисленнєвий, який лежить в основі різних галузей наук. Пронизуючи всі важливі сфери життєдіяльності людини, по-новому формуючи реалії сьогодення, інтегративні процеси детермінують особливості сучасного стилю мислення, якому притаманна політеоретичність, оволодіння інструментарієм і мовою суміжних наук [215].

Цікавим є тлумачення цього поняття болгарським науковцем М. Андрєєвим. Він трактує інтеграцію таким чином: а) проблемно-орієнтована пізнавальна активність; б) особливість початкової стадії навчання; в) перетворення теорії в практику; г) «продуктивне мислення» [6].

Сучасна педагогіка вважає інтеграцію провідним дидактичним принципом, котрий у цілому визначає організацію освітніх систем. Інтеграція у навчальному процесі виконує низку функцій:

- освітню, яка передбачає підвищення науковості та доступності навчання, поліпшення пізнавальної діяльності, покращує якість та системність знань;
- виховну, яка полягає у поглибленні інтересу до навчального матеріалу, стимулюванні ряду позитивних якостей особистості, переконанні у корисності знань, вихованні допитливості та потягу до нових знань, формуванні світогляду;

- розвивальну, що сприяє формуванню вмінь узагальнювати способи різноманітних дій, оперативних знань, логічного мислення;
- психологічну, яка забезпечує теоретичні узагальнення, створює благотворну базу для сприйняття знань, асоціативних систем та образів;
- методологічну, яка має на меті забезпечення системи змісту, методів, прийомів і навичок, підвищення науково-теоретичного рівня викладання, виявлення єдності в процесах та явищах, врахування комплексності проблем сучасного виробництва;
- організаційну, котра забезпечує економію навчального часу, усунення дублювання, впровадження нових форм навчання [46].

Розглядаючи цю проблему, С. Гончаренко зауважує: «Інтегративний підхід реалізується під час вивчення інтегрованих курсів чи окремих предметів з освітньої галузі, коли цілісність знань формується завдяки інтеграції їх на основі спільних для всіх предметів понять, що спрямовують навчальний процес на об'єднання знань» [54, с. 198].

Принцип інтегративності змісту саме сучасної музики розглядаємо як змістове й функціональне поєднання двох понять інтеграції та творчості, адже цей принцип націлений на розвиток творчих здібностей та творчу активність студентів у навчальній діяльності.

Цей принцип у нашому дослідженні спрямовано на становлення творчої особистості майбутнього вчителя музики, адже у процесі інтегрованого навчання необхідно сформувати таке художньо-естетичне мислення, котре забезпечить сприймання оточуючого світу через призму синтезу різних видів сучасного мистецтва, загальноновизнаних світових художньо-культурних цінностей.

Впровадження принципу інтегративності змісту у процес формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики пов'язано з показом (демонстрацією) сучасного фортепіанного твору на індивідуальних заняттях і передбачає не тільки мануально-графічне його представлення, а й проникливо-естетичне, ціннісно-емоційне, що в узагальненому вигляді відноситься до

художнього трактування і відтворення музичного твору. Тому дуже важливо сформувати в студента-музиканта психологічну установку на інтегративно-творче, художньо-комплексне використання знань, навичок, умінь у процесі виконання музичного твору сучасності. Адже, художньо-музичний образ розкривається під час безпосереднього виконання сучасного фортепіанного твору, його фактурного та інтонаційного засвоєння. Наочно ці принципи представлені у рис. 2.2.

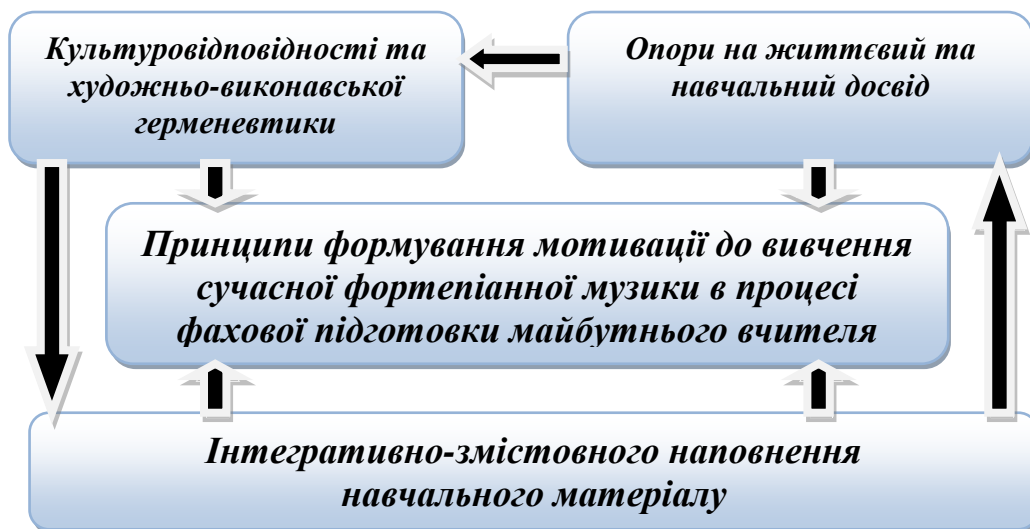


Рис. 2.2. Принципи формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки.

Зазначимо, що всі ці принципи під час роботи над сучасною фортепіанною музикою важливо враховувати не ізольовано, а комплексно. Якщо повно та цілеспрямовано впроваджувати їх у навчальний процес, можна забезпечити дієвість цього процесу та підвищити якість фортепіанного виконавства студентів. В такому випадку вони орієнтуються на реалізацію просвітницької функції сучасного фортепіанного мистецтва, що виявляється у таких аспектах:

- активізації пізнавальної діяльності студентів у процесі вивчення сучасної фортепіанної музики (пізнання жанрів, стилів, методично-технологічного забезпечення сучасного фортепіанного мистецтва тощо);
- розширенні художньо-виконавського світогляду;

- розумінні інтонаційно-виражальних та жанрово-стильових особливостей сучасної фортепіанної музики через виконання та особисту інтерпретацію цих творів;
- розвитку здібностей проектувати образи сучасного фортепіанного мистецтва у сферу життєвих реалій;
- активізації ціннісного ставлення до сучасного мистецтва через формування уявлень про ідеали фортепіанного виконавства;
- спонуканні до художніх узагальнень сучасного мистецтва.

Обґрунтування методичних засад для роботи над сучасними фортепіанними творами в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів музики передбачає визначення педагогічних умов, які б сприяли ефективності досліджуваної проблеми.

Філософія тлумачить поняття «умова» як категорію, в якій відображаються універсальні відношення речі до тих факторів, завдяки яким вона виникає та існує [230, с. 482]. У Великому тлумачному словнику сучасної української мови надається більш конкретне пояснення поняття «умова» – необхідна обставина, що уможливорює здійснення, створення, утворення чогось або сприяє чомусь [36, с.1506] як фактор, рушійна сила будь-якого процесу, явища; чинника [36, с.152].

Науковці (А. Аюрзанайн, Г. Голубова, А. Зубко, В. Манько, О. Олексюк, П. Підкосистий та інші) по-різному трактують поняття «педагогічні умови», розглядаючи їх як:

- характеристику педагогічного середовища;
- обставини, необхідні для перебігу педагогічного процесу;
- фактори, шляхи, напрями педагогічного процесу;
- уявні результати педагогічного процесу;
- форми, методи, педагогічні прийоми.

Стосовно педагогічних умов, треба звернутися до думки Г. Падалки, бо вона є дуже важливою для нашого дослідження. Науковець вважає, що процес музичного навчання має спиратися на особливі педагогічні умови, які

створюються цілеспрямовано та забезпечують можливість досягнення результативності.

Першочерговими вона вважає наступні умови:

- створення позитивної атмосфери (Н. Березовіної, Л. Виготського, В. Кан-Калика, М. Нікандрова, О. Леонтєва та ін.);
- досягнення діалогічних засад взаємодії учителя й учня в навчальному процесі;
- забезпечення пріоритету практичної діяльності.

Зазначені педагогічні умови, на наш погляд, є загальними, основними і такими, що стають основою для інших, більш конкретних педагогічних умов, які складають основу певних методик.

Створення позитивної атмосфери навчання не вирішує проблеми формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутніми викладачами, але забезпечує ефективність впровадження інших умов, що безпосередньо впливає на розвиток компонентної структури мотивації до вивчення сучасної музики у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя. Ця педагогічна умова сприятиме тому, що у студента зникає страх перед невдалими діями та ситуаціями, що дозволяє йому з зацікавленістю, без зайвих психологічних навантажень, виконувати поради викладача стосовно виправлення помилок і недоліків у вивченні нового матеріалу.

Ця проблема не минає і наступну педагогічну умову: діалогічність у навчанні. Гармонійна взаємодія викладача та студента – це особистий рівень спілкування, сутністю якого є співрозуміння, довіра та співпраця. Діалогова взаємодія в музичному навчанні завжди обумовлює співтворчість.

Розробці теорії діалогу як феномену присвячені праці М. Бахтіна [19], В. Біблера [28], М. Кагана [82], Ю. Лотмана [115] та ін. Усі теорії діалогу спрямовані на культуротворче значення діалогу, в якому відновлюється «можливість пізнання, долається «відчуженість» людини в процесі спілкування, комунікації» [19, с. 161]. Це культуротворче значення діалогу

спрямоване не на кінцевий результат віднаходження істини, а на сам процес пошуку нових шляхів до неї, виходу на вищий рівень самопізнання.

На думку М. Бахтіна, культура не має обмеженої території, вона є там, де є перехрещення з іншими культурами, вона може існувати тільки на межі з іншими культурами. Актуальність цієї думки не випадкова, вона набула актуальності саме нині, коли всі сучасні культури існують на перехрещенні одна з одною. Особливої уваги заслуговує не стільки зовнішній культурний мікст, скільки внутрішнє усвідомлення сучасними митцями себе через інших, розкриття своїх задумів за допомогою відчуття себе як іншого, де спрацьовує установка автора відсторонено відноситися і до себе, і до свого твору. У музичній культурології сучасних досліджень у контексті діалогу культур небагато (Л. Березовчук, Н. Герасимова-Персидська, М. Лобанова, О. Самойленко, Н. Шахназарова та ін.).

У своїх наукових роботах М. Бахтін визначає, що діалогічний характер має не тільки людське спілкування, а й мислення, а також процес розуміння. Будь-який мовленнєвий твір, у нашому випадку музичний, на щось відповідає, бо він конкретно комусь адресований та включений у відповідну мовленнєву сферу [19, 20].

Видатні музиканти-педагоги трактують спільне прагнення викладача та студента пізнати твір сучасного мистецтва й оволодіти ним як спрямованість на глибоке занурення у авторський текст та осягнення авторського задуму (Д. Баренбойм, О. Гольденвейзер, Г. Нейгауз, В. Софроницький та інші). Цей процес є дуже складним та багатофункціональним, в якому зосереджено безліч можливостей для прояву та виявлення у студентів їх власних можливостей, творчої індивідуальності, набуття нових умінь, інтересів, потреб та прагнень.

На думку В. Ревенчук, взаємодія викладача та студента «є саме тою варіативною складовою процесу навчання, яка зумовлює характер мотивації, а відтак і ефективність навчання гри на фортепіано» [189].

Дослідниця наголошує, що виховна й розвиваюча цінність навчальної взаємодії залежить від її емоційної спрямованості, змістовності, ставлення студента до музичного мистецтва і рівня володіння ним прийомами гри на інструменті. При цьому на розвиток будь-яких можливостей студента впливає такий тип взаємодії викладача та студента, який сприяє розвитку його творчої активності.

Для нашого дослідження є дуже цінною думка О. Рудницької, яка стверджує, що діалогічність є невід'ємною частиною мистецької освіти, пронизуючи реальні відносини в мистецькій галузі та внутрішні процеси осмислення набутих художніх вражень [198]. В умовах співпраці та взаємодовіри студент з певними техніко-виконавськими або художньо-стильовими недоліками при вивченні сучасного репертуару відчуває, що викладач спільно з ним намагається їх подолати. Діалог поступово призводить до повної довіри, порозуміння, сприяє заохоченню студентів до плідної праці над подоланням фактурних труднощів, стильових особливостей, новизни музичної мови та занурення у смисловий зміст твору.

Але дуже важливо викладачеві не тільки бути лідером, поводитирем, тягачем, який веде навчальний процес, а й, прислуховуючись до студента, намагатися знайти такі засоби, які б роботу перевтілили в співпрацю. Лише за наявності таких обставин можна знайти необхідний метод, шлях, засіб подолання недоліків та перешкод. На цьому етапі дуже важливо прислухатися до самостійних пошуків студента.

Досліджуючи формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя, спираючись на компонентну структуру досліджуваного феномену (потребово-пошуковий, ціннісно-аналітичний, проєктивно-прогностичний) та принципи роботи над сучасним репертуаром (опори на життєвий та художній досвід майбутніх вчителів, культуровідповідності та художньо-виконавської герменевтики, інтеграційно-змістового наповнення навчального матеріалу), ми виокремили наступні педагогічні умови:

- керування процесом формування мотивації студентів до вивчення сучасної музики;
- підвищення рівнів музично-теоретичної обізнаності в галузі сучасної фортепіанної музики;
- забезпечення рефлексивності та самоактуалізації у процесі виконання фортепіанних творів сучасних композиторів;
- створення ситуацій успіху в процесі реалізації творчого потенціалу студентів.

Перші дві умови тісно пов'язані між собою. Вони реалізуються завдяки взаємодії викладача зі студентом, активізації його пізнавальної активності та пошукової діяльності, адже, за висловлюванням філософа І. Канта, пізнання є процесом ідеального освоєння світу, яке починається з досвіду. Саме тому можна стверджувати, що на базі особистого досвіду пізнання формуються фахові знання, ціннісні орієнтації особистості та виконавські уміння [231, с. 261].

Пізнання сутності сучасних фортепіанних творів є необхідним для створення їх виконавської інтерпретації, відтворення у реальному звучанні концептуального задуму автора. Ця педагогічна умова спрямовується на поглиблення музичних та художніх знань майбутніх вчителів, забезпечує усвідомлення взаємозв'язку емоційного та раціонального у виконавській інтерпретації музичних образів, що в сукупності має сприяти надійності у свідомому відтворенні сучасних музичних творів.

Активізація пізнавальної діяльності студентів у процесі осмислення художніх образів є конче важливою для створення інтерпретації творів ХХ-ХХІ століття. Лише тоді, коли студент глибоко усвідомлює сутність та зміст музичного образу, емоційно переживає драматургію музичного твору – стає можливим забезпечення високохудожнього рівня виконавської інтерпретації.

Означена педагогічна умова орієнтує на активізацію пізнавальної діяльності студента у вивченні авторського задуму; художнього напрямку, до якого належав композитор та його творчого кредо; стильових засад виконання

даного твору сучасності; об'єктивних характеристик та соціально-культурних традицій написання твору; жанрових ознак та особливостей розгортання музичної драматургії.

Дана педагогічна умова акцентує важливість використання евристичних методів: асоціацій та аналогій, порівнянь, евристичних питань, аналізу, сократівських бесід тощо.

Слово "евристика" трактується як метод пошуку, винаходів. Основи евристичних методів були закладені ще у філософській концепції Сократа (так звані Сократівські бесіди та Сократівські питання). Проте тільки у ХХ ст. це поняття отримало широке наукове та практичне визнання як евристичного мислення, евристичних прийомів і методів, евристичних властивостей. Хоча нині немає єдиного однозначного тлумачення евристики як такої, проте її повсюдно асоціюють з творчістю, творчим пошуком, кмітливістю, передбаченням.

Евристичні методи – це спеціальні методи пізнавально-пошукового аналізу, який базується на використанні досвіду, інтуїції та творчого мислення. Вони належать до пізнавальних інтерактивних методів навчання. Навчальна евристична діяльність - це діяльність, у ході якої цілеспрямовано розвиваються здібності: розуміти, систематизувати, планувати й прогнозувати. Основним предметом навчальної евристичної діяльності є навчальна задача, яка сформульована у вигляді інформаційної системи з неузгодженими частинами, котрі потребують її перетворення або систематики. Навчальна задача містить такі основні компоненти як форма, структура, зміст. Евристичний метод у якості навчального інструмента використовується у навчанні для активізації мисленнєвої діяльності.

Згідно слушного зауваження М. Бахтіна, стосовно цієї проблеми, тільки в спілкуванні, у взаємодії людини з людиною розкривається „людина в людині” як для інших, так і для себе. На його думку бути – це значить спілкуватися діалогічно [20].

Евристичні методи широко використовують у мистецькій освіті, протиставляючи їх формалізованим, тобто тим, що спираються на точний опис явищ. Їх сутність полягає у взаємодії викладача та студента на основі створення інформаційно-пізнавальної суперечності між теоретично можливим способом вирішення проблеми і неможливістю застосувати його практично, з метою організації самостійної роботи студента щодо засвоєння змісту навчання за допомогою проблемно-пізнавальних завдань. Викладач, визначивши обсяг, рівень складності навчального матеріалу, викладає його у формі дискусії чи бесіди, поєднуючи часткове пояснення нового матеріалу з постановкою проблемних питань, пізнавальних завдань чи експерименту, що спонукає студента до самостійної пошукової діяльності, активізації творчого мислення у вивченні та пізнанні музичного образу творів сучасності.

Методи асоціацій та аналогій передбачають активізацію передусім асоціативного мислення майбутнього вчителя. Сутність цих методів полягає в тому, що нові ідеї та пропозиції виникають на основі зіставлення з іншими більш-менш аналогічними об'єктами, наприклад, проведення жанрових аналогій, асоціацій з художніми образами інших видів мистецтв, забезпечує більш глибоке сприйняття та усвідомлення сутності художнього відтворення дійсності.

До евристичних методів ще відноситься метод синхронічного та діахронічного аналізу сучасних фортепіанних творів. Цей метод детально розглянутий О. Олексюк і використовуються в сучасних наукових дослідженнях у різних модифікаціях [153].

Поняття «синхронія» та «діахронія» мають грецьке походження. Синхронія (syn "разом", chronos "час", тобто "одночасність") це : 1) стан мови в певний момент її розвитку, в певну епоху; 2) вивчення мови в цьому стані. Діахронія (dia "через" і chronos "час", тобто "різночасовість") це: 1) історичний розвиток мови; 2) дослідження мови в часі, в її історичному розвитку.

Тобто, синхронічний аналіз музичних творів у процесі вивчення сучасної фортепіанної музики передбачає зіставлення їх з іншими видами

мистецтва у контексті «стилю епохи». При використанні методу синхронічного аналізу важливу роль відіграє художній стиль як сукупність головних ідейно-художніх особливостей мистецтва певної епохи. Стиль сучасного музичного твору відображує як загальні закономірності сучасного мистецтва, так і оригінальні риси творця. У своїх дослідженнях О. Олексюк пише наступне: «застосовуючи синхронічний аналіз, слід спиратися на знання, здобуті в курсах історії музики та культури, а також особистий досвід спілкування з різними мистецтвами» [153, с. 73–80]. Синхронічний аналіз є близьким до художнього узагальнення, активізує творче мислення майбутнього вчителя у пізнанні закономірностей естетики сучасного мистецтва, врахування його типових рис, окреслення та відтворення під час виконання окремих типових деталей.

Діахронічний аналіз сучасного музичного твору більш складний, адже він не пов'язаний з конкретним художнім стилем. Це зіставлення художніх образів сучасної музики з музичними творами минулих часів на основі «міжкультурних асоціацій». Дослідниця підкреслює, під час оволодіння навичками діахронічного аналізу, треба знати, що чим ширшими є міжкультурні асоціації, тим цікавішим та змістовнішим буде виконання музичного твору [153].

Аналіз методологічних та дисертаційних джерел дає підстави виокремити провідну педагогічну умову розвитку досліджуваного феномену на основі синергетичного підходу, а саме: **стимулювання рефлексивності та самоактуалізації у процесі виконання фортепіанних творів сучасних композиторів**. Ця умова забезпечує пріоритет самостійно-творчої музично-виконавської діяльності, є домінантною умовою у процесі роботи над виконавською інтерпретацією. Набуття особистісного художньо-практичного досвіду виконання сучасної музики, усвідомлення власних переживань у процесі її осягнення, рефлексивний аналіз виконавської інтерпретації – сприяють формуванню ефективної мотивації досліджуваного процесу.

Вона зумовлюється становленням самоорганізації суб'єкта навчальної діяльності, яка спрямована на самостереження, самоаналіз і самооцінку власних професійних виконавських дій, якостей, музичних здібностей та найтіснішим чином пов'язана зі становленням виконавської особистості студента.

Поняття «рефлексія» (походить від лат. reflexio і означає «повернення назад, буквально: роздуми, самостереження») в історії наукової думки є предметом досліджень класичної філософії, психології, загальної і музичної педагогіки тощо. Кожна окрема наука трактує визначену дефініцію по-своєму, виділяючи різноманітні її види та надаючи кожному із них особливі функції [166].

Філософський словник подає поняття «рефлексія» як відображення, а також дослідження пізнавального акту. Першим до теорії самопізнання звертається Гегель у своїй праці «Феноменологія духу». Згідно Гете, самопізнання складається з того, щоб у самому собі почути та побачити загальнолюдське, в його об'єктивному значенні. Першим вітчизняним філософом, який звернувся до проблеми самопізнання був Григорій Сковорода. У новітніх дослідженнях його філософію називають феноменологією самопізнання. Він трактує цей феномен як шлях до розкриття Божественної природи. За його висловлюваннями, пізнання – це відкриття свого особистого «Я», але водночас й загальнолюдського, першочергового, що присутнє найвищому буттю. У ХХ столітті філософію самопізнання найбільш яскраво та послідовно розглядають О. Лосєв, П. Флоренський та М. Бердяєв [242 с. 27-38].

У педагогічній галузі проблему виявлення рефлексії досліджували такі вітчизняні та зарубіжні науковці як І. Бех, О. Власова, В. Давидов, Дж. Еліот, А. Коржуєв, Р. Нейл, М. Савчин, Дж. Сміт, М. Уоллес, М. Хаберман, А. Шиміна та ін. Сучасні психологи досліджують рефлексію людини (Н. Гордєєва, В. Зінченко, Є. Ільїн, В. Калінін, С. Максименко, В. Роменець,

Г. Солнцева та ін.) як неодмінну ознаку вольового зусилля та феномену свідомості.

Мистецько-педагогічні дослідження С. Науменко, Т. Колишева, В. Орлов, В. Подуровський, Н. Сулова, О. Олексюк, М. Ткач характеризують рефлексію таким чином:

- здатність усвідомлювати свої особливості у контексті сприймання іншими і будувати свою поведінку з урахуванням можливих реакцій інших (С. Науменко);

- особистісна рефлексія вчителя, яка є спрямованістю свідомості особистості «на саму себе» і відрізняється теоретичним мисленням, духовною внутрішньою наповненістю, єдністю емоційно-чуттєвого та логічного компонентів, об'єктивно-суб'єктивним характером і динамічністю (Т. Колишева);

- самопізнання, оцінка й аналіз власного професійного «Я», пошуки особистісного сенсу та методологічних сутностей професійної діяльності, від смислу окремих дій і вчинків до суті та смислу художньо-педагогічної діяльності, які забезпечують мотивацію професійного самовдосконалення і, відповідно, високий рівень професіоналізму (В. Орлов);

- нахил до самопостереження, самопізнання, тобто до форми діяльності людини, яка спрямована на осмислення власних дій (В. Подуровський, Н. Сулова);

- творче бачення самого себе «очима іншого» (О. Олексюк, М. Ткач).

На думку мистецтвознавця Л. Шапавалової, рефлексія – поняття гносеологічне, онтологічне, психологічне, філософське та культурологічне. У культурологічному значенні, в широкому сенсі - рефлексія є духовною формою самопізнання художника, яка зафіксована у структурі музичного твору та засвоєна слухачами як «образ автора», в узькому – розуміння рефлексії як внутрішньої мови автора - це план інтонаційно організованої мови суб'єкта самопізнання та його психологічних станів [242, 47].

Треба підкреслити, що Г. Падалка й О. Рудницька пов'язують поняття «мистецька рефлексія» з усвідомленням власних психічних станів і процесів у зіставленні із переживаннями, відтвореними в художньому образі, чи з усвідомленням суб'єктом свого ставлення до художнього твору, творенням самого себе під його впливом [198, с. 207].

Звернення до внутрішньої чутливості, емоційності, осмислення власних переживань, втілення власного суб'єктивного відчуття сучасного музичного образу у процесі фортепіанного навчання забезпечують **методи** інверсії, синектики, синестезії, особистих асоціацій, самовираження. Ці методи активізують використання студентом власного досвіду спілкування з сучасним мистецтвом, художнього спілкування, мають піднесений характер естетичних відношень.

Своєрідність вивчення сучасної фортепіанної музики, її виконавської інтерпретації полягає в тому, що вона потребує здатності розуміти смисл сучасного твору, авторський задум та водночас усвідомлювати та відтворювати свої власні переживання художнього образу сучасності. З метою активізації творчого мислення у процесі роботи над вивченням сучасної музики продуктивним є метод синектики.

Синектика (Synectics) – метод активізації творчого мислення, дослідження завдань, пошуку інноваційних ідей та рішень. Термін має грецьке походження і в перекладі означає «об'єднання різнорідних елементів».

Основою методу синектики є пошук потрібного рішення за рахунок подолання психологічної інерції, тобто намагання розв'язати проблему нетрадиційним шляхом, поєднуючи несумісні елементи та асоціації. Розумова діяльність людини є більш продуктивною при постановці нетрадиційних запитань, чи створення неочікуваних ситуацій.

Положення, на які спирається метод синектики:

- творчий процес пізнаваний та може бути організований раціонально;
- творчий процес окремої людини та колективу є аналогічним;

- креативні процеси індивіда та групи також аналогічні;
- необхідно виявити сховані творчі здібності та активізувати їх;
- результат рішення проблеми раціональний, а процес рішення ірраціональний (емоційна складова важливіша за інтелектуальну, ірраціональна за раціональну);
- особливу значимість має метафоричний процес;
- синектика допомагає зрозуміти невідоме крізь банальне повсякденне, використовуючи аналогії, метафори, послідовність загального та часткового, перекладення без свідомого у свідоме;
- спочатку шукають ідеї, а не рішення.

Метод синектики складається з декількох етапів:

1. Окреслення викладачем напрямку наукового пошуку.
2. Висування ідей. Приймаються всі без винятку пропозиції.
3. Здійснюється суміжний короткий аналіз кожної запропонованої ідеї.
4. Ідеї бажано згрупувати та доповнити - інтегрувати.
5. Конструктивно проаналізувати інтегровані ідеї.
6. Здійснити відбір найбільш оригінальних ідей, їх груп чи варіантів.
7. Підвести підсумки роботи, позитивно оцінити діяльність кожного учасника, оригінальність думок та бажання творчості.

До методу синектики увійшли такі прийоми :

- особиста аналогія, науковці називають її емпатією (за допомогою такого прийому людина мислено втілюється в образ музичного твору, який вона вивчає, тобто «ототожнює» себе з ним та аналізує відчуття, що виникають при його виконанні);
- інверсії, як ефективного для пошуку нових ідей для вирішення проблеми виконавської інтерпретації.

Метод синектики допускає зміну напрямку роботи або пошуку вирішення проблеми на протилежний, тобто такий, що суперечить традиційним поглядам, що склалися. Нерідко в ситуаціях, коли логічні прийоми, процедури мислення виявляються безплідними, оптимальною

виявляється протилежна альтернатива рішення. Метод базується на принципі дуалізму (подвійності), діалектичної єдності та оптимального використання протилежних (прямих і зворотних) процедур творчого мислення, діалектичного підходу до аналізу об'єкту дослідження.

Необхідною умовою успішного формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів є *створення ситуацій успіху в музично-виконавській діяльності*.

Ситуація успіху – це суб'єктивний психічний стан задоволення наслідком фізичної або моральної напруги виконавця справи, творця, явища. Це поєднання умов, які забезпечують успіх в результаті цієї ситуації. Ситуація успіху – це те, що може організувати викладач для успішного навчання студентів і досягнення ними радості.

На правомірність та продуктивність включення ситуацій успіху в процес навчання вказували такі видатні науковці як І. Бех, А. Белкін, Л. Виготський, П. Косенко, В. Оніщук, О. Савченко, І. Харламов, Г. Щукіна та ін. На думку А. Белкіна, ситуація – це сполучення умов, які забезпечують успіх, а сам успіх – результат подібної ситуації.

Як зазначає О. Пехота, **ситуація успіху** — це суб'єктивний психологічний стан задоволення результатом фізичного або морального напруження виконавця справи, творця явища. Вона досягається тоді, коли людина сама визначає цей результат як успіх. Успішність теж тлумачиться як успіх, однак він є зовнішнім, бо оцінюється іншими. Усвідомлення ситуації успіху учнем, розуміння її значимості виникає після подолання психологічних бар'єрів страху бути не таким як усі, труднощів незнання, невміння тощо.

Сучасна українська лексикографія визначає успіх як «позитивний наслідок роботи, значні досягнення, ...громадське визначення, схвалення чого-небудь...» [36, с.700].



Рис.2.3. Модель формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутнього вчителя

Аналізуючи літературу за обраною проблемою, треба звернути увагу на те, що немає єдиного розуміння ситуації успіху. Модель ситуації успіху розглядається як комбінація умов, що забезпечують:

- поставлене навчальне досягнення;
- момент позитивних переживань студентів від досягнутих навчальних результатів;
- високу соціальну оцінку, суспільне визначення індивідуальних досягнень особистості.

Сучасні дослідження у психолого-педагогічній галузі наполягають на тому, що без переживання успіху особистість не зможе адекватно оцінювати рівень саморозвитку, прагнути до інтелектуального та морально-етичного вдосконалення. Ситуація успіху має великий виховний потенціал, який реалізується у наданні учню можливостей збереження самоповаги через досягнення адекватного співвідношення між метою, докладанням зусиль та отриманими результатами, між педагогічною вимогливістю та можливостями студента. Як зауважує вчений А. Белкін, організовуючи ситуацію успіху, викладач дає можливість кожному відчувати радість досягнення успіху, усвідомити силу задоволення, повірити у власні можливості та здібності [21, с. 24].

Положення А. Белкіна щодо впровадження успішних ситуацій у навчальний процес можна перенести і в мистецьку галузь. Вивчаючи сучасну фортепіанну музику в процесі фахової підготовки, створення ситуацій успіху спрямоване на розробку системи установок і позитивних мотивів до виконавської діяльності взагалі та вивчення творів сучасного мистецтва зокрема. Ситуація успіху стимулює виконавську активність студентів, максимальну зацікавленість і концентрацію зусиль на вивченні творів композиторів XX-XXI століття та успішне їх опанування. Суть даної умови полягає в наступному: викладач спеціально підбирає та продумує систему методів, форм і засобів фахового навчання з метою підтримки стійкого інтересу до вивчення сучасних фортепіанних творів. Створення ситуацій

успіху є психологічною підготовкою до виступу, яка ґрунтується на впевненості пам'яті, творчому налаштуванні, гармонійному стані особистості та умінні контролювати його протягом всього виступу. Це дає можливість майбутньому вчителю самому насолоджуватись музикою, свідчить про наявність емоційно-вольового ресурсу та вміння пристосовуватись до нового. С. Фейнберг стосовно цього зауважує, що у виконавській діяльності тільки сукупність багатьох якостей, взаємопов'язаних, творчо поєднаних, створює дійсного виконавця. На його думку, вимогливий смак повинен спиратись на технічну досконалість, інтуїція – на усвідомлене розуміння форми, а індивідуальні якості – на здатність до об'єктивної оцінки; зовнішня віртуозність не повинна випереджати всебічний розвиток майстерності, естрадний темперамент повинен співвідноситись з мудро побудованим планом виконання, безпосередність – з глибоким творчим досвідом [228].

Отже, проблема досягнення успіху є надзвичайно важливою у процесі виконання студентами саме сучасної фортепіанної музики. Адже успіх, пережитий неодноразово під час навчання, сприяє визволенню прихованих потенційних можливостей студентів, перетворенню та реалізації їх духовних сил, стимулює до професійного зростання й саморозвитку. Усвідомлення успіху, розуміння його важливості для себе, отримання емоційного піднесення, обумовлено внутрішнім світом самого студента та виникає внаслідок досягнень у навчально-виконавській діяльності. Виконання даної умови вимагає створення творчої атмосфери на заняттях, активного художньо-педагогічного спілкування, застосування інноваційних форм, прийомів, засобів фортепіанного навчання та їх оригінальних поєднань, удосконалення існуючого досвіду підготовки у педагогічних ВНЗ, вміння бачити альтернативні варіанти рішень однієї й тієї ж проблеми. (Структурну модель див. рисунок 2.3. на стор. 103).

ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Методичні засади роботи над формуванням мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього учителя ґрунтується на вивченні основних принципів роботи над сучасними фортепіанними творами, засвоєнні принципів ціннісного жанрово-стильового аналізу та урахуванні особливостей фахової підготовки студентів-піаністів у педагогічних ВНЗ.

Аналіз організаційно-методичних особливостей фахового навчання майбутніх учителів музики дозволив дійти таких *висновків*:

- методичне забезпечення роботи майбутнього вчителя музики як викладача фортепіано, полягає у визначенні необхідних засад, за наявності яких й визначається ефективність формування мотивації до вивчення творів сучасних композиторів;

- фортепіанне навчання майбутніх учителів музики є видом культурологічної діяльності, результати якої духовно збагачують суспільство цінностями фортепіанного мистецтва, що сприяє самореалізації особистості як суб'єкта культурно-історичного процесу. Аналіз наукової літератури з питань педагогічної інноватики та інноваційних нововведень у вищу мистецько-педагогічну освіту дозволив встановити, що вивчення сучасної фортепіанної музики доцільно розглядати на методологічних засадах аксіологічного, культурологічного, синергетичного та мистецько-персоніфікованого підходів.

Аксіологічний підхід є важливою складовою структури фахової підготовки майбутніх вчителів, а також виступає в якості орієнтира людської поведінки та світоглядних установок на основі особистісного смислу. Значимість цього підходу в час, коли відбуваються «фундаментальні зміни актуальних цінностей людства» (В. Урбан), постійно зростає.

Обираючи культурологічний підхід в якості методологічної основи дослідження, ми спиралися на відоме положення українського науковця М.

Давидова: «музична педагогіка наскрізно культурологічна, адже її завдання полягають у вихованні митця в його особистісних, загальнолюдських якостях, високого рівня культури почуттів, професійної майстерності, теоретичної підготовки; митця, обізнаного зі специфікою театрального та інших видів мистецтва, з художньою літературою з метою формування асоціативного емоційно-інтелектуального-художнього мислення в процесі створення оригінальних інтерпретаторських концепцій виконуваних музичних творів різних епох, характерів, жанрів і стилів; митця, здатного до розуміння й відтворення у власному житті філософії не тільки свого народу, а й народів різних країн світу, до глибокого опанування історії та музичної культури власного народу в контексті з вивченням і відтворенням музики різних країн світу, що сприяє процесу інтернаціоналізації виконавського мистецтва, в якому через музичне виконавство пропагується національний менталітет і запозичуються цікаві здобутки музичних культур інших народів на користь подальшого розвитку культури своєї країни» [64, с.18].

Синергетичний підхід характеризує особистісний розвиток майбутнього педагога не тільки як поступовий, лінійний й безконфліктний процес. Вибір синергетичного підходу для формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів обумовлений тим, що він враховує багаторівневість навчально-виконавської діяльності, самодетермінацію та самопроекування студента, а також дає змогу вийти на нові рівні власного професійного та особистісного саморозвитку.

Мистецько-персоніфікований підхід реалізується крізь диференціювання аналізу професійних якостей та виконавського досвіду майбутнього вчителя, його виконавських, аналітичних та мистецтвознавчих умінь та навичок, а також цілеспрямованої координації індивідуального потенціалу в процесі активізації самопізнання, самооцінки, саморегуляції. Цей підхід дозволяє глибинно виявляти, прогнозувати, доцільно проектувати та творчо розвивати індивідуальну обдарованість кожного студента, від чого

залежить успішність становлення своєрідності його професійності [7, с. 97-108].

Структуру мотивації до вивчення сучасної музики ми визначаємо як органічну цілісність таких компонентів: **пошуково-потребовий**, який збагачує та підвищує музичні потреби особистої активності студентів; характеризує міру потребової цілеспрямованості, розвиненості професійних мотивів та ступінь пошуково-пізнавальній діяльності майбутніх вчителів музики щодо вивчення фортепіанних творів сучасних композиторів.

Ціннісно-аналітичний компонент мотиваційної системи охоплює набуту в процесі фортепіанної підготовки систему художніх цінностей, на основі яких формується здатність оцінювати і аналізувати сучасні фортепіанні твори за жанрово-стильовими ознаками з урахуванням особливостей індивідуального стилю композитора та їх співвідношенням з творами інших епох й особистого ціннісного досвіду. При цьому оцінка трактується як процес, логічно втілений в оцінному судженні, а також як результат усвідомлення позитивної чи негативної значущості будь-яких творів мистецтва, педагогічних явищ, здобутків пізнання для задоволення об'єктивних потреб, схильності, цілей конкретно-історичних суб'єктів.

Розвинута музично-ціннісна орієнтація характеризується готовністю самостійно виявляти цінність музичних творів, власною музичною діяльністю збагачувати ці цінності, відстоювати свої музично-естетичні переконання.

Проективно-прогностичний компонент мотивації до вивчення сучасної музики у процесі фортепіанної підготовки майбутнього вчителя передбачає здатність до творчого відбору сучасних творів, адже проекцію можна розглядати як прогностично-моделюючий рівень, що характеризує перспективну спрямованість творчої особистості, усвідомлення своїх можливостей, здатність до самоаналізу, спрямованість зусиль на постійний розвиток та самовдосконалення. Він відображує систему домінуючих потреб, смислів та цінностей особистості.

У розділі визначено основні *принципи* роботи над сучасним фортепіанним репертуаром, а саме: культуровідповідності і художньо-виконавської герменевтики; опори на життєвий та художній досвід; інтеграційно-змістового наповнення матеріалу.

Принцип культуровідповідності і художньо-виконавської герменевтики дозволяє активізувати пізнавальну діяльність студента за рахунок включення в процес фахового навчання вивчення сучасних музичних творів, обговорення подій та явищ сучасного культурного життя у мистецькому середовищі та у суспільстві взагалі.

Принцип опори на життєвий та художній досвід - передбачає таку побудову навчального процесу, яка ґрунтувалася б на актуалізації та узгодженні вже набутого досвіду в процесі попереднього вивчення сучасної музики студентами із завданнями наступних етапів її осягнення.

Принцип інтеграційно-змістовного наповнення початкового матеріалу у процесі вивчення сучасної фортепіанної музики є одним з ефективних засобів формування мотивації майбутніх учителів до вивчення сучасного фортепіанного репертуару.

Було визначено *педагогічні умови*, які підвищували ефективність поетапної методики формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя, а саме: керування процесом формування мотивації студентів до вивчення сучасної музики; підвищення рівнів музично-теоретичної обізнаності в галузі сучасної фортепіанної музики; забезпечення рефлексивності та самоактуалізації у процесі виконання фортепіанних творів сучасних композиторів; створення ситуацій успіху в процесі реалізації творчого потенціалу студентів.

Стимулювання рефлексивності та самоактуалізації у процесі виконання фортепіанних творів сучасних композиторів забезпечує пріоритет самостійно-творчої музично-виконавської діяльності, є домінантною умовою у процесі роботи над виконавською інтерпретацією. Набуття особистісного

художньо-практичного досвіду виконання сучасної музики, усвідомлення власних переживань у процесі її осягнення, рефлексивний аналіз виконавської інтерпретації – сприяють формуванню ефективної мотивації досліджуваного процесу.

Педагогічні умови *керування процесом формування мотивації студентів до вивчення сучасної музики в процесі фахової підготовки та підвищення рівнів музично-теоретичної обізнаності в галузі сучасної фортепіанної музики* реалізується завдяки взаємодії викладача зі студентом, активізації його пізнавальної активності та пошукової діяльності. Означена педагогічна умова орієнтує на активізацію пізнавальної діяльності студента у вивченні авторського задуму; художнього напрямку, до якого належав композитор та його творчого кредо; стильових засад виконання даного твору сучасності; об'єктивних характеристик та соціально-культурних традицій написання твору; жанрових ознак та особливостей розгортання музичної драматургії.

Створення ситуацій успіху в музично-виконавській діяльності є надзвичайно важливим у процесі виконання студентами саме сучасної фортепіанної музики, адже успіх, пережитий неодноразово під час навчання, сприяє визволенню прихованих потенційних можливостей студентів, перетворенню та реалізації їх духовних сил, стимулює до професійного зростання та саморозвитку.

Теоретичні та методичні засади дослідження стали основою розробки організаційно-методичної моделі роботи над формуванням мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя, що включала: *мету, завдання, принципи, підходи, структурні компоненти, визначені педагогічні умови, методи, форми та етапи* запропонованої методики.

4. Барвінова А.В. Механізми формування ціннісних орієнтацій студентів в контексті культурологічних проблем сьогодення / А.В. Барвінова

// Культура народів причерномор'я. Научний журнал № 190. – ISSN 1562-0808, - 2010г. – с. 59-62.

5. Барвінова А.В. Особливості формування ціннісних орієнтацій у музично-педагогічному процесі / А.В. Барвінова // Збірник наукових праць Бердянського державного педагогічного університету (Педагогічні науки). – Бердянськ: БДПУ, 2011. - №1. – с.26-29.

6. Барвінова А.В. Зміст і структура мотивації до вивчення сучасної музики в процесі фортепіанної підготовки майбутнього вчителя / А.В. Барвінова // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія. – Зб. Статей: - Ялта : РВВ КГУ, 2012. – Вип. 37. – Ч.1. - с. 3-7.

РОЗДІЛ 3. ДОСЛІДНО-ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА РОБОТА З ФОРМУВАННЯ МОТИВАЦІЇ ДО ВИВЧЕННЯ СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ В ПРОЦЕСІ ФАХОВОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНЬОГО ВЧИТЕЛЯ

3.1. Діагностування мотивації до вивчення сучасної фортеп'яної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя

На основі теоретичних положень і висновків, викладених у теоретичних розділах, та відповідно завданням дослідження була розроблена методика експериментальної роботи щодо діагностування мотивації студентів до вивчення сучасної музики. Експериментальне дослідження здійснювалось на базі кафедри фортеп'яного виконавства і художньої культури Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М.П. Драгоманова, Навчально-наукового інституту соціально-педагогічної та мистецької освіти Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького, Мистецько-педагогічного факультету Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини та Інституту мистецтв Київського педагогічного університету ім. Бориса Грінченка.

Програмою дослідно-експериментальної роботи передбачалось:

- розкрити можливості фахової підготовки майбутніх вчителів у формуванні мотивації до вивчення сучасної фортеп'яної музики;
- продіагностувати сформованість компонентів мотивації до вивчення сучасної фортеп'яної музики на основі визначених та науково-обґрунтованих критеріїв та показників;
- встановити рівні сформованості мотивації до вивчення сучасної фортеп'яної музики.

Метою дослідно-експериментальної роботи було перевірити педагогічну доцільність висунутих нами педагогічних умов:

- керування процесом формування мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики та підвищення рівнів музично-теоретичної обізнаності в цій галузі знання;

- забезпечення рефлексивності у процесі підготовки та виконання сучасних фортепіанних творів;

- створення ситуації успіху під час реалізації творчого потенціалу студентів, необхідного для підвищення ефективності методики формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики;

- оцінка засобів формування мотивації до вивчення фортепіанної музики сучасних авторів, оскільки вона розглядається як необхідна умова успішності професійної діяльності майбутнього педагога-музиканта.

Ми врахували, що рівень сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики у майбутнього вчителя є важливим показником виконавської підготовки у музично-педагогічному закладі. При цьому зверталась увага на:

- ступінь активності студентів у процесі вивчення сучасної фортепіанної музики та форми реалізації їх музичних потреб;

- дієвість прояву мотивації до вивчення сучасного репертуару, адекватність самооцінки, ініціативність, активність особистості в музично-педагогічній діяльності.

Для отримання об'єктивних та точних даних констатувального експерименту була розроблена методика педагогічної діагностики. Вона враховувала, що педагогічне діагностування – це вид діяльності, мета якої полягає у встановленні і вивченні ознак, котрі характеризують стан і результати процесу навчання. Це дозволяє прогнозувати можливі відхилення, визначити шляхи їх попередження, а також коригувати процес навчання з метою підвищення якості його результату [85].

Таке тлумачення поняття дозволило зробити висновок, що музично-педагогічна діагностика є дуже специфічною галуззю пізнавальної діяльності, в якій поєднуються об'єктивні та суб'єктивні, достовірні й вірогідні моменти; є засобом підвищення його результативності й ефективності.

У вирішенні задач дослідження були проведені різні види масового опитування у формі анкетування, тестування, інтерв'ю, прямого та опосередкованого спостереження, аналізу процесу вивчення сучасної фортепіанної музики, творчих діагностичних завдань, а також аналізу навчальних програм, робочих планів викладачів, залікових та екзаменаційних відомостей, спостереження за виступами студентів на сучасних фортепіанних конкурсах, фестивалях, концертах тощо.

В організаційному плані дослідно-експериментальна робота включала два етапи - констатувальний і формувальний, на кожному з яких вирішувалися свої завдання. Вони були проміжними на шляху досягнення основної мети дослідження – сформуванню мотивацію до вивчення сучасної фортепіанної музики, яка забезпечить якісне засвоєння репертуару кожним студентом відповідно до його можливостей.

Для з'ясування стану сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутніх учителів був проведений констатувальний експеримент, який спрямовувався на вирішення наступних завдань:

- проаналізувати перелік програм, згідно з якими здійснюється навчання в Інститутах мистецтв, з'ясувати програмний мінімум знань, умінь та навичок з музично-теоретичних та виконавських дисциплін стосовно сучасного мистецтва у фортепіанній підготовці студентів;
- здійснити діагностування мотивації студентів щодо опанування сучасними фортепіанними творами на різних етапах навчання та з'ясувати їх ставлення в цілому до сучасного музичного мистецтва; визначити, які виконавські та технічні труднощі стають перешкодою до вивчення сучасної

музики у навчальному процесі, а також зафіксувати результати педагогічних спостережень, отриманих на концертах, прослухуваннях, фестивалях, конкурсах тощо;

- за результатами отриманих даних педагогічного спостереження та відповідно до визначених компонентів, їх критеріїв та показників, визначити рівні сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в умовах фахової підготовки майбутніх вчителів.

Для одержання загальної інформації про стан сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики нами були розроблені критерії та показники, які відповідали структурі її компонентів.

До пошуково-потребового компоненту був розроблений критерій, що давав змогу визначити *міру зацікавленості сучасною музикою*. Він визначався за такими показниками: інтерес до різних жанрів сучасного музичного мистецтва; сформованість потреби у вивченні сучасної фортепіанної музики; прагнення оволодіти новим репертуаром.

До ціннісно-аналітичного компоненту був розроблений *критерій*, який визначав *міру здатності до художньо-естетичної оцінки на основі цілісного жанрово-стильового аналізу*. Він визначався за такими показниками: наявність ціннісно-емоційного ставлення до сучасної музики як внутрішнього регулятора розвитку; обсяг теоретичних знань; розуміння жанрових і стильових особливостей твору.

Критерієм проєктивно-прогностичного компонента виступає *здатність до оцінювання перебігу власної роботи над творами сучасних композиторів та прогнозування її результатів*. Його показниками були визначені: міра самостійності при виборі сучасного фортепіанного репертуару; рівень виконавської рефлексії; уміння створити власну виконавську інтерпретацію. Визначені критерії та показники представлені у таблиці 3.1. (на ст. 115).

Таблиця 3.1

Співвідношення критеріїв і показників у формуванні мотивації до вивчення сучасної музики

Компоненти	Критерії	Показники
Пошуково-потребовий	- ступінь зацікавленості сучасною музикою;	- інтерес до різних жанрів сучасного музичного мистецтва; - сформованість потреби у вивченні сучасної фортепіанної музики; - наполегливість у прагненні оволодіти новим репертуаром;
Ціннісно-аналітичний	- міра здатності до художньо-естетичної оцінки на основі цілісного жанрово-стильового аналізу;	- наявність ціннісно-емоційного ставлення до сучасної музики як внутрішнього регулятора розвитку; - обсяг теоретичних знань; - розуміння жанрових і стильових особливостей твору;
Проективно-прогностичний	- здатність до оцінювання перебігу власної роботи над сучасними фортепіанними творами та прогнозування її результатів;	- міра усвідомленості сучасного фортепіанного репертуару; - рівень виконавської рефлексії; - уміння створити власну виконавську інтерпретацію.

Визначені критерії та показники відображують сутність характеристики мотиваційної сфери до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутніх вчителів і можуть бути використані для визначення рівнів її сформованості.

Евристичний (високий рівень) - сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики характеризується такими ознаками у студентів як глибока зацікавленість сучасною музикою, наявність яскраво вираженого інтересу до різних видів сучасного мистецтва, стійка потреба у вивченні сучасної фортепіанної музики та наполегливе прагнення оволодіти новим репертуаром. Такий студент має велику міру здатності до художньо-

естетичної оцінки сучасних фортепіанних творів на основі цілісного жанрово-стильового аналізу; в нього чітко сформоване ціннісно-емоційне ставлення до цієї музики як внутрішнього регулятора особистого розвитку; студент володіє ґрунтовними та систематизованими теоретичними знаннями, чітко розуміє жанрово-стильові особливості музики композиторів сучасності. Він здатний до оцінювання власної роботи над сучасними фортепіанними творами та прогнозування її результатів, вміє самостійно вибирати твір сучасних композиторів для виконання, має високий рівень виконавської рефлексії та здатний створювати власну виконавську інтерпретацію.

Репродуктивний (середній рівень) формування мотивації характеризується наявністю у студентів таких ознак, як періодична зацікавленість сучасною музикою, фрагментарний інтерес до різних жанрів сучасного музичного мистецтва, нестійка потреба у вивченні сучасної фортепіанної музики, нестабільне прагнення оволодіти новим репертуаром. Такий студент має неадекватну художньо-естетичну оцінку, вибіркоче ціннісно-емоційне ставлення до сучасних творів як внутрішнього регулятора розвитку особистості, недостатньо розуміє жанрово-стильові особливості сучасних фортепіанних творів та має фрагментарні теоретичні знання. Він практично не здатний зробити оцінку перебігу власної роботи і тільки за допомогою викладача може прогнозувати її результати. Має середній рівень виконавської рефлексії, обмежену самостійність при виборі творів сучасних композиторів та несформовані уміння зробити власну виконавську концепцію. Роль викладача на цьому рівні дуже велика: він повинен постійно стимулювати студента особистим демонструванням музичного твору, або демонструвати його звучання виконанням видатних майстрів, оскільки позитивний емоційний відгук допомагає створювати особисті потреби, мотиви та інтереси до вивчення будь-якого навчального матеріалу.

Адаптивний (низький рівень) сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики у студентів характеризується байдужим відношенням до сучасної музики, визначається відсутністю інтересів до

різних жанрів музичного мистецтва та усвідомлених потреб у вивченні фортепіанних творів сучасних композиторів, відсутністю бажання накопичувати та поповнювати свій виконавський репертуар новими творами сучасності. Такі студенти не здатні до художньо-естетичної оцінки на основі цілісного жанрово-стильового аналізу, в них відсутнє змістовне ціннісно-емоційне ставлення до сучасних творів, як внутрішнього регулятора особистого розвитку, дуже обмежений обсяг теоретичних знань, вони мають поверхове розуміння жанрово-стильових особливостей цих творів. Крім того, вони не спроможні оцінити перебіг власної роботи над сучасними творами та прогнозувати її результати, не здатні самостійно вибирати сучасний репертуар, не вміють робити власну виконавську інтерпретацію та мають дуже низький рівень виконавської рефлексії. На цьому рівні роль викладача є найвищою. Він повинен не тільки постійно зацікавлювати сучасною музикою, а й сучасним мистецтвом в цілому. Вивчаючи сучасну фортепіанну музику, викладач має направляти роботу студента на отримання позитивного результату – виконавство творів на концертах, конкурсах, фестивалях, знаходити методи та засоби оволодіння новими жанрово-стильовими особливостями сучасної музики, захоплювати новими знаннями, допомагати у роботі з технічними труднощами, навчити створювати власну виконавську інтерпретацію на основі особистого досвіду та більше залучати до самостійної роботи (оцінки власних можливостей та художньо-естетичної цінності твору, перебіг власної роботи та її результати, самостійного накопичення знань, пошуку нових ідей реалізації виконавської концепції тощо).

Одним з першочергових завдань проведення констатувального експерименту було з'ясування ефективності існуючих навчальних програм з виконавських дисциплін з 1989 по 2015 н. р., за якими здійснювалось фахове навчання студентів піаністів. Першою програмою, яку ми проаналізували, була програма курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)», за 1988-1989 н. р. (автори: канд. мистецтвознавства Новікова Е.Ф, канд. пед.

наук Р.А. Верхолаз, І.П. Кулясов, відповідальний редактор – доктор пед. наук Г.М. Ципін). Мета курсу – виховати широко освітнього музиканта, який володіє основними навичками гри на музичному інструменті, здатний розкрити художній зміст творів за допомогою відповідних засобів музичної виразності, що включають в себе навички самостійної роботи над педагогічним і концертним репертуаром, готових до практичної виконавської та педагогічної діяльності. Основними задачами курсу було:

- набуття певної музично-виконавської свободи, без якої неможливе проведення уроків музики в школі (відповідно до змісту програми «Музика»);
- оволодіння різноманітним художнім репертуаром, постійне його поповнення (перш за все дитячого), створення репертуарного фонду для майбутньої самостійної праці;
- виховання у процесі навчання гри на фортепіано творчого відношення до методики роботи з дітьми, оволодіння методами творчого підходу к завданням виконавства та інструментальної педагогіки;
- осягнення найбільш типових рис музики різних стилів, епох, національних шкіл та художніх напрямлень;
- формування уявлень про комплексний розвиток композиторської, виконавської, педагогічної майстерності видатних музикантів, що повинно зіграти дієву роль підготовці розвинутого вчителя музики;
- підготовка до виконання музично-просвітницьких функцій за допомогою фортепіано (проведення тематичних лекцій-концертів, організація клубів, лекторіїв, дитячих філармоній, народних університетів музичної культури для школярів та інше).

Програма насичена різними формами роботи зі студентами. На наш погляд, дуже цікавим є практикум вивчення та накопичення фортепіанного репертуару, індивідуально-групові заняття та лекції з найбільш важких та проблемних питань. Але в рекомендованому репертуарі твори сучасних

композиторів мають дуже маленьке процентне співвідношення у порівнянні з світовою класикою та романтикою. У списку музичної літератури перевага надається російським авторам, композиторам епохи бароко та класичної доби. Дуже влучним є те, що у списку рекомендованої музичної літератури автори пропанують різні твори в сучасній обробці видатних піаністів, наприклад: Д. Букстехуде – С. Прокоф'єв «Органна прелюдія і fuga» ре мінор.

Наступна програма для курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)» була створена у 1997 році (автори: доц. Т.І. Гризоглазова, доц. Н.П. Гуральник). У програмі пропонувались такі завдання:

- вивчення різноманітних індивідуальних навчальних програм;
- опанування різних стилів, жанрів та форм фортепіанної музики;
- розвиток вмінь відтворювати художній образ музичного твору на основі точного оволодіння авторським текстом та власної виконавської інтерпретації;
- виховання навичок самостійної роботи над музичним твором (опрацювання репертуару, що використовується на уроках музики в загальноосвітніх школах, розвиток вмінь розкрити у слові художньо-образний зміст творів).

Автори наполягають, що протягом п'яти років навчання студенти мають опанувати твори: 1) французьких та італійських композиторів; 2) клавірні твори І.С. Баха, Ф.Е. Баха, Г. Генделя); 3) віденських класиків; 4) зарубіжних композиторів-романтиків; 5) зарубіжних композиторів ХІХ – початку ХХ ст.; 6) зарубіжних композиторів ХХ ст.; 7) українських композиторів класиків; 8) сучасної національної фортепіанної школи.

Дуже цікавим є те, що в цій програмі вже з'являється потреба у вивченні саме сучасної музики та музики українських композиторів, але перелік авторів сучасної фортепіанної музики та творів українських композиторів, на наш погляд, є дуже обмеженим. Зі світової сучасної музики

зовсім не представлені твори Арнольда Шонберга, Карлхайнца Штокгаузена, Арнольда Шнітке; твори Еріка Саті, Д. Мійо, Джорджа Гершвіна, Де Фалья М., Семюела Барбера, Олександра Цфасмана.

Програма курсу «Основний музичний інструмент (фортепіано)» за 1999 р. (автори - доктор пед. наук. О.П. Щолокова, кандидат пед. наук Н.П. Гуральник, ст.. викладач О.С. Козачук) декларувала формування професійних якостей, умінь та навичок майбутніх вчителів щодо здійснення педагогічного керівництва музичним вихованням та навчанням школярів молодшого віку. Головними завданнями курсу визначались наступні:

- вивчення дидактично доцільного музичного репертуару, який передбачає оволодіння професійними виконавсько-інструментальними навичками;
- виховання вмінь формувати художні образи музичних творів, підґрунтям яких є знайомство з різними стилями, жанрами та формами музичного мистецтва;
- розвиток навичок творчої самостійної роботи над музичними творами; знайомство з раціональними методами роботи над музичними творами;
- формування музично-просвітницьких навичок та комунікативних вмінь студентів.

У цій програмі автори не виділяють окремих годин для вивчення сучасної фортепіанної музики, як у попередній програмі, але у розділі рекомендованої музичної літератури з'являються твори таких сучасних композиторів, як Л. Шукайло та Г. Сасько.

Остання програма з курсу «Основний музичний інструмент» була створена у 2007 році кандидатом педагогічних наук, доцентом Н.П. Гуральник.

Її метою було забезпечення достатнього рівня підготовки студентів по класу фортепіано, що дозволяє використовувати його в якості одного з головних інструментів педагогічної техніки майбутнього вчителя.

У програмі були виділені такі завдання:

- розвинути професійний інтерес до даної навчальної дисципліни;
- активізувати піаністичні та творчі можливості студентів;
- розкрити виконавський репертуар, музично-педагогічний досвід;
- здійснити міжпредметні зв'язки даного курсу з іншими фаховими дисциплінами.

На наш погляд, перевагою цієї програми є те, що вона адаптована до кредитно-модульної системи. Список рекомендованої до вивчення музичної літератури значно поширюється щодо наявності творів сучасних авторів та українських композиторів. З'являються твори А. Штогаренка, В. Шумейка, Я. Фрейдліна, М. Скорульського, М. Тица, І. Белзи, О. Ківи, А. Коломійця, М. Завадського, В. Сечкіна, І. Карабиця, Л. Колодуба, М. Колесси, Г. Ляшенка, Т. Сидоренко-Малюкової, М. Дидинського, М. Шука, І. Гусева, В. Задерацького, Г. Куркова, В. Назарова та інших. Але зовсім не представлені сучасні твори зарубіжних композиторів. На наш погляд, для розвитку якісних характеристик майбутнього учителя доцільно було б вивчати твори сучасності не тільки на базі української музики (це є важливою складовою розвитку професійних компетентностей особистості вчителя музики), але й світової (наприклад: американських композиторів - Леонард Беренштейна, Чарльз Айвза, Сьюмуеля Барбера; французьких - А. Онеггар, Д. Мійо, Ф. Пуленка, Ж. Орика, Л. Дюрея, Ж. Тайефера; німецьких - Пауля Хиндемита, Арнольда Шёнберга, Карлхайнца Штокхаузена, російських – Софії Губайдуліної, Едісона Денісова, Антона Лубченка, Бориса Печерського, Ігора Стравинського, Альфреда Шнітке, а також твори композиторів в обробках Феруччо Бузоні, Володимира Горовиця, Міхаїла Плетньова та інших піаністів), сучасні джазові твори та імпровізації, твори для гри в ансамблі. Аналіз запропонованого для вивчення репертуару в межах навчальної дисципліни «Основний музичний інструмент (фортепіано)» дозволяє зробити висновок, що місце сучасної музики в ній дуже маленьке у співвідношенні з творами композиторів інших часів,

перевага у пропонованій музичній літературі віддається творам малих форм над великими.

Далі констатувальний експеримент проходив у таких напрямках:

1) спостереження за навчальною та концертно-просвітницькою діяльністю студентів в умовах Міжнародних конкурсів «Art Klavier» (м. Київ), «Слов'янська музика» (м. Мелітополь), «Кримська Весна» (м. Ялта), «Fortissimo» (м. Харків), конкурсу імені Володимира Горовиця (м. Київ);

2) індивідуальні та групові бесіди, діагностичні завдання, анкетування, інтерв'ювання студентів.

Загальна кількість досліджуваних становила 265 осіб. З них 215 студентів НПУ ім. М.П. Драгоманова, Навчально-наукового інституту соціально-педагогічної та мистецької освіти Мелітопольського державного педагогічного університету ім. Богдана Хмельницького, Мистецько-педагогічного факультету Уманського державного педагогічного університету ім. Павла Тичини та Інституту мистецтв Київського педагогічного університету ім. Бориса Грінченка, 35 студентів – учасників конкурсів з різних країн і навчальних закладів, а також 15 осіб професорсько-викладацького складу університетів та членів журі конкурсів.

У перебігу констатувального експерименту використовувались такі методи: педагогічне спостереження, індивідуальні бесіди, анкетування та тестування студентів з метою визначення міри розуміння сутності та змісту сучасної фортепіанної музики.

Для бесіди з членами журі (15 осіб) був складений опитувальний лист, до якого входили наступні питання:

1. Наскільки сформованою, на Ваш погляд, є мотивація до вивчення сучасної фортепіанної музики у студентів-конкурсантів?

2. Чи завжди дотримується відповідність виконавських можливостей студентів тому сучасному репертуару, який вони виконують?

3. Чи спостерігалася різниця якості та емоційної захопленості виконання конкурсантами класичної музики та музики сучасних авторів?

4. Які, на Ваш погляд, умови забезпечують формування мотивації до вивчення сучасної музики? Який шлях є найоптимальнішим для формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики?

5. Чи сприяє творчо-самостійна діяльність студента формуванню мотивації до вивчення сучасного репертуару?

Аналіз оцінок незалежних суддів, якими були члени журі вищезазначених конкурсів, дозволив встановити, що у більшості учасників конкурсів мотивація до вивчення сучасної фортепіанної музики або низька, або знаходиться у початковій стадії формування її компонентів.

Наприклад, за показниками ціннісно-емоційної захопленості перевага надається при виконанні творів композиторів романтиків та експресіоністів, за показниками художньої осмисленості, стильовідповідності, виконанню творів класиків та імпресіоністів, за показниками оцінювально-аналітичної роботи, виконанні творів епохи Бароко, за показниками сформованих потреб та стійких інтересів досягнення виконавського успіху, перевага лежить при виконанні віртуозних творів у сучасній обробці, в обробці видатних музикантів-піаністів, та творів сучасних авторів, бо на підсвідомості музична мова цих творів дуже близька студенту, бо вона є відображенням реальних подій того часу, в якому вони перебувають.

На питання стосовно сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики ми отримали такі відповіді: у більшості випадків учасники конкурсів з університетів не володіють сформованою мотивацією до вивчення сучасної фортепіанної музики. Найбільш важливими причинами є такі: відсутність еталонних виконань цих творів (14%), відсутність глибоко занурення у задум композитора (21%), неуважне та незацікавлене ставлення до мистецтва сьогодення (36%), невміння долати нові технічні труднощі (нові фактурні та технічні труднощі, нова незрозуміла музична мова, стильові особистості, нові жанри та форми) (29%).

Після аналізу результатів опитування було з'ясовано, що великого значення для формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутніми вчителями науковці надають: активній участі у концертних виступах, фестивалях, конкурсах (52%), накопиченню сучасного концертно-виконавського репертуару (11%), збагаченню мистецького тезаурусу (9%), ефективність організації самостійної роботи (10%). Значна кількість викладачів (19%) не пов'язують успішність формування мотивації до вивчення музики сучасних авторів майбутніми вчителями з ефективністю їх самостійної роботи. Деякі викладачі зазначили, що більшість студентів, приходячи у ВНЗ взагалі не готові до самостійного опрацювання сучасного репертуару. При цьому, лише 2% викладачів залучають студентів до самостійного вибору сучасного репертуару, не більше 14% передбачають якісне опрацювання музичних творів. Цікаво, що тільки 53% викладачів враховують систематичність та ефективність самостійної роботи майбутнього вчителя при оцінюванні результатів вивчення сучасного репертуару.

Серед провідних умов формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики викладачі пропонували наступні:

- активне виконання цієї музики не тільки за вимогами конкурсів, але й за власним бажанням на сольних, академічних та звітних концертах;
- збагачення тезаурусу студентів в галузі сучасного фортепіанного мистецтва;
- підвищення якості самостійної роботи над сучасними творами (вивчення нової фактури, нових технічних, образно-стильових засобів);
- накопичення та ознайомлення з різноплановим за стилем, жанром, фактурою, технікою, музичною мовою, сучасним репертуаром;
- підвищення інтенсивності аналітико-пошукової та інтерпретаторської діяльності.

Дуже цікавими були результати опитування стосовно опанування сучасної фортепіанної музики на таких дисциплінах, як

«Концертмейстерський клас» та «Камерний ансамбль». Тільки 12% опитаних вважають, що формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики можливе не тільки на індивідуальних заняттях, а й у концертмейстерському класі та класі камерного ансамблю, адже саме в ансамблевій грі розвиваються почуття ритму, слух, музичне мислення, навички художньої співпраці.

Для з'ясування рівнів прояву показників потребово-пошукового компонента було проведено анкетування студентів-піаністів педагогічних ВНЗ. Анкета складалася з 8 запитань, які повністю представлені у Додатку А наведемо декілька прикладів аналізу результатів анкетування.

Першим було питання стосовно довузівської підготовки студентів. Результати відповідей показали, що 52,2% студентів мають завершену освіту у ДМШ, 32,5% студентів навчалися у спеціальних музичних школах та училищах, 15,3 % мають попередню освіту на рівні сільських шкіл, клубу або студії.

На питання: чи цікавить сучасне мистецтво 5% опитаних студентів відповіли позитивно, 37,5% студентів вагалися відповісти, 12,5% студентів дали особисту відповідь на це питання і 45% заявили, що сучасне мистецтво їх взагалі не цікавить.

Коли запропонували оцінити свої знання і відповісти на запитання: чи є достатніми їх знання щодо сучасного фортепіанного мистецтва, 55% студентів відповіли, що їх знання є достатніми, 25% студентів не змогли оцінити свої знання, і всього 20% студентів вважають свої знання недостатніми.

Цікавими виявилися відповіді студентів на таке питання: у процесі вивчення сучасного твору на яке завдання ви витрачаєте більше часу? Серед варіантів відповідей були:

- вивчення тексту напам'ять;
- робота над технічними складностями;

- опрацювання художньо-образних та художньо-стильових, інтерпретаційних завдань;

- несистематичний розподіл часу.

Дуже цікавими були результати на запитання: з чого починається робота над сучасними творами. Лише 5% студентів починають свою самостійну роботу над творами сучасних композиторів з прослуховування еталонного звучання (якщо воно є), 65% студентів програють повністю, не зважаючи на помилки та складнощі, 20% - починають свою роботу з плідного розучування тексту по тактам і 10% - починають свою роботу з розучування важких технічних фрагментів.

На диво, розподіл часу за видами роботи відбувався наступним чином: так, у деяких студентів (28%) більшість часу розподіляється на вивчення тексту напам'ять; 35% часу розподіляється на роботу з технічними труднощами, 12% на роботу з художньо-образними та художньо-стильовими, інтерпретаційними завданнями; 25% - не розкривають свою систему розподілу роботи за часом, вона у них залежить від ступеню зацікавленості твором та його складністю.

Отже, значна частина майбутніх вчителів характеризуються уважним ставленням до художніх завдань та технічних складнощів. Питання виучування напам'ять не є домінуючим для більшості студентів. Вибір відповідей «залежно від складності твору» не дуже частий – всього 19,8%, що говорить про досить стійку уяву та системний розподіл часу в роботі над сучасним фортепіанним твором.

У цілому, приблизно рівний розподіл часу між видами роботи напевно свідчить про диференціацію студентів за типами домінуючої виконавської потреби: слабка музична пам'ять (причини в слабкому музичному мисленні та слуху), слабка технічна база, слабкість навичок художнього втілення образу.

Відповідь на питання «Чи виокремлюєте ви час на похід до театрів, концертів, вистав, фестивалів, конкурсів, літературних вечорів, присвячених

сучасному мистецтву?»), була цілком відвертою: 40% - відповіли позитивно, 55% - негативно, а 5% - затрудняються відповісти на це запитання.

На запитання: як часто ви виконуєте сучасну музику? – ми отримали також суперечливі відповіді: 7% студентів включають до свого репертуару сучасну фортепіанну музику майже кожного семестру, 30% - раз на рік або за потребою (конкурс, фестиваль, тощо), 32% - дуже рідко, і решта 31% не грають сучасної музики взагалі.

Щодо творів, які більше подобаються студентам для концертного виконання, то наші дослідження показали факти, які суперечать педагогічним спостереженням. Так, 30% студентів вибрали твори танцювальних жанрів з народними інтонаціями, 8% опитуваних відповіли, що їм подобаються концерти та сонати, 25% люблять виконувати рапсодії, ноктюрни, сюїти, полонези тощо, решта, а саме, 37% вибирають мініатюри (етюди, прелюдії, маленькі віртуозні п'єси). Це свідчить про те, що студенти для виконання більшою мірою обирають сучасні твори маленьких форм, оскільки, на їх думку, з вивченням великих форм виникає багато різних проблем. Нерозуміння, страх перед новими труднощами, низька мотивація, зупиняє їх наміри та обмежує поле діяльності та зростання.

Отже, наш підхід допомагає визначити основні методичні напрямки роботи, які слід застосовувати для формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики – це розвиненість відчуття успіху при виконанні сучасної музики, організація самодисципліни та самоконтролю в домашній технічно-виконавській роботі, формування стійкого інтересу до сучасного мистецтва.

Протягом попереднього етапу шляхом тривалих спостережень під час фестивалів, конкурсів, лекційних та індивідуальних занять ми для себе засвоїли наступні перешкоди для позитивно вмотивованого вивчення та засвоєння сучасної фортепіанної музики майбутніми вчителями, а саме:

Технічні недоліки: нова, незручна постанова аплікатури, відсутність навичок звільнення руки від напруги, недостатня технічна вправність, невміння вибрати зручну позицію рук, відсутність координації.

Художньо-виконавські недоліки: недостатнє володіння новою фактурою, технічними прийомами, які забезпечують художньо-образну ідею сучасних творів. Відсутність навичок глибокого і різноманітного звуковидобування, навичок тембрального розмаїття, педалізації, тембрального слуху, поліфонічного слуху, інтонування, тощо.

До методико-компетентнісних недоліків можна віднести: відсутність необхідних теоретичних знань в галузі сучасної композиторської техніки, достатнього практичного досвіду виконання сучасної музики та методичної бази для самостійної роботи з фортепіанними творами сучасних авторів.

Для підтвердження таких результатів було проведено наступне: на основі проєктивної методики «незакінчених речень», розробленої Д.Саксом, був створений її модифікований варіант згідно цілей нашого дослідження (Додаток В). Опитувальний лист складався з 10 незакінчених речень, які були сформульовані таким чином, аби стимулювати респондентів на відповіді, які допомагають виявити ставлення до сучасної фортепіанної музики, її вивчення, мотиви вибору сучасного репертуару («У процесі вибору сучасних фортепіанних творів я звертаю увагу на...», «Розучування сучасної фортепіанної п'єси я починаю з...», «Сучасна музика для мене – це...», «Я вивчаю сучасну музику тому, що...» тощо).

У подальшій роботі, в результаті опитування ми з'ясували, що у студентів багато сучасних творів викликає справжній інтерес, але всі мають певні стереотипні уявлення, які заважають їм у сприйнятті, перешкоджають при самостійній роботі над сучасним текстом, музичною мовою нової епохи, засвоєнню нових фактурних надбань, нових технічних прийомів.

Як показала обробка результатів письмового опитування, студенти в цілому позитивно ставляться до вивчення сучасної фортепіанної музики, проте мало зорієнтовані на пізнання її жанрово-стильових особистостей та

художньо-естетичних цінностей. Відповіді майбутніх учителів були переважно інтуїтивного, емоційного характеру. Лише 11% з опитуваних відзначили наміри вивчати сучасну музику. Такі результати засвідчують необхідність спрямовувати фахову навчальну діяльність студентів на: формування мотивації (потреб, інтересів, намагань, ціннісних орієнтацій) до вивчення сучасного фортепіанного репертуару; пізнання змісту цих творів, їх музичного й художнього образів, цілісного жанрово-стильового аналізу; усвідомлення цінності цієї музики, глибинної авторської концепції; розвинення здібностей створення власної інтерпретації, виконавської рефлексії тощо.

Такі висновки були підтверджені отриманими результатами тестування за модифікованою методикою В. Петрушина [169, с. 370], Додаток В.

Для визначення міри здатності до художньо-естетичної оцінки та цілісного жанрово-стильового аналізу сучасних фортепіанних творів у процесі фахової підготовки майбутніх учителів було проведено індивідуальні бесіди зі студентами.

Як виявилось, більшість студентів мало зацікавлені передумовами створення сучасного музичного твору, відомостями про автора, жанрово-стильовими особливостями твору. Як стверджують викладачі, пізнання авторської концепції музичного образу сучасного фортепіанного твору має переважно хаотичний і непослідовний характер. Художньо-естетичні відомості з теоретичних дисциплін майже не використовуються у вивченні та розумінні сучасного репертуару. Процес вивчення фортепіанних творів сучасних композиторів ґрунтується переважно на використанні технічного підходу. Тож значна частина студентів (42%), майже не знають композиторів сучасності.

Узагальнення отриманих результатів, зведення кількісних показників до середнього арифметичного дало змогу розподілити студентів на три групи, згідно евристичного (високого), репродуктивного (середнього) та адаптивного (низького) рівнів прояву показників пошуково-потребового

компоненту та його критерію (міри зацікавленості сучасною фортепіанною музикою). Отримані дані подано у таблиці 3.2

Таблиця 3.2

Рівні прояву показників за пошуково-погребовим компонентом

Показники компоненту	Рівні прояву показників					
	евристичний		репродуктивний		адаптивний	
	абс	%	абс	%	абс	%
Сформованість потреби у вивченні сучасної музики	7	2,8	17	6,8	226	90,4
Сформованість інтересу до різних жанрів сучасної фортепіанної особистості	9	3,6	25	10	216	86,4
Наполегливість у прагненні оволодіти новим репертуаром	11	4,4	27	10,8	212	84,8

Такі результати свідчать про необхідність проведення спеціальної роботи з формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя.

Для з'ясування рівнів прояву показників ціннісно-аналітичного компонента, який свідчать про міру здатності до художньо-естетичної оцінки на основі цілісного жанрово-стильового аналізу (його показники: наявність ціннісно-емоційного ставлення до сучасної музики, як внутрішній регулятор особистого розвитку студента; обсяг теоретичних знань; розуміння жанрових і стильових особливостей твору) проводились педагогічні спостереження за навчальною діяльністю майбутніх учителів упродовж семестру, бесіди з викладачами та фіксація означених критеріїв під час екзаменаційних виступів студентів. З цією метою було використано метод експертної оцінки.

Треба зазначити, що метод експертної оцінки (рейтинговий метод) у педагогіці є одним з найпоширеніших. Він синтезує в собі опосередковане спостереження та опитування, які пов'язані із залученням до оцінки досвідно-педагогічних явищ компетентних та високоосвічених фахівців. Спеціальна група експертів на основі логіко-інтуїтивного аналізу з використанням

порівнянної оцінки фактів робить свої висновки. Цей метод відрізняється від простого збору відгуків чіткою та цілісною програмою оцінювання, застосуванням шкали кількісного аналізу та певних критеріїв виставлення балів.

Для оцінки сформованості мотивації до вивчення сучасних фортепіанних творів у студентів I – IV курсів ВНЗ за ціннісно-аналітичним компонентом було запрошено викладачів кафедри фортепіанного виконавства. Під час екзаменаційного виступу студентів групі експертів було запропоновано виявити рівні прояву показників компоненту за 10-бальною шкалою.

Оскільки вимір ціннісно-емоційного суб'єктивного ставлення студента до музичних образів сучасної музики є досить складним явищем для діагностування, дослідження прояву ціннісно-аналітичного компоненту було доповнено діагностичною методикою виміру емоційних станів людини – САН. Дана методика була розроблена вченими-психологами В. Доскіним, Н. Лаврентьєвим, В. Шарай, М. Мирошниковим як різновид діагностування станів та настроїв людини. Ця методика представлена опитувальним листом з набором полярних характеристик самопочуття (С), активності (А) та настрою (Н) – всього 15 пар емоційних модальностей, міру інтенсивності яких викладачі-респонденти повинні оцінити за 9-ти бальною шкалою.

Ця методика є досить суб'єктивною, однак вона дає певну інформацію про ставлення опитуваних до музичних явищ, настроїв, відображених у творах, загальну сенситивність до музики й адекватність емоційного пізнання сучасної музики.

Для діагностування сформованості наступних показників ціннісно-аналітичного компоненту (обсяг теоретичних знань й розуміння жанрово-стильових особливостей сучасної фортепіанної музики) та проективно-прогностичного компоненту (ступінь самостійності при виборі сучасного репертуару; рівень виконавської рефлексії; уміння створити власну виконавську концепцію) було запропоновано самостійно опрацювати

сучасний фортепіанний твір та виконати його у присутності однокурсників, коментуючи власні спостереження щодо змісту, виконавських засобів втілення музичного образу, жанрово-стильових особливостей і знання щодо історії виникнення авторської концепції.

До самостійного опрацювання студентам було запропоновано такі сучасні твори: «Шість партит», «Бурлеска», «Варіації», «Гуцульський триптих», «Токата», «Фортепіанний концерт №1», фортепіанний цикл «З дитячого альбому» М. Скорика; «Образи», «Арабески», «Варіації на українську тему», сюїту «Про тварин» та «Сонати» М. Степаненка; «Класична» та «Українська» сюїти І. Шамо; «Дитячий альбом», «Карпатські фрески» та поліфонічні варіації «Українські писанки» Л. Дичко; «Багателі», цикл з п'яти п'єс «Кіч-музика», «Музика в стародавньому стилі», «Сонати», «Шість миттєвих вальсів» та «Елегія» В. Сильвестрова. Зважаючи на відмінності у виконавській підготовленості студентів, вони були обрані за різним ступенем складності.

Як показали результати самостійного опрацювання музичних творів, це завдання для студентів стало дуже складним. Навіть ті студенти, які демонстрували високі результати на екзаменаційних виступах, мали досвід концертних виступів і певні знання щодо сучасної музики, володіли виконавськими вміннями, обирали здебільшого, найпростіші твори (67%). Однак під час опрацювання цих творів, вони зазнавали певні труднощі й у багатьох випадках відмовлялися від самостійної роботи, звертаючись до викладачів за допомогою.

Оцінювання результатів відбувалось за відгуками групи експертів, до яких було залучено самих учасників експерименту. Оцінюючи підготовку своїх однокурсників за 12 бальною шкалою, експерти намагалися об'єктивно надати оцінку ціннісно-емоційного ставленню студента до сучасного твору, з'ясовували, наскільки виконавець розуміє його жанрово-стильові особливості та виявляє самостійність при створенні інтерпретації. При цьому високий

рівень забезпечувався оцінками 10-12 балів, середній 6-9 балів, низький – 0-5 балів.

Результати оцінювання показників ціннісно-аналітичного компонента за таким методом був таким: високий рівень зафіксовано у 9,6% респондентів; середній рівень виявлено у 15,73%, низький у 74,7% досліджуваних.

Обчислення результатів діагностування, узагальнення отриманих даних дало змогу розподілити студентів на групи відносно високого, середнього та низького рівнів прояву показників компоненту. Розподіл рівнів за ціннісно-аналітичним компонентом та вираження його показників подано у таблиці 3.3

Таблиця 3.3

Рівні прояву показників за ціннісно-аналітичним компонентом

Показники компоненту	Рівні прояву показника					
	евристичний		репродуктивний		адаптивний	
	абс	%	абс	%	абс	%
Наявність ціннісно-емоційного ставлення до сучасної музики	20	8	40	16	190	76
Обсяг теоретичних знань	25	10	43	17,2	182	72,8
Розуміння жанрових і стильових особливостей твору	27	10,8	35	14	188	75,2

Показник проєктивно-прогностичного компоненту – рівень виконавської рефлексії та вміння створити власну концепцію діагностувався за методикою самоспостереження. Завдання, які входили до такої діагностичної програми, передбачали складання студентами усних та письмових самозвітів після виконання сучасних творів на концертах, екзаменах, фестивалях та конкурсах. Студент мав визначити своє ставлення до їх виконання, розкрити, які почуття ці твори у нього викликають, чим цей художній образ може приваблювати слухача, які жанрові та стильові особливості твору, що вдалось відтворити достатньо професійно, а що не вдалось відтворити, охарактеризувати свою інтерпретаторську концепцію щодо виконання цього твору.

Виявилося, що це завдання було надто важким для студентів. Більшість з них зовсім не здатні до самоаналізу, оцінювання власної роботи та прогнозування її результати. Відповіді мали переважно емоційний характер, а студенти висловлювали своє ціннісно-естетичне ставлення до творів сучасної музики переважно одним або декількома словами «подобається», «не подобається».

Отримані відповіді було розподілено на такі групи за рівнями:

- адаптивна група (низький рівень) – 81,6%;
- репродуктивна група (середній рівень) -10,7% ;
- евристична група (високий рівень) – 6,1%.

Отримані результати було доповнено даними, отриманими під час бесід зі студентами з приводу післядії виконання сучасних творів на концертах екзаменаційних виступах; спостереженню за студентами під час виступів та під час індивідуальних занять.

Статистичні дані згідно кожного показника проєктивно-прогностичного компоненту показані у таблиці 3.4

Таблиця 3.4

Рівні прояву показників за проєктивно-прогностичним компонентом

Показники компоненту	Рівні прояву показника					
	евристичний		репродуктивний		адаптивний	
	абс	%	абс	%	абс	%
Ступінь самостійності при виборі сучасного репертуару	16	6,4	30	12	204	81,6
Рівень виконавської рефлексії	17	6,8	27	10,8	206	82,4
Уміння створити власну інтерпретацію	15	6	34	13,6	201	80,4

Зведені результати показників проєктивно-прогностичного компоненту свідчать, що значна більшість студентів знаходяться на низькому (81,5% респондентів) і середньому рівнях (12,1% респондентів) та лише 6,4% досліджуваних виявило високий рівень. Такі результати дають підстави для проведення педагогічної роботи зазначеного напрямку.

Загальні показники сформованості компонентів мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутніх учителів відповідно до визначених критеріїв їх показників представлені у таблиці 3.5.

Таблиця 3.5

Результати констатувального експерименту

Компоненти	Високий	Середній	Низький
Мотиваційно-пошуковий	3,6	9,2	87,2
Ціннісно-аналітичний	9,6	15,7	74,7
Проективно-прогностичний	6,4	12,1	81,5

Констатувальний експеримент дав змогу виявити три рівні сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя.

Низький рівень зафіксовано у 81,1% студентів згідно узагальнених даних констатувального дослідження.

Середній рівень зафіксовано 12,4% студентів згідно узагальнених даних констатувального експерименту.

Високий рівень показали лише 6,5% студентів згідно узагальнених даних констатувального експерименту.

Отримані результати констатувального експерименту засвідчили недостатність проведення роботи зі студентами над опрацюванням сучасного репертуару, що й спричинило недостатню сформованість мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутніми вчителями. За проведеним педагогічним діагностуванням було виявлено, що студенти мало інформовані щодо жанрово-стильових особливостей цієї музики. Опрацювання творів сучасних композиторів часто зводиться до механічного виконання нотного тексту. Студенти виявилися малоспроможними до самостійного вибору репертуару, художньо-естетичної оцінки на основі цілісного жанрово-стильового аналізу

Аналіз результатів констатувального експерименту свідчить про необхідність проведення цілеспрямованої педагогічної роботи над

формуванням мотивації майбутніх учителів до вивчення сучасного фортепіанного репертуару у процесі фахової підготовки, що включає надання студентам необхідної музично-теоретичної інформації, стимулювання пошуково-пізнавальної активності студентів, емоційного сприйняття та виконання сучасних творів, розвиток умінь долати нові технічні труднощі, самостійно зробити художньо-естетичну оцінку на основі цілісного жанрово-стильового аналізу, навчитися робити власну виконавську інтерпретацію тощо.

З метою підвищення рівня сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя ми вважали за необхідне розробити та впровадити власну методику формування мотивації до вивчення сучасного репертуару у процесі фортепіанного навчання, яку представили у наступному параграфі.

3.2. Методика формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутніх учителів.

У процесі розробки власної методики формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя ми орієнтувались на такі концептуальні положення педагогіки: необхідність акцентувати увагу на єдності та системності педагогічного процесу та взаємодії трьох основних її функцій – освітньої, виховної й розвивальної. За результатами дослідження було встановлено, що продуктивність формування мотивації в процесі фахової підготовки майбутніх учителів забезпечується використанням загально дидактичних та спеціальних музичних методів навчання, а також професійно-педагогічного спрямування цієї підготовки.

Впровадження нової методики у процес фахової підготовки майбутнього вчителя здійснювалося в Інституті мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка та Інституті мистецтв Національного

педагогічного університету імені М.П. Драгоманова протягом 2010 - 2014 навчальних років. Її завданням було практично апробувати у навчально-виховному процесі розроблену методичну модель формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів.

Під час побудови цієї моделі ми виходили з причинно-наслідкових зв'язків трьох пар її складових: компонентів та елементів структури обраної категорії, критеріїв та показників, а також етапів формувального експерименту. Таким чином, кожному компоненту мотивації до вивчення сучасної музики відповідає певний критерій його сформованості, а останньому – етап формування даного компоненту взагалі та елементи кожного з компонентів, які відповідають показникам сформованості означеної якості окремо.

Згідно запропонованих критеріїв та їх показників, а також відповідно до рівня сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутніми учителями були розроблені наступні методичні основи забезпечення ефективності формувальної частини експерименту, які стали провідними напрямками нашої методики:

- максимально активізувати творчі можливості студентів та розвинути їх тезаурус шляхом опанування музично-теоретичних основ виконання сучасної музики;
- стимулювати набуття нових необхідних музично-теоретичних знань для вивчення якомога більшого об'єму різноманітних сучасних фортепіанних творів;
- сформувати інтерес до пошукової активності студента, набуття особистого досвіду в опануванні творів сучасних композиторів різними за жанрами та стилями;
- на основі відтворення та сприймання нового сучасного репертуару стимулювати накопичення естетично-ціннісного досвіду, спираючись на жанрово-стильовий аналіз творів сучасності;

- сприяти максимальному засвоєнню нових музично-практичних навичок та прийомів виконання сучасної фортепіанної музики, які є основою практичної діяльності майбутнього вчителя;

- сформувати вміння оцінити перебіг власної роботи та прогнозувати її результати.

Розроблена методика формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя впроваджувалась протягом 3 етапів: мотиваційно-ціннісного, пізнавально-діяльнісного та творчо-виконавського.

Під час експериментальних занять для цілеспрямованого формування мотивації до вивчення сучасної музики в процесі фахової підготовки майбутніх вчителів були використані наступні форми роботи:

- самостійний цілеспрямований вибір репертуару для ескізного вивчення, а також для концертного виконавства;

- музикування як систематична робота в класі та вдома;

- читання з аркушу;

- ансамблева та концертмейстерська гра;

- концертне виконання;

- спілкування з автором твору;

- самостійне вивчення творів;

- участь у конкурсах, фестивалях, концертах.

Представлені форми роботи реалізовувались через установку студента на виконавську майстерність, формування художніх орієнтацій та просвітницьку діяльність. Таким чином, стійка позитивна мотивація до використання сучасної фортепіанної музики у студентів спрямовувалась не тільки на результат – концертний виступ, але й на сам процес вивчення твору, коли формуються виконавські вміння та навички, виховується гармонійно розвинута особистість майбутнього педагога та виконавця.

Завдання, які ставились перед студентами Інститутів мистецтв, були різноманітними за ступенем складності. Прості завдання спрямовувались на

уточнення та закріплення отриманих знань та навичок у різноманітних методах і формах їх вирішення. Натомість музично-творчі завдання вимагали прояву самостійності та ініціативності, власної думки, фантазії та уяви, осмисленості музичного матеріалу. Це спонукало майбутніх вчителів до активної пошукової діяльності, визначення шляхів для вирішення поставлених завдань. Основою таких завдань стали різноманітні твори сучасних композиторів для фортепіано з яскравим художньо-образним змістом, складною фактурою, новими прийомами звуковидобування й засобами музичного вираження. Приклади таких творів наведено у Додатку Г. Розкриємо методiku формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики на кожному етапі дослідно-експериментальної роботи.

Метою першого, **мотиваційно-ціннісного етапу** була активізація потребової сфери студентів та їх вольових зусиль для максимальної зацікавленості сучасною фортепіанною музикою та успішного її виконання. Його завдання полягали в наступному:

- 1) сформувати у студентів позитивне ставлення до сучасної фортепіанної музики;
- 2) стимулювати майбутніх вчителів на досягнення успіху у виконанні творів сучасних композиторів;
- 3) розвинути здатність до подолання труднощів і перешкод у процесі вивчення сучасного фортепіанного репертуару.

Ефективність роботи на цьому етапі залежала від наступних педагогічних умов: керування процесом формування мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики, створення ситуації успіху в процесі реалізації творчого потенціалу студентів. Крім того, зважаючи на гостру потребу зацікавити студентів сучасною фортепіанною музикою, застосовувались методи навчання, а саме: індивідуальні та колективні бесіди, методи словесного пояснення, виконавського показу, порівняння та контрастного зіставлення, які змушують майбутнього вчителя зрозуміти, що

твори сучасних композиторів є невід'ємною частиною навколишнього життя та світових явищ.

Спочатку з'ясовувались причини та характер труднощів, що ставали перешкодами при виборі сучасних творів. Шукались можливі шляхи вирішення цих проблем. Обговорювалися питання низької зацікавленості студентів до сучасного мистецтва взагалі та сучасних фортепіанних творів зокрема. Така психологічна підтримка дозволяла майбутнім вчителям позбавитися страху невдач при виборі сучасного репертуару для вивчення та подальшого виконання їх на концертах, конкурсах, фестивалях тощо.

Надзвичайно важливого значення набули методи розвитку самостійного мислення студентів: цілісного аналізу творів, обміркування, спостереження за виконавською діяльністю відомих музикантів. Це сприяло розвитку естетично-ціннісного ставлення до творів через розуміння їх виражальних засобів, зокрема таких як ритм, тембр, динаміка, педалізація, інтонування, артикуляція, штрихи, поліфонічність тощо, а також знайомства з розмаїттям жанрів та їх трансформації в сучасній творчості композиторів.

Важливим завданням для студентів стало наповнення змістом самого процесу вивчення сучасних фортепіанних творів, оскільки для них дуже важливим є вміння знаходити питання на такі відповіді: «коли був створений цей твір?», «що спонукало автора для його створення?», «що особливого в цьому творі?». Відповіді на ці питання шукались під час обговорення викладача зі студентом художньо-ціннісної значущості твору. При цьому здійснювався його жанрово-стильовий аналіз, порівняння з творами попередніх століть, проводились паралелі між різними видами мистецтва – їх формою та виражальними засобами, що спонукало студентів відшукувати необхідні прийоми звукоутворення для відповідного художнього образу. Тобто студентам ставало зрозумілим, якими засобами він зможе досягнути поставленої цілі: успішно виконати сучасний фортепіанний твір.

З метою поглиблення інтересу та збагачення потреб у вивченні сучасних фортепіанних творів студентам пропонувалось відвідувати фестивалі, на яких

відомі музиканти виконували ці твори, філармонійні виступи видатних виконавців, творчі зустрічі з сучасними композиторами.

У процесі роботи зі студентами поглиблювався їх інтерес в цілому до сучасного мистецтва, оскільки музика не існує окремо від того, що її оточує. Тому студенти заохочувались до регулярних відвідувань театрів, кінофестивалів, літературних зустрічей, присвяченим сучасним творам, виставок сучасного гончарства та живопису. Відвідування відбувалось з подальшим обговоренням мистецьких вражень, прослуховування аудіо- та відеоматеріалів, написання порівняльних характеристик виконавських інтерпретацій, спостереження за новими рисами сучасності.

Майбутніми вчителями характеризувалися виконавські інтерпретації творів поданих у додатку Г. Прослуховування та обговорення аудіо- та відеоматеріалів сприяли усвідомленню феномену «сучасна фортепіанна музика», що включає такі характеристики як особлива стилістика твору (в деяких випадках полістилістика), особливі виражальні засоби, що створюють нову музичну мову, оригінальна драматургія, тобто усе те, що відрізняє твори сучасності від творів попередніх епох.

У процесі вибору творів сучасних композиторів для виконання студентами враховувались наступні характеристики:

- особиста зацікавленість твором;
- самостійність вибору;
- доступність ;
- поетапність у зростанні складності сучасних творів;

Виконавська робота над сучасними фортепіанними творами на індивідуальних заняттях відбувалась за наступними складовими: вибір доцільної аплікатури, робота над технічними труднощами, відпрацювання динаміки, артикуляції, педалізації, темпового співвідношення, рухової пам'яті тощо. Цей процес відбувався паралельно з розвитком не тільки виконавських вмінь та навичок, а й художньо-естетичних цінностей особистості. У першу чергу ми повинні з'ясувати **що** треба сказати, а потім знайти **яким чином**.

Тому першочерговими постають питання: художнього образу, складності музичної мови, розвитку або трансформації жанру, архітектура музичної форми, поліфонія, стилістичні особливості, звуковидобування тощо.

Щоб досягти якомога більшого позитивного результату при вивченні сучасної фортепіанної музики треба: 1) налагодити творчу взаємодію викладача зі студентом, підґрунтям якої є взаємоповага та взаєморозуміння, завдяки чому можна віднайти істину; 2) створити ситуацію успіху, бо успіх у навчанні є потужним стимулом не лише для подальшої діяльності, а й безпосередньо саме для вивчення обраного репертуару.

Для того, щоб розвинути у студентів вольові якості для подолання труднощів і перешкод в процесі вивчення сучасного фортепіанного репертуару ми застосовували метод створення проблемних ситуацій. Проблемне навчання розглядається педагогами у якості технології розвивальної освіти, спрямованої на активне отримання студентами знань, формування прийомів дослідницької пізнавальної діяльності, залучення до наукового пошуку, творчості. Воно засновується на конструюванні творчих навчальних завдань, що стимулюють навчальний процес і підвищують загальну активність студентів.

Завдяки проблемному навчанню студент одержує нові знання не в готовій формі, а як наслідок своєї розумової праці. Ці знання стають його власним відкриттям, продуктом розумової діяльності. Вони концентруються на технічних, стилістичних, мовних, фактурних труднощах та процесі їх подолання. Детальне розв'язування, обговорення та вирішення проблемних ситуацій між викладачем і студентом забезпечують більш змістовне вивчення нового твору.

Проведення першого етапу формувального експерименту продемонструвало значне зростання у майбутніх вчителів наступних музично-виконавських показників:

- сформований інтерес до різних жанрів сучасної музики та стійка потреба у їх вивченні;

- наполегливість у прагненні оволодіти новим репертуаром;
- розуміння загальнокультурної та художньо-естетичної цінності сучасної музики;
- усвідомлення важливості музично-теоретичної обізнаності в галузі сучасної музики, що дало змогу студентам більш свідомо та змістовно її сприймати.

Таким чином, на першому етапі формувального експерименту (мотиваційно-ціннісному), основна увага приділялась розвитку мотивації майбутніх вчителів до вивчення сучасної фортепіанної музики у процесі фахової підготовки. Наочно отримані дані представлені у таблиці 3.6.

Таблиця 3.6

Динаміка формування мотиваційно-пошукового компоненту сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики майбутніми учителями у контрольній та експериментальній групах

Групи студентів	Рівні сформованості мотиваційно-пошукового компоненту											
	До експерименту						Після експерименту					
	Низький		Середній		Високий		Низький		Середній		Високий	
	абс	%	абс	%	абс	%	абс	%	абс	%	абс	%
КГ	35	87,5	4	10	1	2,5	34	85	5	12,5	1	2,5
ЕГ	35	87,5	3	7,5	2	5	5	12,5	21	52,5	14	35

Так, на наш погляд, очевидним є зростання високого рівня сформованості мотиваційно-пошукового компонента мотивації до вивчення майбутніми учителями сучасної фортепіанної музики в експериментальній групі, тоді як аналогічні дані у контрольній групі залишилися без суттєвих змін.

Проведення математичних обчислень за отриманими результатами констатувального та контрольного діагностичних зрізів у експериментальній та контрольній групах дає можливість здійснити порівняльний аналіз статистичних даних.

За отриманими статистичними даними стало очевидним, що до проведення формувального експерименту більшість студентів як

експериментальної, так і контрольної груп було віднесено до низького рівня прояву показників критерію *міра зацікавленості сучасною музикою*.

Натомість після експерименту контрольний діагностичний зріз засвідчив перерозподіл рівнів у експериментальній групі (зменшення низького рівня у 7 разів, середнього збільшилося на 45% та зростання високого рівня у 7 рази), тоді як результати в контрольній групі суттєвих змін практично не зазнали).

Динаміку формування мотиваційно-пошукового компоненту сформованості мотивації майбутніх учителів до вивчення сучасної фортепіанної музики проілюстровано на гістограмі.

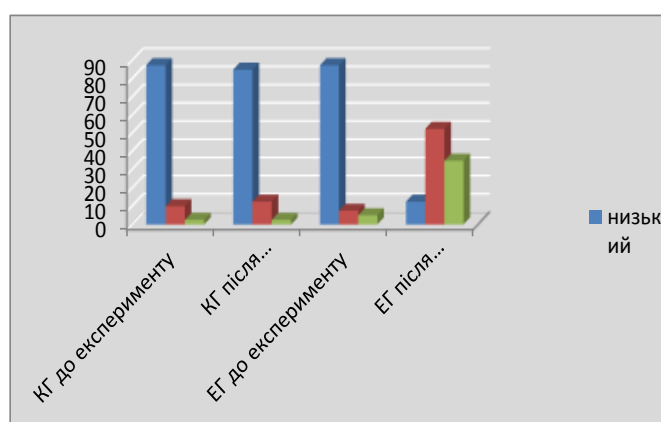


Рис 3.1 Рівні сформованості мотиваційно-пошукового компоненту мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики у контрольній та експериментальній групах

Очевидно, що після проведення формувального експерименту суттєво зросла динаміка формування мотиваційно-пошукового компоненту сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики студентів експериментальної групи.

Другий етап – **пізнавально-діяльнісний** - проводився у напрямках лекційних занять, семінарів та індивідуальних занять, а також концертно-просвітницької діяльності та спрямовувався на максимальну самореалізацію особистості студента в процесі музично-педагогічної освіти. Ефективність роботи цього етапу залежала від наступних педагогічних умов: підвищення

рівня музично-теоретичної обізнаності в галузі сучасної фортепіанної музики та створення ситуацій успіху в процесі реалізації творчого потенціалу студентів.

На цьому етапі був запроваджений спецкурс *«Сучасні фортепіанні твори у системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики»*. Його мета полягала у вирішенні наступних завдань:

- налаштування творчого діалогічного взаємозв'язку між викладачем і студентом у виконавській та педагогічній діяльності;
- забезпечення студентів системою теоретичних знань щодо сучасної фортепіанної музики;
- ознайомлення з новими музично-педагогічними технологіями;
- вивчення методики застосування цілісного жанрово-стильового аналізу;
- поширення музичного досвіду завдяки опрацьованому новому репертуару.

Практичне засвоєння спецкурсу відбувалось у процесі фахової підготовки студентів (семінарських, лекційних, самостійних заняттях) та в процесі концертно-просвітницької діяльності та включало наступні напрямки педагогічної діяльності: засвоєння різних форм і жанрів сучасних творів; усвідомлення принципів цілісного жанрово-стильового аналізу; вивчення сучасних прийомів піанізму; удосконалення музичної пам'яті; ескізне прочитання з аркушу сучасних фортепіанних творів; порівняльний аналіз різних інтерпретаційних та виконавських моделей у практичній діяльності студента. План спецкурсу представлений у Додатку Д.

У процесі апробації спецкурсу були використані наступні методи мистецького навчання: бесіди, лекції, активне спостереження з обговоренням, проблемне викладання, особистий показ педагога, коментування та обговорення аудіо- та відеоматеріалів, опора на виконавський досвід, самостійна робота. Застосування цих методів також сприяло формуванню мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики.

Як було зазначено попередньо, всі учасники дослідно-експериментальної роботи отримували однаково за обсягом інформацію, однаково були ознайомлені з авторськими концепціями та з усіма теоретичними аспектами, на які спиралося наше дослідження, однак у виборі репертуару студентам експериментальної групи надавалось можливість кожному особисто, за своїм смаком вільно вибирати репертуар. Наприклад, при порівняльному жанрово-стильовому аналізі можна було вибрати із наступних найменувань: партита Й. Баха та Партита №5 М. Скорика; соната Л. Бетховена і соната В. Сильвестрова; етюд К. Черні та етюд С. Прокоф'єва; сюїти Ж. Рамо та сюїту «Старі галантні танці» М. Шуха.

На наш погляд, для навчального процесу, метою якого є не тільки надання знань та вмінь, але й виховання творчої особистості, послідовне самостійне засвоєння музики взагалі, а в нашому випадку сучасної фортепіанної музики, є найбільш продуктивним. Більш того, якщо майбутній вчитель зможе сформувати принципи власної концепції у пізнанні музичних творів, осягнути їх внутрішньо, то він зможе вступити у творчий діалог з відомими музикантами, аби зрозуміти свою позицію. Це розвиває вміння полемізувати, надавати аргументи, зазнавати свої помилки, робити наступні кроки до самоосвіти, саморозвитку та самовдосконалення.

У цьому процесі вирішується триєдине завдання музично-педагогічної освіти: по-перше, надати знання, по-друге, навчити засобам їх отримання та застосування отриманих знань, по-третє, виховати творчу особистість. Якщо перша складова – це об'єм знань загальний для всіх, то друга складова відрізняється ланцюжком параметрів, підходами (нормативним або особисто ціннісним), рівнем пошукової активності, сформованістю мотивації, ступенем прояву особистого початку, рівнем музичних потреб, різними уявленнями про особисту реалізацію; третя складова, як результат двох попередніх, виявляє глибинний інтерес, показуючи важливість художньо-творчої практики в музично-педагогічному процесі.

У практичній діяльності студентів вагоме місце займала робота над поліфонією як засобом розвитку інтелекту, поліфонічного слуху та поліфонічного мислення. У спецкурсі цій проблемі приділялось 4 години лекційних і 4 години семінарських занять. Так, у семінарській роботі розглядались наступні питання: поліфонізація сучасної музичної мови; прийоми розвитку поліфонічного мислення; необхідність та способи розвитку поліфонічного слуху; проблеми музичної пам'яті у процесі роботи над поліфонічними творами.

В індивідуальній роботі цей процес протікав постійно. Для порівняльного аналізу з точки зору цілісного жанрово-стильового підходу були представлені наступні твори: Й.С. Бах. Прелюдії та фуги (з 1 та 2 тому); К. Сен-Санс. Прелюдія і fuga з сюїти для фортепіано ор. 90; С. Танєєв. «Прелюдія та fuga» ор.29; П. Хиндемит «Ludustanalis»; Д. Шостакович. 24 «Прелюдії і фуги»; Р.Щедрин. 24 «Прелюдії та фуги»; А. Шнітке. «Прелюдія і fuga» та «Імпровізація і fuga»; М. Скорик 6 «Прелюдій та фуг» тощо. Студентам експериментальної групи було запропоновано не тільки зробити виконавський та педагогічний аналіз, але й виокремити загальні риси сучасної поліфонії, а також риси, які відрізняють поліфонію сучасних композиторів від поліфонії композиторів епохи Бароко. При цьому вони вивчали запропоновану літературу в такому порядку: отримавши завдання та ознайомившись з проблемою, самостійно пропонували засоби їх рішення, і тільки потім вивчали літературу, порівнювали свої ідеї з ідеями, які пропанували вчені у своїх наукових працях. Слід зазначити, що підтвердження своїх думок та ідей у працях відомих музикантів емоційно надихало студентів на подальшу самостійну роботу. У концертно-просвітницькій діяльності частина сучасних поліфонічних творів виконувалась постійно.

Практична робота над сучасними творами великої форми на лекційних та індивідуальних заняттях була зосереджена на жанрово-стильовому підході, що дозволило з'ясувати:

- особливості варіаційної форми від клавірних до наших часів;

- місце варіацій в українській музиці;
- розвиток барочної, класичної, романтичної та сучасної сонати – від початку до наших днів;
- коло образів та засоби розвитку музичної думки у творах великої форми;
- виконавські та педагогічні проблеми при вивченні сучасних творів великої форми;
- роль великої форми у творчості сучасних композиторів.

Для нашого дослідження було важливим у процесі опрацювання творів великої форми приділити увагу структурі музичної тканини, здатності горизонтально відслідковувати всі тематичні лінії музичного розвитку. Це необхідно тому, що у виконавській та педагогічній діяльності оволодіння сучасною фортепіанною музикою великої форми, здатність виокремлювати головне від другорядного, бачити єдність у множинності є показником рівня професійної зрілості.

Для порівняльного аналізу творів великої форми були розглянуті: варіації, чакони та пасакалії Й. Баха, Г. Генделя, Ф. Бузоні, варіації В. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, М. Глинки, А. Лядова; сонати та сонатини Б. Бартока, Й. Брамса, К. Веберна, Й. Гайдна, Ф. Листа, М. Метнера, В. Моцарта, В. Сильвестрова, Д. Скарлатті, М. Скорика, М. Степаненко, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковіча, С. Рахманінова, А. Скрябіна, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, М. Равеля.

Для роботи над творами великої форми була запропонована наступна методична література: А. Алексєєв «Русские пианисты», Л. Баренбойм «Музыкальная педагогика и исполнительство», Л. Гаккель «Фортепианная музыка XX века», В. Клин «О Музыке», В. Медушевский «О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки», Н. Метнер «Повседневная работа пианиста и композитора», Г. Нейгауз «Об искусстве фортепианной игры», В. Приходько «Музыкальная фактура и исполнительство», В. Холопов «Фактура», «Музыкальный тематизм», Г. Цыпин «Музыкант и его работа»,

М. Каган «Предметность художественной культуры – воплощенный художественный образ», Е. Назайкинский «Звуковой мир музыки».

Під час роботи над жанром мініатюри сучасних авторів були розглянуті наступні питання:

- характерні риси сучасної фортепіанної мініатюри;
- місце фортепіанної мініатюри у виконавському та педагогічному репертуарі;
- індивідуальні переваги у виборі фортепіанної мініатюри;
- особливості роботи над фортепіанною мініатюрою;
- відмінні риси етюдів як особистого виду фортепіанної мініатюри, шляхи розвитку жанру від конструктивного до художнього;

При цьому ми не зупинялися на невеликих за обсягом творах, а включили до опрацювання твори, що виходять за його межі: балади, фантазії, скерцо, ноктюрни, полонези тощо. На наш погляд, саме фортепіанна мініатюра є стислим емоційним висловлюванням, у якому можна більш ретельно побачити авторський почерк та зробити цілісний жанрово-стилістичний аналіз. Розгляд жанру в його історичній трансформації дозволяє роздивитися індивідуальні риси, нові звукові горизонти, перетинання «старого та нового».

Для порівняльного жанрово-стильового аналізу були запропоновані наступні твори: сюїти Ф. Куперена, Г. Персела, Ф. Рамо, п'єси М. Балакірева, Е. Грига, К. Дебюссі, М. Метнера, М. Мусоргського, Ф. Пуленка, Е. Саті, Д. Мійо, М. Равеля, І. Стравінського, М. Римського-Корсакова, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Форе, П. Чайковського. Для порівняльного завдання, яке було поставлене у процесі опрацювання етюдів, були запропоновані інструктивні етюди І. Мошелеса, М. Машковського, К. Черні, Й. Брамса, К. Таузига, а також зразки художніх етюдів К. Дебюссі, Ф. Листа, С. Прокоф'єва, О. Скрябіна, І. Стравінського, Ф. Шопена, С. Рахманінова тощо.

Для ознайомлення з методичною літературою були рекомендовані: Д. Андросова «Мінімалізм в музиці», Олена Афоніна «Сучасна українська музика», Л. Гинзбург «Статті, воспоминания, материалы», Й. Гофман

«Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре», В. Дельсон «Святослав Рихтер», М. Лонг «За роялем с Дебюсси», С. Фейнберг «Пианист, композитор, исследователь», А. Алексеев «Клавирное творчество», М. Друскин «Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVII – XVIII веков», Я. Мильштейн «Советы Шопена пианистам», Р. Шуман «О музыке и музыкантах».

Застосування на цьому етапі спецкурсу з глибоким практичним осягненням творів на індивідуальних заняттях сприяло формуванню мотивації майбутніх вчителів до вивчення сучасної фортепіанної музики. Таке поєднання сприяло самовдосконаленню та саморозвитку студентів і дозволило їм:

- проаналізувати трансформацію музичних жанрів, які складають основний виконавський та педагогічний репертуар кожного студента;
- сформулювати принципи формування виконавського та педагогічного репертуару, який впливає на цілісне осягненню музичного світу.

Діагностичними методами цього зрізу було обрано педагогічні спостереження, бесіда з викладачами, фіксація прояву показників під час екзаменаційних виступів та їх експертна оцінка, самостійне опрацювання сучасного фортепіанного твору та виконання його у присутності однокурсників з власним коментуванням змісту, виконавських засобів втілення музичного образу, жанрово-стильових особливостей і знання щодо історії виникнення авторської концепції.

До самостійного опрацювання студентам було запропоновано такі сучасні твори: «Шість партит», «Бурлеска», «Варіації», «Гуцульський триптих», «Токата», «Фортепіанний концерт №1», фортепіанний цикл «З дитячого альбому» М. Скорика; «Образи», «Арабески», «Варіації на українську тему», сюїту «Про тварин» та «Сонати» М. Степаненко; «Класична» та «Українська» сюїти І. Шамо; «Дитячий альбом», «Карпатські фрески» та поліфонічні варіації «Українські писанки» Л. Дичко; «Багателі», цикл з п'яти п'єс «Кіч-музика», «Музика в стародавньому стилі», «Сонати»,

«Шість миттєвих вальсів» та «Елегія» В. Сильвестрова. Зважаючи на відмінності у виконавській підготовленості студентів, вони були обрані за різним ступенем складності.

Студенти експериментальної групи з легкістю виконали дане завдання, вони майже безпомилково зробили художньо-естетичну оцінку на основі цілісного жанрово-стильового аналізу та переконливо інтерпретували твір під час його виконання.

Студенти контрольної групи зазнавали труднощів при виконанні даного завдання. Лише 5% респондентів продемонстрували високий рівень знань щодо опанування сучасного репертуару.

Ще складнішим для респондентів контрольної групи стало оцінювання своїх однокурсників під час виконання сучасного твору за 12 бальною шкалою. Експерти намагалися об'єктивно надати оцінку ціннісно-емоційному ставленню студента до сучасного твору, з'ясували, наскільки виконавець розуміє його жанрово-стильові особливості та виявляє самостійність при створенні інтерпретації. Результати оцінювання ціннісно-аналітичного компонента за таким методом в експериментальній групі був таким: високий рівень (47,5%) зафіксовано у 19 респондентів; середній рівень виявлено у 35%, низький у 17,5% досліджуваних. Натомість у контрольній групі майже не було виявлено динаміки у результатах роботи. Узагальнені результати подано у таблиці 3.7. на стор. 153.

Гістограма ілюструє незначні зміни перерозподілу кількісних показників сформованості ціннісно-аналітичного компоненту сформованості мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики у контрольній групі: зменшення на 5% низького рівня та збільшення на 2,5% середнього та високого рівнів. Натомість, рівнів сформованості ціннісно-аналітичного компоненту сформованості мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики в експериментальній групі після проведення формувального експерименту: низький рівень зменшився на 55%, середній зріс на 20%, високий зріс на 35%.

Таблиця 3.7

Динаміка формування ціннісно-аналітичного компоненту сформованості мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики у контрольній та експериментальній групах

Групи студентів	Рівні сформованості ціннісно-аналітичного компоненту											
	До експерименту						Після експерименту					
	Низький		Середній		Високий		Низький		Середній		Високий	
	абс	%	абс	%	абс	%	абс	%	абс	%	абс	%
КГ	29	72,5	7	17,5	4	10	27	67,5	8	20	5	12,5
ЕГ	29	72,5	6	15	5	12,5	7	17,5	14	35	19	47,5

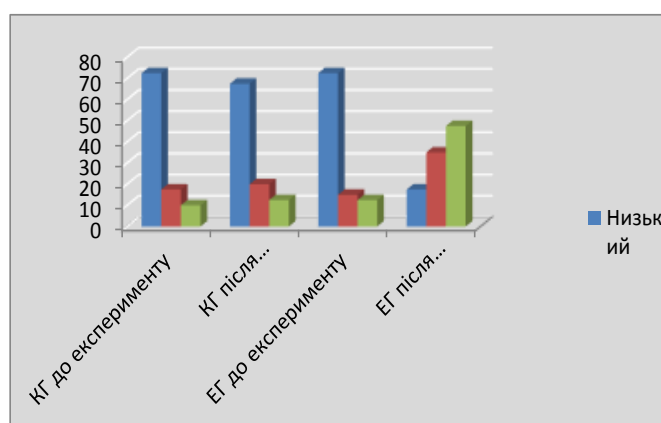


Рис 3.2. Рівні сформованості ціннісно-аналітичного компоненту сформованості мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики у контрольній та експериментальній групах

Третій творчо-виконавський етап формувального експерименту також був спрямований на розвиток всіх компонентів мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики. Він засновувався на принципах культуровідповідності та художньої герменевтики, опори на життєвий та художній досвід, інтегративно-змістовного наповнення матеріалу. Ефективність роботи на цьому етапі залежала від наступних педагогічних умов: забезпечення рефлексивності та самоактуалізації у процесі виконання фортепіанних творів сучасних

композиторів, створення ситуації успіху в процесі реалізації творчого потенціалу студентів.

На нашу думку, цей етап зумовив такі суб'єктивні фактори впливу на студентів: індивідуально-психологічні особливості, креативність та нестандартність мислення, володіння вербальною мовою, єдність художньо-естетичної та технічно-виконавської підготовки. Основними напрямками роботи на цьому етапі були: засвоєння практичних умінь та навичок опанування сучасного фортепіанного репертуару та створення художньо-виконавської інтерпретації. При цьому вирішувались такі завдання:

- поширення художньо-естетичної ерудиції;
- практична реалізація отриманих знань та умінь у процесі виконання сучасного фортепіанного репертуару;
- покращення інтерпретаторських навичок майбутнього вчителя в умовах музично-просвітницької діяльності.

На даному етапі дослідно-експериментальної роботи був проведений конкурс на краще виконання самостійно вивченого сучасного фортепіанного твору. Участь у цьому конкурсі брали всі респонденти контрольної та експериментальної груп. Під час підготовки до конкурсу передбачалось не тільки самостійне виконання творів сучасних композиторів, а й самостійний вибір репертуару для виконання. Більшість студентів експериментальної групи виявили зацікавленість, азарт у пошуках оригінальної музики, яка рідко звучить, або не виконується взагалі (відшукували ноти на сайтах сучасних композиторів, перегортали багато сучасної фортепіанної літератури).

На наш погляд, позитивним є той факт, що більшість студентів намагалися виконати твір дуже емоційно, виразно, бажали створити свою інтерпретацію. Треба зауважити, що за вимогами конкурсу треба було не тільки виконувати твір, але й зробити анотацію, у зміст якої входили відомості про автора, художньо-естетичну цінність твору та його жанрово-стилістичний аналіз (Додаток Е).

Результати показали, що студенти експериментальної групи із зацікавленістю поставились до конкурсного виконання сучасних фортепіанних творів, продемонстрували вміння зробити власну інтерпретацію, доступно та емоційно донести її до слухачів, зробили стислу доповідь, яка включає в себе цілісний жанрово-стильовий аналіз, та переконливо доповіли свої надбання до слухацької аудиторії.

Ми вважаємо, що важливою складовою формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики є ансамблева та концертмейстерська гра. Якщо враховувати різноплановість концертмейстерської та ансамблевої гри – гра дуєтом в чотири руки, гра дуєтом на 2 рояля, акомпанування вокалістам, інструменталістам, хору, хореографічним колективам тощо, можна зрозуміти, що завдяки цим формам роботи можна оволодіти широким сучасним репертуаром, ретельно проникнути у стильові особливості композиторської техніки багатьох авторів сучасності, удосконалити свій художньо-естетичний досвід.

Пропонована методика засвоєння студентами сучасної фортепіанної музики була націлена на ціннісне осягнення музичного світу, дозволила розглядати особливості формування виконавського та педагогічного репертуару в музичній педагогіці XXI століття.

З'ясування динаміки зміни рівнів сформованості *проективно-прогностичного компоненту* мотивації майбутніх учителів до вивчення сучасної фортепіанної музики згідно критерію *здатність до оцінювання перебігу власної роботи та прогнозування її результатів* (показниками якого є: міра самостійності при виборі сучасного репертуару, рівень виконавської рефлексії, вміння створити власну виконавську інтерпретацію).

Цей зріз діагностувався за методикою самопостереження. Завдання, які входили до такої діагностичної програми, передбачали складання студентами усних та письмових самозвітів після виконання сучасних творів на концертах, екзаменах, фестивалях та конкурсах. Студент мав визначити своє ставлення до їх виконання, розкрити, які почуття ці твори у нього викликають, чим цей

художній образ може приваблювати слухача, які жанрові та стильові особливості твору, що вдалось відтворити достатньо професійно, а що не вдалось відтворити, охарактеризувати свою інтерпретаторську концепцію щодо виконання цього твору.

Зазначимо, що студенти експериментальної групи працювали самостійно та творчо, тоді як для респондентів контрольної групи це завдання було надто важким, студенти постійно потребували допомоги викладачів з фортепіанного виконавства та теорії музики. Так в експериментальній групі отримані відповіді мали більш повну доповідь та отримані відповіді було розподілено на такі групи за ріннями:

- адаптивна група (низький рівень) – 22,5%;
- репродуктивна група (середній рівень) – 40%;
- евристична група (високий рівень) – 37,5%.

Узагальнені результати сформованості проєктивно-прогностичного компоненту мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики представлено у таблиці 3.7.

Таблиця 3.7

Динаміка формування проєктивно-прогностичного компоненту мотивації студентів до вивчення сучасної музики у контрольній та експериментальній групах

Групи студентів	Рівні сформованості творчого компоненту											
	До експерименту						Після експерименту					
	Низький		Середній		Високий		Низький		Середній		Високий	
	абс	%	абс	%	абс	%	абс	%	абс	%	абс	%
КГ	33	82,5	5	12,5	2	5	30	75	7	17,5	3	7,5
ЕГ	31	77,5	6	15	3	7,5	9	22,5	16	40	15	37,5

Таким чином, узагальнення балів за всіма показниками критерію *здатність до оцінювання перебігу власної роботи та прогнозування її результатів* в контрольній та експериментальній групах дозволяє констатувати більш виражену динаміку формування проєктивно-прогностичного компоненту мотивації студентів до вивчення сучасної

фортепіанної музики в експериментальній групі. Очевидно, що внаслідок проведеної роботи, респонденти експериментальної групи стали більш підготовленими до виконання подібного типу завдань, які складають значну частку професійної діяльності вчителя музики. Кількісні показники в експериментальній групі зросли за всіма рівнями. Статистичні дані контрольної групи, за даними діагностування стану проєктивно-прогностичного компонента, залишилися майже без змін.

Динаміку зміни рівнів формування проєктивно-прогностичного компонента в контрольній та експериментальній групах проілюстровано гістограмами (рис. 3.3).

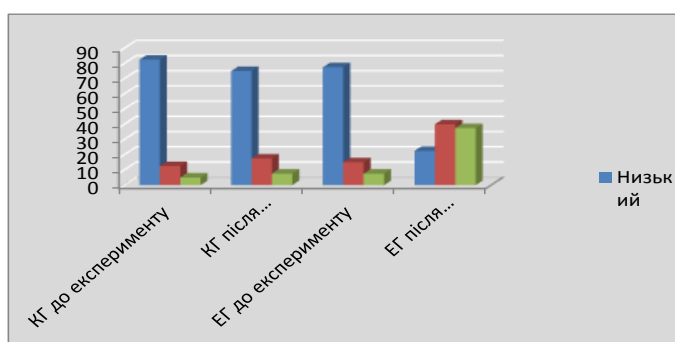


Рис 3.3. Рівні сформованості проєктивно-прогностичного компонента мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики в контрольній та експериментальній групах

Для перевірки ефективності запропонованої методики було проведено контрольний етап експерименту за програмою констатувального експерименту.

Згідно програми, завданнями контрольного етапу дослідно-експериментальної роботи було:

- визначити ступінь сформованості структурних компонентів сформованості мотивації до вивчення сучасно фортепіанної музики згідно розроблених критеріїв та показників у студентів експериментальної та контрольної груп;

- зробити порівняльний аналіз їх зростання після проведення формувального експерименту;
- зробити порівняння динаміки формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики студентів контрольної та експериментальної груп.

Завдання були спрямовані на з'ясування особливостей сформованості мотиваційно-пошукового компоненту згідно показників критерію *ступінь зацікавленості сучасною музикою* (інтерес до різних жанрів сучасної музики, сформованість потреби у вивченні сучасної фортепіанної музики, наполегливість у прагненні оволодіти новим репертуаром) у респондентів контрольної та експериментальної груп були аналогічними констатувальному дослідженню.

Використовувались методи анкетування, тестування, незакінчених речень, індивідуальних та колективних бесід, обговорень, педагогічного спостереження, усного та письмового опитування для визначення динаміки зростання показників, що визначають потреби майбутніх учителів у вивченні сучасної фортепіанної музики, наявність інтересу до різних жанрів творів сучасних композиторів, бажання постійно поповнювати свій репертуар новими творами сучасного мистецтва.

Втім, отримані результати значно відрізняються від даних констатувального експерименту. У контрольній групі особливих динамічних зрушень щодо розвитку мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики не відбулося.

Натомість студенти експериментальної групи більш активно відповідали на запитання анкети (Додаток А), у відповідях респондентів за методикою «незакінчених речень» (Додаток Б) було зафіксовано зростання позитивного ставлення до сучасної фортепіанної музики у порівнянні з констатувальним етапом дослідження («Я граю, вивчаю сучасну музику тому, що вона мені подобається. Її рідко виконують, тому я можу бути особливим...»), «У процесі вибору сучасних фортепіанних творів для

виконання я звертаю увагу на технічні труднощі, специфіку фактури, мелодійність, драматургію, незвичайність гармонії, тощо...», «Розучування сучасного фортепіанного твору я починаю з прослуховування його еталонного виконання...», «Виконання сучасного репертуару на концертах, конкурсах, фестивалях для мене завжди приємні емоції, дуже плідна аналітична праця та, як правило, успішне сприйняття цього твору слухачами...»). Було відмічено також підвищення інтересу майбутніх учителів до художньо-естетичної оцінки засобами цілісного жанрово-стильового аналізу, а також до створення своєї власної інтерпретаторської концепції.

Згідно повторного проведення тестування респондентів контрольної та експериментальної груп за методикою В. Петрушина (Додаток В) було зафіксовано зростання високого рівня показників в експериментальній групі.

Для кількісної характеристики отриманих знань показників за кожним із показників було проведено статистичні обчислення щодо визначення рівнів сформованості мотиваційно-пошукового компоненту мотивації студентів експериментальної та контрольної групи до вивчення сучасної фортепіанної музики.

Так, узагальнена характеристика групи за кожним показником виражалась обчисленням середньої арифметичної \bar{X} . Для вираження загальної динаміки формування показника в обох групах обчислювалися середня зважена арифметична $\bar{X}_{зв}$. Обчислення проводилися за формулою

$$\bar{X} = \frac{\sum x}{n} = \frac{x_1 + x_2 + \dots + x_n}{n}$$

де Σ – знак підсумовування;

\bar{X} – отримані оцінки студентів у балах;

n - кількість студентів у групі.

Середня зважена арифметична вираховувалася за формулою :

$$\sum x_m = \frac{x_1 m_1 + x_2 m_2 + \dots + x_n m_n}{m_1 + m_2 + \dots + m_n}$$

де m – частота варіант.

Для приведення рівнів вираження показників компоненту до загального значення вираховувалося середнє арифметичне процентне значення за такою формулою :

$$X\% = \frac{1}{n \sum X_i \%}$$

в якій n – загальна кількісно обчислювальних елементів;

X – процентне значення обчислень;

i - порядковий номер елемента від 1 до n .

Для визначення загальної динаміки формування мотивації майбутніх учителів музики до вивчення сучасної фортепіанної музики у процесі фахової, було проведено спеціальні обчислення з метою приведення статистичних даних кожного контрольного зрізу до загального показника та визначення взаємозв'язку показників, виміряних у шкалі порядку з використанням рангового коефіцієнту кореляції Спірмена.

Проведені обчислення дозволили представити такі статистичні дані експериментальної роботи (таблиця 3.6).

Таблиця 3.6

Динаміка зміни рівнів сформованості мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики у контрольній та експериментальній групах

Рівні готовності до виконавської інтерпретації музичних творів	Групи студентів (у відсотках)			
	До експерименту		Після експерименту	
	КГ	ЕГ	КГ	ЕГ
Низький	80,8	79,2	75,8	17,5
Середній	13,3	12,5	16,7	42,5
високий	5,9	18,3	7,5	40

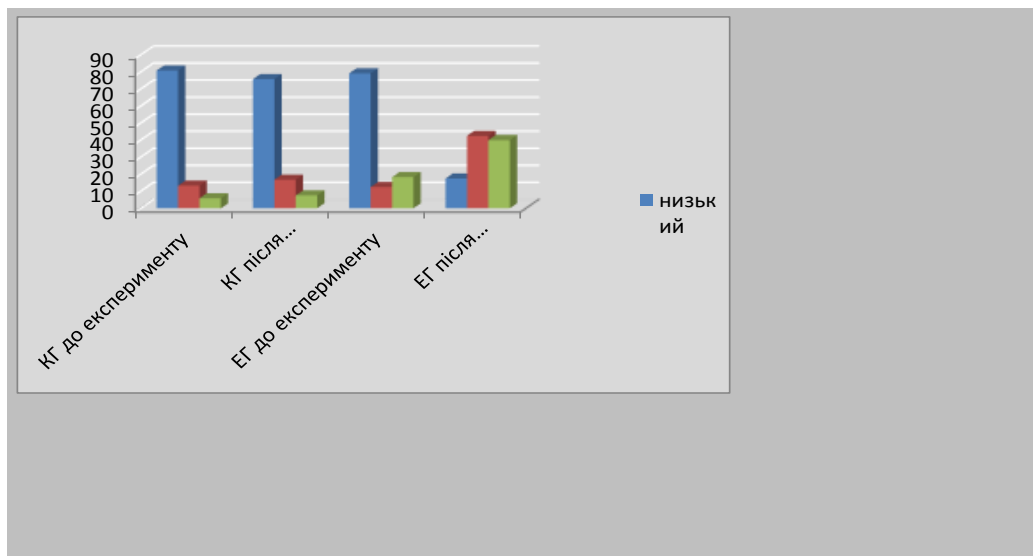


Рис. 3.4. Рівні сформованості мотивації студентів контрольної та експериментальної груп

Порівняльний аналіз отриманих результатів в експериментальній та контрольній групах довів дієвість та ефективність, розробленої у дослідженні, методики роботи над вивченням сучасного фортепіанного репертуару у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя.

Отже, проведений нами контрольний зріз, що мав на меті встановлення кількісних та якісних змін за всіма розробленими компонентами сформованості мотивації майбутнього учителя до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки, дозволив виявити, що у студентів експериментальних груп зростання високого рівня даного типу наявності означеної якості - з одного боку, та падіння низького – з іншого, за час проведення експерименту відбулось у значно більшій мірі, аніж у студентів контрольних груп, у навчально-виховний процес яких не було внесено відповідних змін, що є беззаперечним свідченням того, що розроблена нами методика є ефективною та дієвою.

ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

У розділі представлено хід та результати дослідно-експериментальної роботи.

Для проведення педагогічного діагностування стану сформованості мотивації майбутніх учителів до вивчення сучасних фортепіанних творів було розроблено критерії та показники досліджуваного феномена у відповідності до структурних компонентів мотивації, а саме:

- до пошуково-потребового компоненту був розроблений **критерій**, що давав змогу визначити **міру зацікавленості сучасною музикою**. Він визначався за такими показниками: інтерес до різних жанрів сучасного музичного мистецтва; сформованість потреби у вивченні сучасної фортепіанної музики; прагнення оволодіти новим репертуаром.

- до ціннісно-аналітичного компоненту був розроблений **критерій**, який визначав **міру здатності до художньо-естетичної оцінки на основі цілісного жанрово-стильового аналізу**. Він визначався за такими показниками: наявність ціннісно-емоційного ставлення до сучасної музики як внутрішнього регулятора розвитку; обсяг теоретичних знань; розуміння жанрових і стильових особливостей твору.

- **критерієм** проєктивно-прогностичного компонента виступає **здатність до оцінювання перебігу власної роботи над творами сучасних композиторів та прогнозування її результатів**. Його показниками були визначені: міра самостійності при виборі сучасного фортепіанного репертуару; рівень виконавської рефлексії; уміння створити власну виконавську інтерпретацію.

На основі представленої критеріального апарату було проведено **констатувальний експеримент** (охоплено 265 респондентів).

Діагностичні методи (усного та письмового опитування, анкетування, тестування, прямого та опосередкованого спостереження, експертних оцінок, творчих завдань) підпорядковувалися визначенню

стану сформованості та особливостей прояву компонентів мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя: пошуково-потребового, ціннісно-аналітичного та проєктивно-прогностичного. Кількісний та якісний аналіз результатів дозволив визначити рівні сформованості мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики.

Адаптивний (низький рівень) сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики у студентів характеризується байдужим відношенням до сучасної музики, визначається відсутністю інтересів до різних жанрів музичного мистецтва та усвідомлених потреб у вивченні фортепіанних творів сучасних композиторів, відсутністю бажання накопичувати та поповнювати свій виконавський репертуар новими творами сучасності. Такі студенти не здатні до художньо-естетичної оцінки на основі цілісного жанрово-стильового аналізу, в них відсутнє змістовне ціннісно-емоційне ставлення до сучасних творів як внутрішнього регулятора особистого розвитку, дуже обмежений обсяг теоретичних знань, вони мають поверхове розуміння жанрово-стильових особливостей цих творів. Крім того, вони не спроможні оцінити перебіг власної роботи над сучасними творами та прогнозувати її результати, не здатні самостійно вибирати сучасний репертуар, не вміють робити власну виконавську інтерпретацію і мають дуже низький рівень виконавської рефлексії. На цьому рівні роль викладача є найвищою. Він повинен не тільки постійно зацікавлювати сучасною музикою, а й сучасним мистецтвом в цілому. Вивчаючи сучасну фортепіанну музику, викладач має направляти роботу студента на отримання позитивного результату – виконавство творів на концертах, конкурсах, фестивалях, знаходити методи та засоби оволодіння новими жанрово-стильовими особливостями сучасної музики, захоплювати новими знаннями, допомагати у роботі з технічними труднощами, навчити створювати власну виконавську інтерпретацію на основі особистого досвіду та більше залучати до

самостійної роботи (оцінки власних можливостей та художньо-естетичної цінності твору, перебіг власної роботи та її результати, самостійного накопичення знань, пошуку нових ідей реалізації виконавської концепції тощо). Низький рівень зафіксовано у 81,1% респондентів згідно узагальненим даним констатувального дослідження.

Репродуктивний (середній рівень) формування мотивації характеризується наявністю у студентів таких ознак як періодична зацікавленість сучасною музикою, фрагментарний інтерес до різних жанрів сучасного музичного мистецтва, нестійка потреба у вивченні сучасної фортепіанної музики, нестабільне прагнення оволодіти новим репертуаром. Такий студент має неадекватну художньо-естетичну оцінку, вибіркоче ціннісно-емоційне ставлення до сучасних творів як внутрішнього регулятора розвитку особистості, недостатньо розуміє жанрово-стильові особливості сучасних фортепіанних творів та має фрагментарні теоретичні знання. Він практично не здатний зробити оцінку перебігу власної роботи і тільки за допомогою викладача може прогнозувати її результати. Має середній рівень виконавської рефлексії, обмежену самостійність при виборі творів сучасних композиторів та несформовані уміння зробити власну виконавську концепцію. Роль викладача на цьому рівні дуже велика: він повинен постійно стимулювати студента особистим демонструванням музичного твору або демонструвати його звучання виконанням видатних майстрів, оскільки позитивний емоційний відгук допомагає створювати особисті потреби, мотиви та інтереси до вивчення будь-якого навчального матеріалу. За даними констатувального експерименту середній рівень виявлено у 12,6% респондентів.

Евристичний (високий рівень) - сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики характеризується такими ознаками у студентів як глибока зацікавленість сучасною музикою, наявність яскраво вираженого інтересу до різних видів сучасного мистецтва, стійка

потреба у вивченні сучасної фортепіанної музики та наполегливе прагнення оволодіти новим репертуаром. Такий студент має велику міру здатності до художньо-естетичної оцінки сучасних фортепіанних творів на основі цілісного жанрово-стильового аналізу; в нього чітко сформоване ціннісно-емоційне ставлення до цієї музики як внутрішнього регулятора особистого розвитку; студент володіє ґрунтовними і систематизованими теоретичними знаннями, чітко розуміє жанрово-стильові особливості музики композиторів сучасності. Він здатний до оцінювання власної роботи над сучасними фортепіанними творами та прогнозування її результатів, вміє самостійно вибирати твір сучасних композиторів для виконання, має високий рівень виконавської рефлексії та здатний створювати власну виконавську інтерпретацію. Високий рівень мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики на констатувальному етапі дослідження виявлено у 6,5% респондентів.

Отримані дані констатувального експерименту засвідчили дуже низький рівень сформованості мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки, що й спричинило переважання середнього та низького рівнів досліджуваної мотивації. Аналіз результаті констатувального експерименту засвідчили необхідність проведення цілеспрямованої педагогічної роботи з формуванням мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки, що включає надання необхідної художньої інформації, стимулювання пошуково-пізнавальної активності до вивчення різних жанрів музики сучасних композиторів, активізації особистого ставлення до її виконання, емоційне переживання музичних образів творів сучасного репертуару, розвиток умінь самостійного вибору твору та його опрацювання, вміння долати технічні перешкоди, оцінювати перебіг власної роботи та прогнозувати її результати.

Методика *формуального експерименту* ґрунтувалася на розробленій організаційно-методичній моделі роботи над формуванням мотивації до

вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя. Було конкретизовано *етапи* проведення педагогічної роботи, згідно яких визначена послідовність використання методів і прийомів роботи над формуванням мотивації до вивчення студентами сучасної фортепіанної музики:

- *мотиваційно-ціннісний*, що спрямовується на забезпечення зацікавленості майбутніх вчителів музики фортепіанними творами сучасних композиторів, що здійснювалися завдяки методу показу, пояснення, діалогу, розмірковування;
- *пізнавально-діяльнісного* — розширення та поглиблення музичних знань художньо-естетичного сприймання, що реалізувалося за допомогою методів створення проблемних ситуацій, активної пошукової діяльності, асоціацій та аналогій;
- *творчо-виконавського* — удосконалення виконавсько-інтерпретаційних умінь і готовності майбутнього вчителя до музично-просвітницької діяльності.

Організація *форм* роботи (індивідуальні та групові заняття, самостійна робота студентів) підкріплювалася поетапному формуванню мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики, розвиток інтересу до різних жанрів сучасної музики, забезпечення необхідної інформованості студентів до означеного виду діяльності та усвідомлення об'єктивних засад процесу вивчення сучасних фортепіанних творів, відпрацювання необхідних виконавських умінь щодо відтворення художньо-образного змісту сучасної музики, набуття досвіду емоційного співпереживання та аналітичних навичок відтворення ціннісного жанрово-стильового аналізу, осмислення різних інтерпретацій твору, власних відчуттів під час виконання творів та оцінювання своєї діяльності.

Методика ґрунтувалася на аксіологічному, синергетичному та мистецько-персоніфікованому підходах, що забезпечували її цілісність, орієнтуючись на вивчення, усвідомлення та глибоке розуміння тексту

сучасного фортепіанного твору, розкриття його смислів та внутрішніх зв'язків у його змісті, опанування авторського задуму, його переживань, думок і рішень, рух до активного відтворення музичного образу у його цілісності, а також на розвиток умінь створювати ціннісний жанрово-стильовий аналіз сучасного репертуару.

Для перевірки ефективності проведеної роботи та дієвості запропонованої методики було проведено констатувальний етап експерименту за програмою констатувального експерименту. Порівняльний аналіз отриманих даних в експериментальній та контрольній групах за результатами зрізів довів дієвість та ефективність розробленої у дослідженні методики роботи над формуванням мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі їх фахової підготовки.

1. Барвінова А.В. Реалізація стильового підходу в процесі опанування майбутнім вчителем музики українського фортепіанного репертуару/ А.В. Барвінова // Здобутки, проблеми та перспективи педагогічної науки та практики в умовах інноваційної перебудови української національної освіти. Матеріали Всеукраїнської студентської наукової конференції. 17-18 квітня 2008 р. / Ред. кол.: Побірченко Н.С. (гол. ред.) та інші. – Умань: РВЦ «Софія». – 2008. – 246 с.

2. Барвінова А.В. Сучасний український репертуар у професійній підготовці вчителя музики / А.В. Барвінова // Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури: Зб. Матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів. – Вінниця – 2009. – Частина II. – С. 20-22.

ВИСНОВКИ

У дисертації викладено результати теоретичного узагальнення та практичного вирішення проблеми формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя, що знайшло відображення в обґрунтуванні, розробці та експериментальній перевірці педагогічних умов та методики формування означеної якості у студентів вищих музично-педагогічних закладів освіти. Результати експериментального дослідження засвідчили вирішення поставлених завдань і дали підстави зробити такі висновки:

1. На основі аналізу науково-теоретичних і методичних джерел з питань формування мотивації у навчанні (М. Алексєєв, Л. Божович, Є. Ільїн, О. Леонтєєв, А. Маркова, А. Олексюк, А. Орлов, В. Паламарчук, С. Рубінштейн, Г. Щукіна, В. Якунін та ін.), фортепіанної підготовки майбутніх вчителів (Т. Завадська, А. Козир, О. Морозова, Г. Падалка, Р. Прокопенко, О. Ростовський, О. Рудницька, Г. Щербакова, О. Щербініна, О. Щолокова та ін.) доведено актуальність проблеми формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики та виявлено недостатню розробленість теоретико-методичних шляхів і способів забезпечення процесу формування означеної якості у студентів вищих закладів освіти. Практика сучасної фахової підготовки майбутніх вчителів музики потребує створення необхідних умов для поглибленого пізнання сучасної музики на методологічних засадах аксіологічного, культурологічного, синергетичного та мистецько-персоніфікованого підходів.

2. Мотивацію до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя визначено як інтегровану професійно-особистісну якість, яку характеризує високий рівень оволодіння знаннями в галузі музикознавства, музично-виконавськими вміннями, педагогічними компетенціями. Цьому сприяє розвинутий

інтерес до сучасної музики, здатність художньо-обгрунтовано інтерпретувати зміст музичного твору в умовах виконавсько-педагогічної діяльності. У дисертації визначено структуру мотивації до вивчення сучасної музики, до складу якої входять пошуково-потребовий, ціннісно-аналітичний та проєктивно-прогностичний компоненти. Формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики здійснюється в межах фахової підготовки студентів у вищих педагогічних музичних закладах та виражається у процесі їх виконавсько-інтерпретаційної діяльності.

3. У дисертації з'ясовано, що сучасна музика характеризується пошуком нових засобів виразності, нової музичної мови, нової виконавської манери гри на інструменті, які завжди ідуть поруч і потребують оновлення ціннісних орієнтирів у музично-педагогічному процесі. Доведено, що даний феномен є своєрідним і специфічним засобом формування художнього мислення, оскільки у студентів розширюються знання про художні напрямки та стилі, а також інтонаційні основи композиторської техніки. Відповідно, вивчення сучасної музики збагачує, розширює, вдосконалює зміст пізнавальної потреби студентів і озброює новими методами її засвоєння, удосконалюючи виконання. Впровадження принципів культуровідповідності і художньо-виконавської герменевтики, опори на життєвий та художній досвід, інтеграційно-змістового наповнення матеріалу в процес навчання, зумовлює передачу емоційно-образного змісту фортепіанних творів у найбільш доступній і довершеній формі.

4. У дослідженні визначено педагогічні умови формування мотивації до вивчення майбутніми вчителями сучасної фортепіанної музики, що сприяє підвищенню ефективності цього процесу: керування процесом формування мотивації студентів до вивчення сучасної фортепіанної музики, підвищення рівнів музично-теоретичної обізнаності в галузі сучасної фортепіанної музики, забезпечення рефлексивності та самоактуалізації у процесі виконання фортепіанних творів сучасних

композиторів та створення ситуації успіху в процесі реалізації творчого потенціалу студента.

5. У рамках дисертаційного дослідження визначені критерії та показники сформованості у майбутніх учителів мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики, а саме: ступінь зацікавленості сучасною музикою (інтерес до різних жанрів сучасної музики, сформованість потреби у вивченні сучасної фортепіанної музики, наполегливість у прагненні оволодіти новим репертуаром); міра здатності до художньо-естетичної оцінки на основі цілісного жанрово-стильового аналізу (наявність ціннісно-емоційного ставлення до сучасної музики як внутрішнього регулятора розвитку, обсяг теоретичних знань, розуміння жанрово-стильових особливостей твору); здатність до оцінювання перебігу власної роботи та прогнозування її результатів (міра самостійності при виборі сучасного репертуару, рівень виконавської рефлексії, уміння створити власну виконавську інтерпретацію). У перебігу констатувального експерименту було встановлено три рівні сформованості означеної якості: високий (евристичний), середній (репродуктивний) і низький (адаптивний). За результатами діагностувального дослідження було виявлено, що в більшості респондентів сформованість мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики знаходиться на низькому та середньому рівнях — відповідно 6,5% високий рівень, 12,4% середній та 81,1% низький. Що зумовило необхідність розробки та впровадження поетапної методики формування досліджуваної якості у майбутніх учителів музики.

6. У дисертаційному дослідженні розроблено, теоретично обґрунтовано та експериментально перевірено поетапна методика формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки студентів. Метою *мотиваційно-ціннісного* етапу було забезпечення зацікавленості майбутніх вчителів музики фортепіанними творами сучасних композиторів, що здійснювалися завдяки методу показу,

пояснення, діалогу, розмірковування; *пізнавально-діяльнісного* — розширення та поглиблення музичних знань художньо-естетичного сприймання, що реалізувалося за допомогою методів створення проблемних ситуацій, активної пошукової діяльності, асоціацій та аналогій; *творчо-виконавського* — удосконалення виконавсько-інтерпретаційних умінь та готовності майбутнього вчителя до музично-просвітницької діяльності.

Результативність запропонованої методики знайшла своє підтвердження у позитивній динаміці змін у рівнях сформованості мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики у студентів експериментальної групи порівняно із студентами контрольної групи. Результати статистичних підрахунків дисертаційного дослідження підтвердили, що застосування пропонованої методики та реалізація у ній визначених педагогічних умов сприяють формуванню мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя.

Проведене дослідження не вичерпує всіх аспектів порушеної проблеми. Подальшого наукового пошуку потребують такі питання: розвитку мотивації студентів на основі взаємодії різних видів мистецтв; виявлення педагогічних умов для самоорганізації в опануванні сучасного мистецтва.

ДОДАТКИ

Додаток А

1. Ваша музична підготовка до вступу в університет (підкреслити):
 - ДМШ
 - Училище
 - Музична спеціалізована школа
 - сільська музична школа, клуб, або студія
2. Чи цікавить Вас сучасне мистецтво?
 - так
 - Ні
 - Завагаюсь відповісти
3. Як Ви вважаєте, чи є достатніми Ваші знання про сучасне музичне мистецтво?
 - так
 - Ні
 - Завагаюсь відповісти
4. Якщо займаєтеся вивченням сучасного репертуару з чого починаєте роботу?
 - вивченням віртуозних фрагментів
 - програєте повністю, не зважаючи на помилки та труднощі
 - плідне розучування спочатку
 - прослуханого еталонного звучання (якщо є)
5. На яке завдання йде більш часу?
 - вивчення тексту напам'ять
 - робота над новою фактурою, технічні складнощі
 - робота над звуковидобуванням
 - художньо-стильові та інтерпретаторські завдання
 - залежно від твору, кожного разу по різному
6. Чи виокремлюєте Ви час на похід до театрів, концертів, вистав, тощо?
 - так

- Ні
 - Завагаюсь відповісти
 - Особистий варіант
7. Як часто Ви вивчаєте сучасну фортепіанну музику?
- кожен семестр
 - раз на рік, за потребою (конкурс, фестиваль, тощо)
 - дуже рідко
 - не вивчаю взагалі
8. Які твори сучасних композиторів більш привабливі, на Ваш погляд, для вивчення та концертного виконання?
- поліфонічні твори ;
 - концерти, сонати, варіації, сюїти;
 - поеми, ноктюрни, рапсодії, балади;
 - прелюдії, етюдн, віртуозні п'єси, танцювальні, з народними інтонаціями
 - .

Додаток Б

творче завдання

(адаптація методики «незакінчених речень»)

Інструкція: прочитайте незакінчені речення і завершіть їх першою своєю думкою.

1. Я навчаюсь у ВНЗ тому, що.....
2. Навчання на фортепіано для мене є.....
3. У процесі вибору сучасних фортепіанних творів для виконання я звертаю увагу на...
4. Розучування сучасного фортепіанного твору я починаю з ...
5. Я граю, вивчаю сучасну музику, тому що ...
6. Виконання сучасного репертуару на концертах, конкурсах, фестивалях для мене – це....
7. Сучасна музика для мене є
8. У подальшій професійній діяльності я буду пропонувати своїм учням сучасні фортепіанні твори, тому що....
9. Процес вивчення сучасної музики для мене є...
10. Найбільш неприємним у вивченні творів сучасних композиторів є...

Додаток В

Опитувальний листопад

На визначення ставлення студентів до сучасної фортепіанної музики (адаптація тесту В. Петрушина)

(Питання)	(ключ)
1. Я часто вивчаю сучасну музику	Ні
2. Я намагаюсь розумівати самостійно сучасні фортепіанні твори?	Так
3. Виконуючи сучасну фортепіанну музику в концертах я думаю про те, щоб якнайшвидше все закінчити?	Ні
4. Я віддаю перевагу вже існуючій інтерпретації сучасного фортепіанного твору, яку пропонує викладач, і не намагаюсь привнести в нього свого?.	Ні
5. На індивідуальних заняттях з фортепіано я намагаюсь уникнути опрацювання творів композиторів сучасності з викладачем?	Ні
6. На концертних виступах я намагаюсь не грати сучасну фортепіанну музику?	Ні
7. Заняттям з творами сучасних композиторів я приділяю найменшу увагу, порівнюючи з іншими?	Ні
8. Я працюю з творами сучасності нерегулярно, несистематично?	Ні
9. Я не пам'ятаю зауважень викладача щодо сучасного репертуару та згадую про них в останній момент?	Ні
10. Мені подобається більша частина сучасних творів які я вивчаю?	Так
11. Мені подобається процес виконання сучасних фортепіанних творів перед слухачами?	Так
12. Я багато працюю самостійно над творами сучасних композиторів?	Так
13. Мені б хотілося взагалі відмовитися від гри перед слухачською аудиторією?	Так
14. Мені завжди подобається виконувати сучасну музику на фестивалях, конкурсах тощо?	Так
15. Мені подобається робити жанрово-стильовий аналіз сучасної фортепіанної музики?	Так
16. Я намагаюсь вивчити більш сучасних фортепіанних творів ніж потребують вимоги навчання?	Так
17. Я вважаю, що сучасний репертуар успішно сприймається слухачами?	Так
18. Я вибираю для виконання з сучасного фортепіанного репертуару тільки мініатюри, які не потребують зайвих зусиль для їх опанування?	Ні

Ключ до тестів: “Обробка балів по всіх анкетах: 6-8 – низький рівень, 9-12 – середній, 13-18 – високий. Кожний бал ставиться у випадку збігу відповіді з тим, що знаходиться в ключі. [, с. 370].

Додаток Г

РЕКОМЕНДОВАНІ МУЗИЧНІ ТВОРИ

Прелюдії: Й.С. Бах, Ф. Шопен, Д. Шостакович, А. Скрябін, С. Рахманінов, В. Годзяцький.

П'єси: Н. Метнера, М. Балакірєва, Е. Грига, Ф. Шумана, Ф. Шуберта, К. Дебюсі, Е. Саті, В. Птушкіна, Л. Шукайло, М. Степаненко та інші.

Етюд: К. Черні, С. Прокоф'єв, І. Мошелес, М. Мошковський, С. Рахманінов, Ф. Шопен, Ф. Лист, Ф. Шуман – Н. Паганіні.

Прелюдії та фуги: Й.С. Бах, Хіндеміт (*Ludus tonalis*), Д. Шостакович, Р. Щедрін, М. Скорик, К. Сен-Санс, С. Танєєв.

Фуги: І.С. Баха, Р. Шумана, І. Пахельбель, Е. Саті.

Партіти, Сюїти: І.С. Бах, М. Скорик, Г. Персел, Ж.Ф. Рамо, Ф. Куперен, М. Шух, М. Мусоргський, Л. Дичко, В. Сильвестров.

Варіації: У. Берд, М. Глінка, В. Моцарт, Л. Бетховен, М. Скорик, Л. Дичко, М. Степаненко.

Сонати і сонатини: Д. Чимарозо, М. Клементі, Й. Гайдн, В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Шуберт, К. Вебер, М. Равель, В. Шебалін, Б. Барток, М. Метнер, С. Рахманінова, Д. Шостаковича, О. Скрябіна, С. Прокоф'єва, В. Сильвестров, А. Лубченко, М. Скорик, Е. Станкович, М. Степаненко тощо.

Концерти: І.С. Бах, В. Моцарт, Л. Бетховен, Ф. Лист, Й. Брамс, П. Чайковський, Р. Щедрін, С. Рахманінов, О. Скрябін, С. Прокоф'єв, К. Сен-Санс, Л. Шукайло, А. Лубченко, М. Скорика, В. Сильвестрова тощо.

Рансодії: Ф. Листа, І. Брамс, С. Рахманінов, С. Ляпунов, Д. Гершвін, А. Хачатурян.

Фантазія: В. Моцарт, Ф. Шуберт, Г. Сасько, Е. Саті.

Балада, Полонез, Ноктюрн, Скерцо, Поема, Елегія: Ф. Шопен, Е. Гріг, Л. Шукайло, М. Степаненко, С. Рахманінова, В. Сильвестров.

А також для прослуховування та відеоперегляду, рекомендуються наступні твори українських композиторів:

В. Сильвстров: «П'ять п'єс», 1961; „Тріада”, 1962; „Дитяча музика № 1” і „Дитяча музика № 2”, 1973.

В. Годзяцький: „Десять п'єс для фортепіано” (1956/1957), „Характерні сцени” для фортепіано (1963/1985), „Три прелюдії” для фортепіано (1960, 1961, 1972), „Три дитячі п'єси” для фортепіано (1981).

Б. Фільц: „Десять закарпатських новелет”, „Три візерунки”, „Київський триптих”, „Забута лялька”, „Колискова”, „Мальована сопілка”, „Давня казка”, „Котик-муркотик”, „Український танець”, „Марш хлоп'ят”, „Гуцульська писанка”, „Коломийка”, „На небі зірка” (галицька колядка), „Сонячні зайчики”, „Забавлянки.

Л. Дичко: Цикл фортепіанних мініатюр „Писанки” (1972-1973), «Дитячий альбом».

М. Степаненко: «Ескізи», «Арабески», «Соната-балада», «Образи», «Сонати», «Варіації на українську тему».

Г. Сасько: «Фантазія для ф-но», цикл дитячих п'єс «Мозаїка», «Українські пісні» для ф-но в 4 руки, цикл п'єс для фортепіано «Відголоски століть».

М. Скорик: «З дитячого альбому», «Прелюдії та фуги», «Партити», «Бурлеска», «Варіації», «Фортепіанний концерт №1», «Гуцульський триптих», «Гуцульська акварель», «Тарасови думи», «Українська сюїта», «Класична сюїта».

Твори для характеризування виконавських інтерпретацій.

Лесі Дичко «Українські писанки», «Карпатські фрески», «Алькасар...дзвони Арагона», «Замки Луари» 5 п'єс для фортепіано, створені студентами НАУ ім. П.І. Чайковського, Ганною Горобець, Кирилом Корсуненко; Євгенія Станковича «Соната №1, 2», «Клавірштюк», «Стародавні горні танці Верховини» для 2-х фортепіано, створені студентами НАУ ім.П.І. Чайковського; Михайло Шуха «Ескізи», «Старі галантні танці», створені студентами Інституту мистецтв НПУ імені М.П. Драгоманова та Сергія Прокоф'єва «Сонати №1,3,7», «Етюд», «Концерти №1,2,3», «Токата», створені Олександром Гаврилюком, Емілем Гілельсом, Володимиром Горовицем, Денисом Мацуєвим, Денисом Редькіним, Святославом Рихтером, Володимиром Софроничим тощо; Дмитрія Шостаковича «Прелюдії та фуги», «Концерти №1,2», «Сонати №1,2,3,4,5,6», «24 Прелюдії», створені автором, Лілією Зильберштейн, Євгением Кісіним, Володимиром Крайневим, Михаїлом Плетньовим; Валентина Сильвестрова «Соната №1,2», «Кіч-музика» цикл фортепіанних п'єс, «6 Миттєвих вальсів», «Постлюдія» для фоно з оркестром, «Багателі», «Елегія», «Триада», створені Йозефом Єрмінь, Олександром Рудіним, Юрієм Полубеловим, Олксієм Любімовим, Анною Шатковською та іншими; Мирослав Скорик «Токата», «Бурлеска», «Гуцульський триптих», «Партита№5», «Концерт №1,2», «Варіації», «Соната», «6 Прелюдій та фуг», «Румунська», сюїти «Гуцульські акварелі», «Класична», «Тарасови думи» та «Українська» створені студентами. Харківської, Львовської, Одеської консерваторії, НПУ імені Драгоманова тощо.

Додаток Д**ПРОГРАМА СПЕЦКУРСУ*****«Сучасні фортепіанні твори в системі фахової
підготовки майбутнього вчителя музики»***

**Напрямок підготовки: 8.02020401
Галузь знань 0202 «Мистецтво»
Освітньо-кваліфікаційний рівень - магістр**

Київ – 2015

Укладач:

А.В. Скопич – викладач кафедри фортепіанного виконавства і художньої культури Інституту мистецтв НПУ ім. М.П. Драгоманова.

Рецензенти: доктор педагогічних наук, професор О.П. Щолокова;
кандидат педагогічних наук, професор Т.М. Завадська.

ЗМІСТ

Пояснювальна записка.....	
Структура програми спецкурсу.....	
I. Опис предмета навчального курсу.....	
II. Тематичний план начального курсу.....	
III. Програма	
Змістовий модуль I. Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики.....	
IV. Навчально-методична карта спецкурсу «Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики».....	
V. Завдання для самостійної роботи.....	
VI. Карта самостійної роботи.....	
VII. Система поточного (модульного) контролю знань студентів.....	
VIII. Розрахунок рейтингових балів за видами поточного модульного контролю знань студентів.....	
IX. Методи навчання.....	
X. Методичне забезпечення курсу.....	
XI. Рекомендована література	
Основна.....	
Додаткова.....	

ПОЯСНЮВАЛЬНА ЗАПИСКА

Реалії сьогодення, завдяки множинності та поліфонічності музичних процесів, пошуку рівноваги між старими традиціями й новими явищами світу, суспільства, окремої особистості, митця, набули такої міцної напруги, що це ставить перед музичною педагогікою низку нових, дуже серйозних питань, які потребують ретельного, систематичного вивчення саме сучасної фортепіанної музики у процесі фахової підготовки майбутнього вчителя.

Треба зауважити, що творчий шлях втілення мистецького продукту в життя полягає від композитора до виконавця, а потім і до слухача. Цей шлях завжди протікає крізь викладача, який забезпечує не тільки розуміння будь-якого твору, але й мусить так зацікавити студента, щоб він потребував у створенні своїх особистих міркувань, відшукував свої інтерпретаційні тлумачення, здобував свій виконавський досвід вивчення нового репертуару, захоплювався процесом самостійної роботи тощо.

Метою вивчення спецкурсу «Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики» є формування готовності майбутнього вчителя музики до застосування в процесі інструментально-виконавської підготовки сучасної музики через оволодіння теоретичними основами та практичними навичками. Дана мета реалізується у наступних завданнях:

- актуалізація у майбутніх фахівців мотивації до вивчення сучасної музики;
- розширення і поглиблення знань студентів у сфері сучасної музичної творчості;
- формування ціннісного ставлення до творів сучасної музики;
- оволодіння вміннями цілісного жанрово-стильового аналізу сучасних музичних творів;
- поглиблення музичного тезаурусу та виконавського досвіду через ознайомлення з новим сучасним репертуаром;

- засвоєння основ проектних технологій з використанням сучасного фортепіанного репертуару.

Викладання спецкурсу «Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики» передбачає колективні форми організації навчання (лекції, практичні заняття) та самостійну роботу студентів.

У результаті вивчення спецкурсу студенти мають **знати**:

- особливості розвитку і характерні ознаки сучасної фортепіанної музики;
- термінологією в галузі сучасної фортепіанної музики;
- фортепіанні твори різних жанрів сучасних українських і зарубіжних композиторів;
- мету, етапи здійснення, форми і методи роботи над сучасними творами;
- проектні технології як засіб музично-педагогічного керівництва у процесі вивчення сучасних фортепіанних творів.

У результаті засвоєння спецкурсу студенти повинні набути таких вмінь:

- оволодіти цілісним жанрово-стильовим аналізом сучасних фортепіанних творів;
- набути нових практичних виконавських навичок;
- застосовувати методи і прийоми роботи над сучасними музичними творами;
- робити самостійний відбір нового сучасного репертуару, самостійно його опрацювати та вербально інтерпретувати;
- оцінювати перебіг та результати своєї роботи.

СТРУКТУРА ПРОГРАМИ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

I. ОПИС НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Курс	Напря́м, спе́ціальність, Освітньо-кваліфікаційний рівень	Характеристика спецкурсу
<p>Кількість кредитів, відповідно до ECTS: <i>1 кредит</i></p> <p>Змістові модулі: <i>1 модуль</i> Загальний обсяг дисципліни (години): <i>36 годин</i></p> <p>12 тижнів Тижневих годин: <i>2 години</i></p>	<p>Шифр та Назва галузі знань <i>0202 «Мистецтво»</i></p> <p>Шифр та назва професіонального спрямування: <i>8.02020401 «Музичне мистецтво»</i></p> <p>Освітньо-кваліфікаційний рівень: <i>«Магістр»</i></p>	<p>Варіативний</p> <p>Рік підготовки: <i>5</i></p> <p>Семестр: <i>9</i></p> <p>Аудиторні заняття: <i>24 год.</i></p> <p>Лекції: <i>12 год.</i></p> <p>Практичні заняття: <i>12 год.</i></p> <p>Самостійна робота: <i>12 год.</i></p> <p>Вид підсумкового контролю: <i>ПМК</i></p>

II. ТЕМАТИЧНИЙ ПЛАН СПЕЦКУРСУ

Назви розділу	Кількість годин					
	Разом	Аудиторних	Лекцій	Практичні заняття	Самостійна робота	Підсумковий контроль
Тема 1. Характеристика і сутність поняття «сучасна музика»	6	4	2	2	2	
Тема 2. Фортепіанна мініатюра в сучасному мистецтві	6	4	2	2	2	
Тема 3. Поліфонія у сучасних творах, як вагомий внесок у розвиток інтелектуальної сфери особистості	6	4	2	2	2	
Тема 4. Велика форма у сучасному фортепіанному мистецтві. Основні проблеми її засвоєння	6	4	2	2	2	
Тема 5. Особливість виконання розгорнутих п'єс сучасних композиторів	6	4	2	2	2	
Тема 6. Цілісний жанрово-стилістичний аналіз	6	4	2	2	2	
Разом	36	24	12	12	12	2
Разом за навчальним планом	36	24	12	12	12	2

Змістовний модуль I. Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики.

III. ПРОГРАМА

Модуль I. Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики.

Тема 1. Характеристика і сутність поняття «сучасна музика».

1. Сутність поняття «сучасна музика», «сучасний».
2. Основні музичні стилі і жанри сучасної музики.
3. Особливості цілісного жанрово-стильового аналізу для вивчення сучасного фортепіанного твору.

Література основна:

Література додаткова:

Тема 2. Фортепіанна мініатюра в сучасному мистецтві.

1. Особиста роль фортепіанної мініатюри на рубежі XX – XXI ст., у сучасному репертуарі.
2. Особливості виконавської інтерпретації сучасних творів
3. Фортепіанна мініатюра у творчості видатних сучасних українських композиторів.

Література основна:

Література додаткова:

Тема 3. Поліфонія у сучасному фортепіанному мистецтві. Основні проблеми її засвоєння.

1. Особливості та відмінності сучасних поліфонічних творів.
2. Поліфонія сучасних композиторів як фактор розвитку музичного мислення.
3. Місце поліфонії у творах українських композиторів сучасності.

Література основна:

Література додаткова:

Тема 4. Велика форма у сучасному фортепіанному мистецтві. Основні проблеми її засвоєння

1. Жанр сонати та концерту у сучасній музичній фортепіанній літературі.
2. Форми та зміст сучасних творів великої форми. Педагогічні завдання їх художнього втілення.
3. Сучасні фортепіанні твори великої форми, як засіб художньо-естетичного виховання особистості.
4. Основні проблеми засвоєння великої форми сучасних авторів. Емоційне та інтелектуальне у роботі з крупною формою сучасності.
5. Твори великої форми у доробку українських композиторів сучасності.

Література основна:

Література додаткова:

Тема 5. Особливість сприйняття розгорнутих п'єс сучасних композиторів.

1. Програмні твори: ноктюрни, полонез, балади, поеми, рапсодії, скерцо тощо у сучасному фортепіанному мистецтві.
2. Розвиток проєктивних вмінь майбутнього вчителя засобами сучасних фортепіанних розгорнутих п'єс.
3. Розгорнуті п'єси у творчості сучасних українських авторів.

Література основна:

Література додаткова:

Тема 6. Ціннісний жанрово-стильовий аналіз сучасних фортепіанних творів.

1. Порівняльний аналіз творів малої форми однакових за жанром та різними за стилем.
2. Порівняльний аналіз поліфонічних творів однакових за жанром та різних за стилем.
3. Порівняльний аналіз творів крупної форми однакових за жанром та різних за стилем.

4. Порівняльний аналіз розгорнутих п'єс, однакових за жанром та різних за стилем.

Література основна:

Література додаткова:

III. ПЛАНИ ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

Змістовний модуль I. Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики

Практичне заняття

Тема 1. Характеристика і сутність

поняття «сучасна музика».

1. Сутність поняття «сучасна музика», «сучасний».
2. Основні музичні стилі і жанри сучасної музики.
3. Особливості цілісного жанрово-стильового аналізу для вивчення сучасного фортепіанного твору.

Тема 2. Фортепіанна мініатюра в сучасному мистецтві.

1. Особиста роль фортепіанної мініатюри на рубежі XX – XXI ст., у сучасному репертуарі.
2. Особливості виконавської інтерпретації сучасних творів.
3. Фортепіанна мініатюра у творчості видатних сучасних українських композиторів: Лесі Дичко, В. Сильвестрова, М. Степаненко, Г. Сасько тощо.

Тема 3. Поліфонія у сучасному фортепіанному мистецтві. Основні проблеми її засвоєння.

1. Особливості та відмінності сучасних поліфонічних творів.
2. Поліфонія сучасних композиторів як фактор розвитку музичного мислення.
3. Місце поліфонії у творах українських композиторів сучасності: Грабовського, М. Скорика, В. Сильвестрова, Л. Дичко тощо.

Тема 4. Велика форма у сучасному фортепіанному мистецтві.

Основні проблеми її засвоєння

1. Жанр сонати та концерту у сучасній музичній фортепіанній літературі.
2. Форми та зміст сучасних творів великої форми. Педагогічні завдання їх художнього втілення.
3. Сучасні фортепіанні твори великої форми, як засіб художньо-естетичного виховання особистості.
4. Основні проблеми засвоєння великої форми сучасних авторів. Емоційне та інтелектуальне у роботі з крупною формою сучасності.
5. Твори крупної форми у доробку українських композиторів сучасності.

Тема 5. Особливість сприйняття розгорнутих п'єс сучасних композиторів.

1. Програмні твори: ноктюрни, полонез, балади, поеми, рапсодії, скерцо тощо у сучасному фортепіанному мистецтві.
2. Розвиток проєктивних вмінь майбутнього вчителя засобами сучасних фортепіанних розгорнутих п'єс.
3. Розгорнуті п'єси у творчості сучасних українських авторів.

Тема 6. Ціннісний жанрово-стильовий аналіз сучасних фортепіанних творів.

1. Порівняльний аналіз творів малої форми однакових за жанром та різними за стилем.
2. Порівняльний аналіз поліфонічних творів однакових за жанром та різних за стилем.
3. Порівняльний аналіз творів крупної форми однакових за жанром та різних за стилем.
4. Порівняльний аналіз розгорнутих п'єс, однакових за жанром та різних за стилем.

IV. ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

модуль I. Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки

майбутнього вчителя музики

Практичне заняття

Тема 1. Характеристика і сутність

поняття «сучасна музика».

1. Розкрийте поняття: «сучасне мистецтво», «сучасна музика», «сучасний».
2. Які знання потрібні для вивчення сучасної фортепіанної музики?
3. З чого треба починати роботу вивчаючи сучасний фортепіанний репертуар?
4. Якими засобами ви будете вирішувати технологічні проблеми з якими будете зустрічатися вивчаючи сучасну фортепіанну музику?
5. Які сучасні театральні постанови, концерти, виставки ви передивилися, що сучасного особливо сподобалось, які недоліки ви побачила?
6. Проаналізуйте, які сучасні твори вам подобається вивчати і чому? Чи вважаєте ви цей репертуар успішним для виконання? Чому?

Творче завдання: (адаптація методики «незакінчених речень»)

Інструкція: прочитайте незакінчені речення і завершіть їх першою своєю думкою.

1. Я навчаюсь у ВНЗ тому, що.....
2. Навчання на фортепіано для мене є.....
3. У процесі вибору сучасних фортепіанних творів для виконання я звертаю увагу на...
4. Розучування сучасного фортепіанного твору я починаю з ...
5. Я граю, вивчаю сучасну музику тому, що ...
6. Виконання сучасного репертуару на концертах, конкурсах, фестивалях для мене – це....
7. Сучасна музика для мене є

8. У подальшій професійній діяльності я буду пропонувати своїм учням сучасні фортепіанні твори, тому, що....
9. Процес вивчення сучасної музики для мене є...
10. Найбільш неприємним у вивченні творів сучасних композиторів є...

Тема 2. Фортепіанна мініатюра в сучасному мистецтві.

1. Яку сучасну фортепіанну мініатюру Ви вивчали або вивчаєте, що саме вам найбільш подобається?
2. Як Ви вважаєте, жанр сучасної мініатюри простий чи важкий для виконавства та педагогіки? Порівняльний аналіз сучасної мініатюри з мініатюрою інших часів на вибір.
3. Основні особливості роботи над сучасною мініатюрою.
4. Етюди в сучасній музичній літературі, особливість жанру сучасного етюд.
5. Порівняльний аналіз з етюдом будь-якого часу та епохи.

Тема 3. Велика форма у сучасному фортепіанному мистецтві. Основні проблеми її засвоєння.

1. Як Ви розумієте поліфонізацію музичної мови творів різних часів?
2. Яку роль займає поліфонія у сучасній музичній літературі?
3. Проаналізуйте з точки зору цілісного жанрово-стильового аналізу будь-який поліфонічний твір сучасності.
4. Зробіть порівняльний аналіз Прелюдій та фуг Й.С. Баха та Р. Щедріна, М. Скорика та Д. Шостаковича.

Тема 4. Велика форма у сучасному фортепіанному мистецтві.

Основні проблеми її засвоєння

1. Які негаразди перш за все є перешкодами до вивчення сучасних фортепіанних творів великої форми?

2. Які твори крупної форми сучасності ви вивчали?
3. Порівняльний аналіз Сонат В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена з сонатами Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, М. Скорика, В. Сильвестрова, М. Степаненка тощо.

Тема 5. Особливість сприйняття розгорнутих п'єс сучасних композиторів.

1. Як ви розумієте поняття «сучасність», «сучасне»?
2. Чи вважаєте ви що новація є основною умовою розвитку мистецтва?
3. Що для Вас є успіх у виконавській та педагогічній діяльності?
4. Як Ви ставитеся до пошуку нового в мистецтві? Що для Вас є творча діяльність?
5. Чи бажаєте ви поширити свій музично-педагогічний та виконавський досвід?
6. Особливості роботи над розгорнутою п'єсою (балада, поема, фантазія).
7. Зробіть порівняльний аналіз.

Тема 6. Цілісний жанрово-стильовий аналіз сучасних фортепіанних творів.

1. Цілісний жанрово-стильовий аналіз творів малих форм за вибором.
2. Цілісний жанрово-стильовий аналіз поліфонічних творів за вибором.
3. Цілісний жанрово-стильовий аналіз творів крупної форми.
4. Цілісний жанрово-стильовий аналіз розгорнутих п'єс за вибором.

V. СИСТЕМА ПОТОЧНОГО (МОДУЛЬНОГО) КОНТРОЛЮ ЗНАНЬ СТУДЕНТІВ

Модульна контрольна робота

Творчий конкурс:

- 1) Виконайте один з рекомендованих сучасних фортепіанних творів на ваш вибір;
- 2) Зробіть його ціннісний жанрово-стильовий аналіз з твором однакового жанру та різним стилем;
- 3) Письмово відповісти на три з пропонуваніх питань:
 - Розкрийте поняття: «сучасне мистецтво», «сучасна музика», «сучасний».
 - Які знання потрібні для вивчення сучасної фортепіанної музики?
 - З чого треба починати роботу, вивчаючи сучасний фортепіанний репертуар?
 - Якими засобами ви будете вирішувати технологічні проблеми, з якими будете зустрічатися вивчаючи сучасну фортепіанну музику?
 - Які сучасні театральні постанови, концерти, виставки ви передивилися, що сучасного особливо сподобалось, які недоліки ви побачила?
 - Проаналізуйте, які сучасні твори вам подобається вивчати і чому? Чи вважаєте ви цей репертуар успішним для виконання? Чому?
 - Яку сучасну фортепіанну мініатюру Ви вивчали або вивчаєте, що саме вам найбільш подобається?
 - Як Ви вважаєте, жанр сучасної мініатюри простий чи важкий для виконавства та педагогіки? Порівняльний аналіз сучасної мініатюри з мініатюрою інших часів на вибір.
 - Основні особливості роботи над сучасною мініатюрою.
 - Етюди в сучасній музичній літературі, особливість жанру сучасного етюд.
 - Як Ви розумієте поліфонізацію музичної мови творів різних часів?
 - Яку роль займає поліфонія у сучасній музичній літературі?

- Проаналізуйте з точки зору цілісного жанрово-стильового аналізу будь-який поліфонічний твір сучасності.
- Зробіть порівняльний аналіз Прелюдій та фуг Й.С. Баха та Р. Щедріна, М. Скорика та Д. Шостаковича тощо.
- Які негаразди перш за все є перешкодами до вивчення сучасних фортепіанних творів великої форми?
- Які твори крупної форми сучасності ви вивчали?
- Порівняльний аналіз Сонат В.А. Моцарта, Л.В. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Листа, Ф. Шопена з сонатами Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, М. Скорика, В. Сильвестрова, М. Степаненко тощо.
- Як ви розумієте поняття «сучасність», «сучасне»?
- Чи вважаєте ви що новація є основною умовою розвитку мистецтва?
- Що для Вас є успіх у виконавській та педагогічній діяльності?
- Як Ви ставитеся до пошуку нового в мистецтві? Що для Вас є творча діяльність?
- Чи бажаєте ви поширити свій музично-педагогічний та виконавський досвід?
- Особливості роботи над розгорнутою п'єсою (балада, поема, фантазія). Порівняльний аналіз.

VI. РОЗРАХУНОК РЕЙТИНГОВИХ БАЛІВ ЗА ВИДАМИ ПОТОЧНОГО (МОДУЛЬНОГО) КОНТРОЛЮ

№	Вид діяльності	Максимальна кількість балів за одиницю	К-сть одиниць	Всього
1.	Відвідування лекцій	1	6	6
2.	Відвідування семінарських занять	1	6	6
3.	Виконання завдань для самостійної роботи	5	6	30
4.	Робота на семінарському занятті	10	6	60
5.	Модульна контрольна робота	25	1	25
6.	Підсумковий рейтинговий бал			100

Навчальні досягнення зі спецкурсу «Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики» оцінюються за рейтингово-модульною системою, в основу якої покладено принцип поопераційної звітності, обов'язковості модульного контролю, накопичувальної системи оцінювання рівня знань, умінь та навичок; розширення кількості підсумкових балів до 100.

Систему рейтингових балів для різних видів контролю та порядок їх переведення в національну (4 бальну) та європейську (ECTS) шкалу подано у таблиці.

У процесі оцінювання навчальних робіт застосовуються такі методи:

- методи усного контролю: індивідуальне опитування, співбесіда, ПМК.
- методи письмового контролю: модульне письмове опитування, підсумкове письмове опитування.
- методи самоконтролю: уміння самостійно оцінювати свої знання, перебіг та результати роботи, самоаналіз.

Коефіцієнт 1,2

Порядок проведення рейтингових показників успішності у європейські оцінки ECTS

Оцінка у балах	Оцінка за нац-ою шкалою	Оцінка за шкалою ECTS	Пояснення
90-100	Відмінно	A	Відмінно (відмінне виконання лише з незначною кількістю помилок)
82-89	Добре	B	Дуже добре (вище середнього рівня з кількома помилками)
75-81	Добре	C	Добре (в загальному вірне виконання з певною кількістю суттєвих помилок)
69-74	Задовільно	D	Задовільно (непогано, але з незначною кількістю помилок)
60-68	Задовільно	E	Достатньо (виконання задовольняє мінімальним критеріям)
35-59	Незадовільно	FX	Незадовільно (з можливістю повторного складання)
1-34	Незадовільно	F	Незадовільно (з обов'язковим повторним курсом)

Загальні критерії оцінювання навчальних досягнень

Оцінка	Критерії оцінювання
«відмінно»	Ставиться за повні та міцні знання матеріалу в заданому обсязі, вміння ілюстрично виконувати практичні завдання, передбачені навчальною програмою; за знання основної та додаткової літератури; за вияв креативності у розумінні і творчому використанні набутих знань та умінь.
«добре»	Ставиться за вияв студентом повних, систематичних знань із дисципліни, успішне виконання практичних завдань, засвоєння основної та додаткової літератури, здатність до самостійного поповнення та оновлення знань. Але у відповіді студента наявні незначні помилки.
«задовільно»	Ставиться за вияв знання з основного початкового матеріалу в обсязі, достатньому для подальшого навчання і майбутньої фахової діяльності, поверхову обізнаність з основною і додатковою літературою, передбаченою навчальною програмою; можливі суттєві помилки у виконанні практичних завдань, але студент спроможний усунути їх з допомогою викладача.
«незадовільно»	Виставляється студентові, відповідь якого під час відтворення основного навчального матеріалу поверхова, фрагментарна, що зумовлюється початковими уявленнями про предмет вивчення. Таким чином, оцінка «незадовільно» ставиться студентові, який неспроможний до навчання чи виконання фахової діяльності після закінчення ВНЗ без повторного навчання за програмою відповідної дисципліни.

Модуль включає бали за поточну роботу на семінарських, практичних заняттях, виконання самостійної роботи, індивідуальну роботу, модульну контрольну роботу.

Виконання модульних контрольних робіт здійснюється з використанням роздрукованих завдань.

Модульний контроль знань здійснюється після завершення вивчення навчального матеріалу модуля.

**Розподіл балів, що присвоюється протягом вивчення спецкурсу
«Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього
вчителя музики»**

Модуль	Модульна контрольна робота
Змістовий модуль I. «Сучасні фортепіанні твори в системі фахової підготовки майбутнього вчителя музики» Лекції, практичні заняття, самостійна робота	
T1	
17	25

Разом 125 балів

Кількість балів за роботу з теоретичним матеріалом на практичних заняттях, під час виконання самостійної роботи залежить від дотримання таких вимог:

- своєчасність виконання навчальних завдань;
- повний обсяг їх виконання;
- якість виконання навчальних завдань;
- самостійність виконання;
- творче виконання завдань;
- ініціативність у навчальній діяльності.

VII. МЕТОДИ НАВЧАННЯ

1. *Методи організації та здійснення навчально-пізнавальної діяльності*

1. За джерелом інформації:

- *Словесні*: лекція (традиційна, проблемна, лекція-візуалізація, лекція з елементом мозкового штурму), пояснення, розповідь, бесіда.
- *Наочні*: спостереження, ілюстрація, демонстрація, особистого показу.
- *Практичні*: вправи, ділові ігри, тренінг, тестування, ескізне виконання творів сучасних композиторів, читання з аркушу, ансамблева гра.

2. За логікою передачі і сприймання навчальної інформації:

дедуктивні, аналітичні, синтетичні.

3. За ступенем самостійності мислення: репродуктивні, пошукові, дослідницькі.

4. За ступенем керування навчальним процесом: під керівництвом викладача; самостійна робота студентів: з книгою, творчо-евристичні завдання, виконання індивідуальних та групових навчальних проектів.

II. Методи формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя:

1. Методи формування мотивації до вивчення сучасної музики:

дискусії, проблемні завдання, прослуховування еталонних виконань, створення ситуацій пізнавальної новизни, створення ситуацій успіху.

IX. МЕТОДИЧНЕ ЗАБЕЗПЕЧЕННЯ КУРСУ

- опорні конспекти лекцій;
- навчальні посібники;
- робоча програма;
- контрольні завдання для тематичного (модульного) оцінювання навчальних досягнень студентів;
- засоби підсумкового контролю (завдання для підсумкового контролю).

X. РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

ОСНОВНА:

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М., 1998. – 343 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: книга первая и вторая / Борис Владимирович Асафьев. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
3. Баренбойм, Л. Путь к музицированию: исследование / Лев Аронович Баренбойм. – Изд. 2-е, дополн. – Л.: Советский композитор, 1979. – 351 с.
4. Бахтин М.М. и гуманитарное мышление на пороге XXI века. // Материалы научно-практической конференции. В 2-х частях. – Саранск: Узд-во Мор. ГУ, 1995. – Ч.1. - 242 с., Ч.II – 239с.
5. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / В. Бобровский. – Вып 1. – М.: Музыка, 1989. – 268 с.
6. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
7. Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208 с.
8. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов; [предисл. М. Тараканова]. – М.: Сов. Композитор, 1986. – 205 с.
9. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків XX сторіччя // www.music-ukrainika.odessa.ua
10. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века // Очерки. – Л.: Всесоюз. изд. Сов. композитор, Ленинград. Отд., 1990. – 287 с.
11. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / Сост. Л. Дыс. – К.: Муз. Україна, 1989. – 181 с.
12. Григорьева Г.В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века. – М.: Музыка, 1995.

13. Григорьева Г.В. Анализ музыкальных произведений: Рондо в музыке XX века. – М.: Музыка, 1995.
14. Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. композитор, 1989. – 208 с.
15. Лотман Ю. Анализ художественного текста / Ю. Лотман. – Л., 1972.
16. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. Изд. 2-е, дополнительное. – М.: Сов. композитор, 1991. – 376 с.
17. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: Теоретич. Оценк. 2-е изд. – М.: Музыка, 1991. – 80 с.
18. Макарова Л.І., Й.М. Гах. Основи психології і педагогіки. – К., 2005.–111 с.
19. Михайлов С. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, Ленинград. Отд., 1981. – 262 с.
20. Нейгауз Г. Об ис-ве фортепианной игры. – М., 1958. – 223 с.
21. Носина В.Б. Символика музыки И.С. Баха.// Межд. Курсы высшего худож. Мастерства пианиста С.В. Рахманинова, 1993. – Тамбов: ТПИ, 102 с.
22. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 315-335.
23. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. – М.: Сов. писатель, 1991. – 487 с..
24. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
25. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебное пособие для студентов и преподавателей. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
26. Павлишин С. Валентин Сильвестров: Творчі портрети українських композиторів / С. Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1989. – 87 с.
27. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: навч. посіб. / С. Павлишин. – Л. БаК, 2005. – 232 с.

28. Приходько И. Музыкальная фактура и исполнитель / И. Приходько. – Харьков: Фолио, 1997. – 206 с.
29. Рябуха Н.О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX століть): Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – Х., 2004. – 201 с.
30. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 230 с., нот.
31. Шип С. Музична форма від звука до стилю: Навч. посіб. / С. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
32. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки / С.Шип. – Одеса: Изд-во Одесской гос. консерватории им. А.В.Неждановой, 2001. – 296 с.
33. Шевнюк О. Л. Українська та зарубіжна культура: Навчальний посібник. 2-ге видання, виправлене / Олена Леонідівна Шевнюк. - Київ: «Знання – Прес»,-2003. - 277с.

ДОДАТКОВА

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник: Сб. ст. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 5-44.
2. Коган Г.М. Феруччо Бузони. – М.: Музыка, 1964. – 190 с.
3. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті / О. Котляревська // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка) : наук. вісник. — К. : НМАУ, 2002. — Вип. 16. — С. 123–129.
4. Николаев А. А. Работа над этюдами и упражнениями / Александр Александрович Николаев // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – М.: Гос. Муз. Изд., 1955. – Вып. 1. – С. 116–178.
5. Орлов Г. Семантика музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. – Вып. 2. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 434-479.

6. Полатайко О. М. Формування художньо-образного мислення студентів у курсі «Методика викладання художньої культури»: навчально-методичний посібник для студентів-магістрантів мистецького напрямку навчання. – К.: НПУ імені М.П.Драгоманова, 2012. – 164 с.
7. Рябуха Н. До проблеми музичної експресії (на прикладі української фортепіанної мініатюри) / Н. Рябуха // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: Мат-ли Всеукр. творчої конф. студентів та аспірантів, 17-19 березня 2003 р. / Відп. Ред. Г. Ботунова. – Х.: ХДІМ, 2003. – С.36-38.
8. Рябуха Н. Мініатюризм як художній принцип в музичному мистецтві Н. Рябуха // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Зб. тез конф. Вип. 6. – Х.: ХДАДМ, 2002. – С. 108-110.
9. Рябуха Н. Принцип мініатюризму у творчості М. В. Лисенка / Н. Рябуха // Українське музикознавство: До 160-річчя від дня народження М. В. Лисенка: (Наук.-метод. зб.) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Центр муз. україністики. Кафедра історії укр. музики. – К., 2003. – Вип. 32. – С. 98-110.
10. Рябуха Н. Простір і час як принципи організації музичного твору (категоріальний аналіз) / Н. Рябуха // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х.: ХДАДМ, 2001–2002. – № 2-3/1. – С. 29-33
11. Рябуха Н. Риси української ментальності в дзеркалі жанру фортепіанної мініатюри / Н.Рябуха // Традиція і сучасне в українській культурі: Тези доп. наук.-практ. конф., присвяченої 125-річчю Г. Хоткевича. – Х.: НТУ „ХП”, 2002. – С. 47-48.
12. Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі / Н. Рябуха // Культура України: Зб. наук. пр. – Вип. 10. Мистецтвознавство. Філософія. – Х.: ХДАК, 2002. – С. 163-170.
13. Рябуха Н. Творча інтелігенція 60-х рр. та національно-культурне відродження в Україні / Н. Рябуха // Інтелігенція і влада: Зб. наук. пр. – Одеса: Астропринт, 2002. – С.159-162

14. Рябуха Н. Українська фортепіанна мініатюра як феномен культури: романтичний етап / Н. Рябуха // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: Мат-ли конф. молодих науковців, 17-19 квіт. 2002 р. – Х: ХДАК, 2002. – С.61-62
15. Рябуха Н. Фортепіанна мініатюра у структурі української ментальності / Н. Рябуха // Культура України: Зб. наук. пр. – Вип. 12. Філософія культури. – Х.: ХДАК, 2003. – С. 132-140.
16. Рябуха Н. Часопростір як вимір музики (на прикладі української фортепіанної мініатюри ХХ ст.) / Н. Рябуха // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття: Матеріали наук. конф. молодих учених, 16-18 квіт. 2003 р. – Х.: ХДАК, 2003. – С. 91-92.
17. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки: Сб. ст. / А. Сохор / Сост. Ю. Капустин / ЛГИТМиК. – Вып. 1. – Л.: Сов. композитор, 1980. – 296 с.
18. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия / А. Сохор // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 59-74.
19. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исслед. / Ред.-сост. Д. Дараган. ЛГИТМиК. – Вып 3. – Л.: Сов. композитор, 1983. – С. 129-142.
20. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Ст. и исслед. / Ред.-сост. М. Арановский. ЛГИТМиК. – Вып. 2. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 231-293

Приклади анотацій, представлених студентами експериментальної групи

Ольга Шаповал

Л. Дичко Цикл фортепіанних мініатюр „Писанки” (1972-1973)

Леся Василівна Дичко – широко відомий український композитор. Вона народилася 24 жовтня 1939 року у Києві, була ученицею і послідовницею Б. Лятошинського. Л. Дичко створила свій неповторний стиль. Домінантою її творчості є універсалізм, в якому втілюються різні аспекти знань про побудову світу, божественно-духовне начало, історичну правду, загальнокультурні процеси суміжних видів мистецтва.

Цикл фортепіанних мініатюр „Писанки” (1972-1973) – це концентрований, узагальнений вияв центральних ідей; він виражає основні стильові риси творчості Л. Дичко в цілому. У творі відчувається принципово індивідуальний підхід авторки до втілення образів природи, народної обрядовості, української культури.

Основна ідея циклу – символічне відображення народної традиції розпису писанок. Писанка – це розписане яйце, символ життя, Весни, відродження. Традиція розмальовування яєць відходить до язичницьких часів, з часом перейшла в обряд святкування Пасхи. Розпис містив переважно геометричні або рослинні орнаменти. Традиційними для прикрашання писанок були візерунки із квадратів, ромбів, хрестиків та мальовничих узорів.

Назва твору цілком відповідає програмному задуму, передаються настрої і переживання, що виникають в душі героя у процесі споглядання. Л. Дичко демонструє себе як композитор, що пізнає світ зсередини, без конкретизованої музичної картинності. Музикознавець Н. Некрасова так характеризує її творчість: „метафоричність образів, що зумовлена характером світосприйняття”, а М. Гордійчук підкреслив, що „за характером свого обдарування Леся Дичко – тонкий, проникливий і пристрасний лірик. При цьому лірика її земна, життєва, пройнята щирою задушевністю” .

Розвиток тематичного матеріалу здійснюється з невеликого тематичного „зерна», з поліфонічним принципом формоутворення. Музична мова виділяє сонористичні ефекти, які іноді нагадують імпресіоністичний принцип забарвлення звукового колориту, а саме: довготривалі трелі на кілька тактів, тремоло, створюючи ефект тривалих звучностей, трихордові послідовності малими тривалостями, паралельні терції, звукові акордові кластери.

За дослідженнями Рябухи, цикл „Писанки” Л. Дичко яскраво демонструє сполучення як індивідуальних, так і національно-стильових рис на основі єдності різних типів мислення.

1. Варіаційність – вид характеру національного мислення, що об’єднує всі мініатюри в циклі. Кожна варіація репрезентує наступний варіант розпису писанок, що проходять наскрізним розвитком, утворюючи синкретичну цілісність.

2. Циклічність – прагнення відображення світу у калейдоскопічній зміні вражень для показу основного фольклорного образу у різноманітності свого прояву.

3. Мініатюризм – від способу світоспоглядання, майстерності помічати і відображувати „велике в малому”, що зумовлені особливою манерою афористичного висловлювання.

Яскраво виділяються і національно-фольклорні елементи музичної мови: сфера „рідних інтонацій”, ладова архаїка завдяки паралелізму інтервалів і акордів, пентатоніки, трихордовості, кварто-квінтового складу акордики, модальним принципам гармонії, що характерні для музичного фольклору, ладова і метроритмічна перемінність, елементи підголоскової поліфонії.

Характерні індивідуальні риси композиторської техніки Л. Дичко виявляються ще й у зацікавленості величезним спектром природних і фольклорних образів – поетизація і психологізація природи як світу краси, нескінченного щастя, спілкування з нею через звукозображальні прийоми музичної виразності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абдулин Э. Б. Методологический анализ проблем музыкальной педагогики в системе высшего образования. – М.: Прометей, 1990. – 186 с.
2. Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1978. – 271 с.
3. Алексеев А.Д. Фольклор в контексте современной культуры. – М.: Сов. композитор, 1988. – 236 с.
4. Алтунина И.Р. Мотивы и мотивация социального поведения : Учебное пособие / И.Р. Алтунина. – М.: Изд-во Московского психолого-педагогического института, 2006. – 144 С.
5. Ананьев Б.Г. О проблемах современного человекознания. - М.: Наука, 1977 - 380 С.
6. Андреев М.А. Интегративные тенденции в обучении / М.А. Андреев. – София: Народна просвета, 1986. – 176 с
7. Андрійко О. Естетико-педагогічний контекст формування виконавської культури скрипаля/ О.Андрійко // Естетика і етика педагогічної дії. Зб. наук. ст. – Вип. 4. – Полтава.: ПНПУ ім. В.Г. Короленка, 2012. – С. 97-108
8. Анисимов С.Ф. Духовные ценности: производство и потребление. – М.: Мысль, 1988. – 253 с.
9. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Арановский. – М., 1998. – 343 с.
10. Арановский М. Мышление, язык, семантика / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления и восприятия. – М.: Музыка, 1974. – С. 90-128.
11. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных музыкальных представлений / М. Арановский // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 11-26.

12. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М. Арановский // Музыкальный современник: Сб. ст. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1987. – С. 5-44.
13. Аристотель. Поэтика / Аристотель. – М.: Мысль, 1984. – Т.4. – С. 645-680.
14. Архімович Л. Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість / Л. Архімович, М. Гордійчук. – К.: Муз. Україна, 1992. – 256 с.
15. Аршинов В.И., Буданов В.Г. Когнитивные основания синергетики // Синергетическая парадигма II. М., 2002. – с. 67-108
16. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: книга первая и вторая / Борис Владимирович Асафьев. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
17. Баренбойм Л. Путь к музицированию: исследование / Лев Аронович Баренбойм. – Изд. 2-е, дополн. – Л.: Советский композитор, 1979. – 351 с.
18. Баренбойм Л. А. Фортепианная педагогика: учебн. пособие по курсу методики фортеп. обучения [для консерваторий] / Лев Аронович Баренбойм. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1937. – Ч. 1. – 214 с.
19. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии других науках / М.М. Бахтин// Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – 445 с.
20. Бахтин М.М. и гуманитарное мышление на пороге XXI века.// Материалы научно-практической конференции. В 2-х частях. – Саранск: Узд-во Мор. ГУ, 1995. – Ч.1. - 242 с., Ч.II – 239с.
21. Белкин А.С. Ситуация успеха. Как ее создать: книга для учителя / А.С. Белкин. - М: Просвещение. 1991. - 176 с.
22. Бескровная Г.Н. Музыкальная интерпретация как процесс взаимодействия преднамеренного и импровизационного начал (к истории становления научной проблемы)/ Г.Н. Бескровная // Проблемы художественной интерпретации в XX веке: Тезисы Всероссийской научно-практической конференции. – Астрахань, 1995.
23. Бердяев Н.А. Смысл творчества философия свободы. – М.: Правда, 1989. – 607 с.

24. Бердяев Н.А. Человек. Микрокосм и Макрокосм.// Феномен человека: Антология. – М.: Высш. Школа, 1993. – С.28-58.
25. Березовчук Л. Музыкальный жанр как система функций (психологические и семиотические аспекты) / Л. Березовчук // Аспекты теоретического музыкознания. – Л.: ЛГИТМиК, 1989. - Вып. 2. – С. 117 – 118.
26. Березовчук Л О типологии межкультурных взаимодействий в музыке / Л. Березовчук // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960 – 70-х гг. – Л.: ЛГИТМиК, 1979. – С. 164 – 181.
27. Бех І.Д. Виховання особистості: сходження до духовності: наукове видання /І.Д. Бех – К.: Либідь, 2006. – 272с.
28. Библер В.С. Диалог. Сознание. Культура. / В.С. Библер // Одиссей. – М.: Наука, 1989. – С. 21 - 59.
29. Библер В.С. От наукоучения – к логике культуры. Два философских введения в двадцать первый век / В.С. Библер. – М.: Политиздат, 1991. – 412 с.
30. Бобринская Е.А. Концептуализм. Новое искусство. XX век / Е.А. Бобринская. – М.: галарт, 1994. – 216 с.
31. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки / В. Бобровский. – Вып 1. – М.: Музыка, 1989. – 268 с.
32. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы / В. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
33. Большой толковый психологический словарь: В 2т.: Пер. с англ. / Сост. А.Ребер – М.: Вече: А.С.Т.,2000. – Т.1: А-О.
34. Божович Л.И. Избранные психологические труды. Проблемы формирования личности / Л.И. Божович. - М.: , 1995 - 212 С.,
35. Василенко-Несіна Н.А. Формування мотивів музично-педагогічної діяльності майбутніх учителів музики / Н.А. Василенко-Несіна // Теоретичні та методичні засади мистецької освіти.-Ч., «Зелена Буковина»,2007.- С.91-92

36. Великий тлумачний словник сучасної української мови/ уклад. І голов. ред.. В.Т. Бусел. – К.; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2009. 1736 с.
37. Вербицкий А. А., Платонова Т. А. Формирование познавательной и профессиональной мотивации. М., 1986. – 217 С.
38. Вилюнас В.К. Психология эмоциональных явлений / В.К. Вилюнас. – М.: Изд-во МГУ, 1984. – 143 с.
39. Вікова і педагогічна психологія / За ред. Гамезо та ін. – К., 1984. – 341 С.
40. Возрастная и педагогическая психология / Под ред. А.В.Петровского. – М., 1979 – 412 С
41. Выготский Л.С. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 1982. – Т.2.- Общие проблемы психологии.
42. Выготский Л.С. Психология искусства. – М.: Педагогика, 1987. – 341 с.
43. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і поетика / Ганс-Георг Гадамер. — Вибр. твори: пер. з нім. — К.: Юніверс, 2001. — 288 с.
44. Гаккель Л.Е. Фортепианная музыка XX века // Очерки. – Л.: Всесоюз. изд. Сов. композитор, Ленинград. Отд., 1990. – 287 с.
45. Гат Й. Техника фортепианной игры / Йозеф Гат. – М.: Музыка ; Будапешт : Карвина, 1967. – 244 с.
46. Гвоздецька Ю. Загальнонаукові основи інтеграції знань / Ю. Гвоздецька [Електронний ресурс]
http://library.udpu.org.ua/library_files/zbirnuk_nayk_praz/2010/2010_2_15.pdf
47. Гизекинг В. Статьи о пианистическом искусстве / Вальтер Гизекинг // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Г. Эдельман. – М.: Музыка, 1975. – Вып. 7. – С. 221–250.
48. Гинзбург Г. Р. Статьи, воспоминания, материалы / Григорий Романович Гинзбург. – М.: Советский композитор, 1987. – 288 с.
49. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением: методический очерк / Лев Соломонович Гинзбург. – М.: Музыка, 1968. – 112 с.
50. Гегель Г.В. Ф. Философия религии/ Г.В. Гегель // В 2-х томах. Т. 1. Отв. Ред. А.В. Гулыга. Пер. с нем. М.И. Левиной. М.: Мысль, 1976. – 532 с.

51. Герасимова-Персидская Н. Неомедиевизм в современной музыке как показатель смены культурной парадигмы / Н. Герасимова-Персидская // Старовинна музика: сучасний погляд. — К.: НМАУ, 2003. — Вип. 24, кн. 1. — С. 6–13.
52. Герасимова-Персидская Н. Выход к новым принципам пространственно-временной организации музыки в переломные эпохи / Н. Герасимова-Персидская // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования / Сост. Л. Дыс. — К.: Муз. Україна, 1989. — 181 с.
53. Гольденвейзер А.Б. Статьи, материалы, воспоминания / А.Б. Гольденвейзер // Сост. и общ. ред. Д.Д. Благого. — М.: Сов. композитор, 1969. — 488 с.
54. Гончаренко С.У. Український педагогічний словник /Семен Гончаренко. — К.: Либідь, 1997. — 374с.
55. Горюхина Н. Эволюция сонатной формы / Н. Горюхина. - К.: Муз. Укр., 1973. - 310с.
56. Гребенюк О.С. Проблемы формирования мотивации учения и труда у учащихся средних профтехучилищ / О.С. Гребенюк. - М., 1985. — 218С.
57. Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. — М.: Сов. композитор, 1989. — 208 с.
58. Гринберг М. Статьи, воспоминания, материалы / Мария Гринберг. — М. : Советский композитор, 1987. — 303 с.
59. Гузій Н. В. Основи педагогічного професіоналізму : навч. посіб. / Н.В. Гузій. — К. : НПУ ім. М. Драгоманова, 2004. — 155 с.
60. Гуревич П.С. Культурология / П.С. Гуревич. — М.: Изд-во Знание, 1998. — 286 с.
61. Гуревич А. Изучение ментальностей: социальная история и поиски исторического синтеза / А. Гуревич // Советская этнография. — 1988. — № 6. — С. 16-25.
62. Гуревич А. От истории ментальностей к историческому синтезу / А. Гуревич // Споры о главном: Дискуссии о настоящем и будущем

- исторической науки вокруг французской школы „Анналов”. – М., 1993. – С. 16-29.
63. Гуревич П. Ментальность, менталитет / П. Гуревич // Культурология. XX век. Энциклопедия. Т. 2. — СПб.: Университетская книга; ООО “Алетейя”, 1998. – С. 25-27.
64. Давидов М. А. Виконавське музикознавство: Енциклопедичний довідник / М.А. Давидов. – Луцьк : ВАТ «Волинська обл. друк», 2010. – 400 с.
65. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. Денисов; [предисл. М. Тараканова]. – М.: Сов. Композитор, 1986. – 205 с.
66. Довгаленко Н. Український музичний авангард у контексті стильових пошуків ХХ сторіччя // www.music-ukrainika.odessa.ua.
67. Друскин М.С. О западноевропейской музыке XX века. М.: Всесоюз. Изд. Сов. композитор, 1987. – С. 68-77.
68. Дугіна Т. «Композиторська техніка» в сучасному мистецтвознавстві: до утворення поняття / Т. Дугіна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – К., 2005, - Вип. XIV. – С.211-216.
69. Єременко О.В. Теорія і методика підготовки магістрів музичного мистецтва в педагогічних університетах: автореф. дис. ...докт. пед. наук:13.00.02./ О.В.Єременко.- К.,2010.- 43с.
70. Енциклопедія освіти / Акад. пед. Наук України; головний ред. В.Г. Кремень. - К.: Юрінком Інтер, 2008. - 1040 с
71. Ермолаева-Томина Л.Б Психология художественного творчества. – М.: Академический проект,2003.
72. Житомирский Д.В. К изучению западноевропейской музыки XX века.// Современное западное искусство. – М.: Музыка, 1983. – С. 3-66.
73. Журавльова О. І. Сучасні проблеми мотивації педагогічної діяльності в процесі навчання у вищій школі/ [Електронний ресурс]. - Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/pspo/2005_8_2/doc_pdf/jyravleva.pdf

74. Занюк С.С. Психологія мотивації: Навч. Посібник / С.С.Занюк. – К.: Либідь, 2002. – 304 с.
75. Занюк С. Психология мотивации / С.Занюк. - К.: Эльга Н.; Ника-Центр, 2001 – 352 с.
76. Зимняя И. А. Педагогическая психология / И.А. Зимняя. - М.: Логос, 2000. – 384 с.
77. Зязюн І.А. Естетичні засади розвитку особистості / І.А. Зязюн // Мистецтво у розвитку особистості: [монографія] / за ред. Н.Г. Ничкало. – Чернівці: Зелена Буковина, 2006. – С.14 – 17.
78. Івко А. В. Подієві аспекти музичної форми ХХ століття: автореф. дис. ... к. мистецтвознавства: 17.00.03./ А.В. Івко. - Київ, 2007. - 21 с.
79. Изард К.Е. Эмоции человека / К.Е. Изард. – М.: Наука, 1982. – 343 с.
80. Ильин Е.П. Мотивация и мотивы / Е.П. Ильин. - СПб.: Питер. – 2000 – 361 с.
81. Кабалевский Д.Б. Воспитание ума и сердца / Д.Б. Кабалевский. – М.: Просвещение, 1984. – 206 с.
82. Каган М. С. Морфология искусства. Ч.І, ІІ, ІІІ / М. С. Каган. — Л. : Искусство, 1972. — 440 с.
83. Каган М.С. Философия культуры / М.С. Каган. – С.-П.: ТОО ТК Петрополис, 1995. – 336 с.
84. Каган М.С. Философская теория ценности / М.С. Каган. – С.-П.: ТОО ТК Петрополис, 1997. – 205 с.
85. Кірсанов В.В. Психолого-педагогічна діагностика: підручник / В.В. Кірсанов – К. : Альтерпрес, 2002. – 246 с.
86. Кирьякова А.В. Ориентация личности в мире ценности / А.В. Кирьякова. – Оренбург, изд-во Ор. ГУ, 1996. – 188 с.
87. Климчук В.А. Тренинг по внутренней мотивации / В.А. Климчук. - СПб: Речь, 2005г.-76с. - С. 23
88. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика / В. Клиш. – К.: Наук. думка, 1980. – 315 с.

89. Коган Г.М. Работа пианиста / Г.М. Коган. – М.: Музыка, 1964. – 190 с.
90. Коган Г.М. Феруччо Бузони / Г.М. Коган. – М.: Музыка, 1964. – 190 с.
91. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1976. – 368 с.
92. Психологія педагогічного менеджменту [Текст]: навч. посіб. для студ. навч. закладів, керівників установ освіти, психологів, педагогів / Н. Л. Коломінський; Міністерство освіти України, Міжрегіональна Академія управління персоналом, Український інститут підвищення кваліфікації керівних кадрів освіти. - К.: МАУП, 1996. - 176 с
93. Коломінський Н.Л. Психологія педагогічного менеджменту / Н.Л. Коломінський. – К.: МАУП, 1996. – С.165-173
94. Коржевський А. До питання про специфіку мислення муз. – виконавця // питання ф-ної педагогіки та виконавства: Зб. Статей. – К. Музична Україна, 1981. – с. 29-40.
95. Корто А. О фортепианном искусстве: статьи, материалы, документы / А.О. Корто // Сост. Перевод, редакция текста, вст. Статья и коммент. К. Х. Аджемова. – М.: Музыка, 1965. – 363 с.
96. Корольов Д.К. Позитивне емоційно-оціночне ставлення до життя як умова прояву здібностей індивіда / Д.К. Корольов // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка. Соціологія. Психологія. Педагогіка. – 2000. – № 8. – С.38–41.
97. Косенко П.Б. Створення ситуації успіху в процесі навчання гри на музичному інструменті майбутнього вчителя музики:[Електронний ресурс].- Режим доступу: <http://www/nbu.gov.ua>
98. Котляревська О. Феномен «діалогу» в культурологічному контексті / О. Котляревська // Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка) : наук. вісник. — К. : НМАУ, 2002. — Вип. 16. — С. 123–129.
99. Краткий психологический словарь / под ред.: А.В.Петровского, М.Г. Ярошевского. – Ростов н / Д, 1999.

100. Кудріна Т.С. Психологія мотивації: підручник / Т.С.Кудріна. - К.: ВПЦ "Київський університет", 2008 - 239 С.
101. Корній Л., Сюта Б. Українська музична культура. Погляд крізь віки. / Л. Корній, Б. Сюта. – К.: Муз. Україна, 2014. – 592 с.
102. Куницкая Р. Французские композиторы XX века / Р. Куницкая. – М.: Сов. композитор, 1990. – 207 с.
103. Ланцута Л. В. Українська фортепіанна соната: теорія, історія, сучасні тенденції: автореф. дис. ... к. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1998. - 21 с.
104. Леонтьев А.Н. Избр. психол. произведения: В 2 т. / А.Н. Леонтьев – М.: Педагогика, 1983. – Т.2. – С. 90-170.
105. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность / А.Н. Леонтьев . – М.: Политиздат, 1975. – 304 с.
106. Лернер И.Я. Дидактические основы методов обучения / И.Я. Лернер. – М.: Педагогика, 1981. – 185 с.
107. Либберман Е.Я. Работа над фортепианной техникой / Е.Я. Либберман. – М.: Фигаро – центр, 1998. – 133 с.
108. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. / М. Лобанова. – М.: Сов. композитор, 1990. – 221 с.
109. Ломов Б.Ф., Сурков Е.Н. Антиципация в структуре деятельности. / Б.Ф. Ломов, Е.Н. Сурков. – М.: Наука, 1980. – 280 с.
110. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. – М.: Всесоюзное изд. Сов. композитор, 1985. – 156 с.
111. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А.Ф. Лосев. - М., издание автора, 1927. - 264 с.
112. Лосев А.Ф. Основной вопрос философии музыки // Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 315-335.
113. Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. / А.Ф. Лосев. – М.: Сов. писатель, 1991. – 487 с.
114. Лотман Ю. Анализ художественного текста / Ю. Лотман. – Л., 1972.

115. Лотман Ю. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи. Исследования. Заметки – (1968-1992) / Ю. Лотман. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
116. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.
117. Лук А.Н. Эмоции и личность / А.Н. Лук. – М.: Знание, 1982. – 175 с.
118. Майерс Д. Дж. Социальная психология / Д. Дж. Майерс // пер. З. Замчук. — Санкт-Петербург: Питер, 2013. — 800 с.
119. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки: Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики. / Л.А. Мазель. // Изд. 2-е, дополнительное. – М.: Сов. композитор, 1991. – 376 с.
120. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки: Теоретич. Очерк. 2-е изд./ Л.А. Мазель. – М.: Музыка, 1991. – 80 с.
121. Маклаков А.Г. «Общая психология».: Учебник для вузов / А.Г. Маклаков. – СПб.: Питер, 2004. – 583 с.: ил. – (Серия «Учебник нового века»).
122. Малюков А.Н. Формирование художественной культуры подростка в процессе воспитания ценностного отношения к искусству. // Автор. Дисс....доктора педаг.наук. – М. МПГУ, 1996. – 39с.
123. Маркова Е.Н. Вопросы теории исполнительства. Материалы к курсу теории искусства для магистров и аспирантов / Е.Н. Маркова. – Одесса: «Астропринт», - 2002 г. – 128 с.
124. Маркова А.К. Проблема формирования мотивации учебной деятельности. — Советская педагогика, 1979, № 11, С. 63—71.
125. Маркова А.К. Психология профессионализма / А.К. Маркова. - М., 1996. – 312 с.
126. Маслоу А. Психология бытия / А. Маслоу; [перевод с английского].- М.: «Рефл-бук»; К.: «Ваклер», 1997.-304с.-С.82.
127. Маслоу А. Мотивация и личность. 3-е изд. / А. Маслоу // Пер с англ.. - СПб.: Питер, 2008 - 352 С.
128. Машбиць Ю. І. Навчальна технологія (психологічний аналіз) /

- Ю. І. Машбиць // Актуальні проблеми психології: Психологічна теорія і технологія навчання. – К. : Вид-во НПУ імені М.П.Драгоманова, 2009. – Т.8, вип. 6. – С. 166–177..
129. Мильштейн Я. И. Вопросы теории и истории исполнительства: сб. статей / Яков Исаакович Мильштейн. – М.: Советский исполнитель, 1983. – 266 с.
130. Мегем Є.І. Проектування системи теоретичної підготовки майбутніх учителів трудового навчання до реалізації проєктивно-технологічного підходу у професійній діяльності [Електронний ресурс] http://gnpu.edu.ua/files/VIDANNIY/Visnik_18/V18_115_120.pdf
131. Медушевский В.А. Интонационная форма музыки / В.А. Медушевский. – М.: Композитор, 1993. – С. 19 – 34.
132. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – М.: Музыка, 1976. – 254 с.
133. Медушевский В.В. О содержании понятия «адекватное восприятие» // восприятие музыки. – М., 1980.
134. Мессиан О. О цвете и звуке. // Альманах музыкальной психологии. – М.: 1994. – С. 76 – 90.
135. Метнер Н. К. Муза и мода: защита основ музыкального искусства / Николай Карлович Метнер. – Paris: YMCA-PRESS, 1935. – 154 с.
136. Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора: страницы из записных книжек / Николай Карлович Метнер; сост.: М. А. Гурвич, Г. М. Лукомский; вступ. статья П. И Васильева. – М.: Музыка, 1979. – 71 с.
137. Михайлов С. Стиль в музыке / С. Михайлов. – Л.: Музыка, Ленинград. Отд., 1981. – 262 с.
138. Музыкальные жанры: История и современность: Тез. докл. к науч.-теорет. конф. молодых музыковедов/ Ред. Б. Гецелев. – Горький: Горьков. гос. консерватория им. М. Глинки, 1989. – 153 с.
139. Музыкальный язык, жанр, стиль: Проблемы теории и истории: Сб. науч. тр. / Ред. В. Протопопов. – М.: Москов. гос. консерватория, 1987. – 186 с.

140. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
141. Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
142. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке / Е.В. Назайкинский // Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. — М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. — 248 с: ноты.
143. Назайкинский Е. В. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения // Музыкальное искусство и наука: сб. ст. М.: Музыка, 1978. Вып. 3., - С. 3-12.
144. Науменко С. І. Основи вікової музичної психології : навч. посібн. / Світлана Іванівна Науменко. – К. : Логос, 1995. – 103 с.
145. Николаев А. А. Работа над этюдами и упражнениями / Александр Александрович Николаев // Очерки по методике обучения игре на фортепиано. – М.: Гос. Муз. Изд., 1955. – Вып. 1. – С. 116–178.
146. Нейгауз Г. Об ис-ве фортепианной игры / Г. Нейгауз. – М., 1961. – 318 с.
147. Немов Р.С. Практическая психология: Учеб. пособие / Р.С. Немов. - М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997 - 320 С.
148. Новаченко Т. В. Формування педагогічної самоорганізації студентів педагогічних училищ : автореф. дис. ... канд. пед. наук : спец. 13.00.04 «Теорія та методика професійної освіти» / Т. В. Новаченко. – Одеса, 2004. – 20 с.
149. Новый тлумачний словник української мови. – К., 1998. – Т. 1. – 300 С.
150. Носина В.Б. Символика музики И.С. Баха.// Межд. Курсы высшего худож. мастерства пианиста С.В. Рахманинова, 1993. – Тамбов: ТПИ, 102 с.
151. Оганов А.А. Теория культуры: учебное пособие для вузов / А.А. Оганов, И.Г. Хангельдиева. – М.: ФАИР-ПРЕСС, 2004. – 416 с.
152. Олексюк. О.М. Музична педагогіка: Навч. посібник/ О.М.Олексюк. – К.: КНУКіМ, 2006. – 188 с.

153. Олексюк О.М. Сучасна музична освіта: інноваційний аспект / О.М. Олексюк // Вісник КНУКіМ: Зб. наук. праць. Сер. Педагогіка. – Вип. 5. – 2001. – С. 73–80.
154. Олексюк О. М. Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навч. посіб. / О. Олексюк, М. Ткач. – К.: Знання України, 2004. – 264 с.
155. Олпорт Г. Личность в психологии/ Г. Олпорт. - Л.: "ЮВЕНТА", 1998 - 345 С
156. Онеггер А.О. О музыкальном искусстве. – Л.: Музыка, Ленингр. Отд., 1979. – 264 с.
157. Орлов В. Ф. Професійне становлення майбутніх вчителів мистецьких дисциплін: теорія і технологія: монографія / Володимир Федорович Орлов; за заг. ред. І. А. Зязюна, – К. : Наукова думка, 2003. – 262 с.
158. Орлов Г. Время и пространство музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки: Сб.ст. – Вып. 1. – М.: Сов. композитор, 1972. – С. 358-394.
159. Орлов Г. Семантика музыки / Г. Орлов // Проблемы музыкальной науки: Сб. ст. – Вып. 2. – М.: Сов. композитор, 1973. – С. 434-479.
160. Основи психології / За ред. О.В. Кирийчука, В.А. Роменця. – К., 1997.С – 19-76.
161. Павлишин С. Валентин Сильвестров: Творчі портрети українських композиторів / С. Павлишин. – К.: Муз. Україна, 1989. – 87 с.
162. Павлишин С. Музыка двадцатого століття: навч. посіб. / С. Павлишин. – Л. БаК, 2005. – 232 с.
163. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін) / Г.М.Падалка. – К: Освіта України, 2008.– 274 с.
164. Паномарев Л. Психология творческого мышления / Л.Пономарев.- М.,1976.-146с.
165. Педагогіка / Под ред. Ю.К. Бабанского. – М., 1998. С – 87-158.
166. Педагогіка / За ред. М.Д. Ярмаченка. – К., 1986. С – 75-79.

167. Педагогічний словник / За редакцією дійсного члена АПН України М.Д. Ярмаченка – К.: Педагогічна думка, 2001. – 514 с.
168. Педагогіка вищої школи: Навчальний посібник. / З.Н. Курлянд, Р.І. Хмелюк, А.В.Семенова та ін.; За ред. З.Н. Курлянд. – 2-ге вид., перероб. і под. – К.: Знання – 2005.
169. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учебное пособие для студентов и преподавателей. – М.: Гуманит. Изд. Центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
170. Пилатюк О.Б. Першовиконання музичного твору як феномен сучасного соціокультурного континууму: Автор. Дис. канд. мистецтв.: 17.00.03 / НМАУ ім. П.І. Чайковського. – К., 2006.
171. Полатайко О.М. Художня герменевтика у фаховій підготовці майбутнього вчителя мистецьких дисциплін / О.М. Полатайко // Зб. Наук. Статей. Часопис. Київ. – 2012. – с. 101 – 106.
172. Полатайко О. М. Формування художньо-образного мислення майбутнього вчителя музики у процесі інтерпретації творів мистецтва: Автореф. дис. ... канд. пед. н.: 13.00.02. – К., 2009. – 20 с.
173. Полатайко О. М. Формування художньо-образного мислення студентів у курсі «Методика викладання художньої культури»: навчально-методичний посібник для студентів-магістрантів мистецького напрямку навчання. – К.: НПУ імені М.П.Драгоманова, 2012. – 164 с.
174. Політологічний енциклопедичний словник / Упорядник В.П. Горбатенка. – 2-е вид., доп. і перероб. – К.: Генеза, 2004. – 736 с.
175. Пономарев Я. А. Психология творчества и педагогика / Я.А.Пономарев. – М., 1976. – 280 с.
176. Попов П. Г. Стиль в искусстве как средство выражения индивидуального / П. Г. Попов // Стиль человека : психологический анализ. – М., 1998.
177. Попова А. К. Особенности управления системой мотивирования в процессе стратегического управления предприятием / А.К. Попова // Экономист, 2006. - № 12

178. Психологія : підручник / [за ред. Ю.Л. Трофімова] – К. : Либідь, 1999. – 558 с.
179. Приходько И. Музыкальная фактура и исполнитель / И. Приходько. – Харьков: Фолио, 1997. – 206 с.
180. Проблемы музыкального жанра: Сб. ст. – Вып. 54. – М.: ГАПИ им. Гнесиных, 1981. – 168 с
181. Прокофьев С.С. Автобиография // Вст. Статья Д.Б. Кабалевского. Изд. 2-е, дополненное. – М.: Всесоюз. изд. Сов. композитор, 1982. – 600 с.
182. Психологічний словник / За ред. В.І. Войтка. – К.: Вища школа, 1982. – 215 с
183. Психолого-педагогические проблемы фортепианного исполнительства: традиции и современность: мат. научно-практ. конф., посв. 40-летию со дня основ. каф. фортепиано и 70-летию МГУКИ / научн. ред. М. Котомин. – М.: МГУКИ, 2001. – 108 с.
184. Психология эмоций / Перев. с англ. – СПб.: Издательство «Питер», 1999. – 464 с: ил.
185. Ражников В.Г. Диалоги о музыкальной педагогике. – М.: Музыка, 1989. – 141 с.
186. Ражников В. Исследование музыкального исполнительского образа / В. Ражников // Вопросы психологии. – 1978. – № 2.
187. Ражников В. Г. Динамика художественного сознания в музыкальном обучении : автор. дисс. ... докт. пед. наук в форме науч. докл. : 13.00.07, 19.00.07 / В. Г. Ражников. – М., 1993. – 70 с.
188. Раппопорт С.Х. Искусство и эмоции. – 2-е изд. доп., М.: Музыка, 1972. – 165 с.
189. Ревенчук В.В. Методичні засади взаємодії викладача та студента у процесі навчання гри на ф-но: дис...канд..пед. наук: 13.00.02 / В.В.Ревенчук. - К., 2006.-189 с.
190. Рети Р. Тональность в современной музыке / Р. Рети. – Л.: Музыка, 1968. – 131 с.

191. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. - СПб.: Питер, 2002 – 720 с.
192. Ротенберг В. С. Пошукова активність і адаптація / В.С. Ротенберг. - М.: Изд. наука, 1984. - 192с.
193. Ротенберг В. С., Бондаренко С. М. Мозг. Обучение. Здоровье: кн. для учителя / В.С. Ротенберг, С.М. Бондаренко. — М.: Просвещение, 1989. — 239 с.: ил.
194. Рувинский Л.И. Нравственное воспитание личности / Л.И. Рувинский. – М.: Изд-во МГУ, 1981. – 184 с.
195. Руднев В.П. Словарь культуры XX века / В.П. Руднев. – М.: Аргав, 1997. – 381 с.
196. Рудницька О.П. Музика і культура особистості: проблеми сучасної педагогічної освіти: Навч. посібник. / О.П. Рудницька. – К.: ІЗМН, 1998. – 248с.
197. Рудницька О. П. Основи викладання мистецьких дисциплін : навч. посібн. / Оксана Петрівна Рудницька.– К.: Експрес, 1998. – 183 с.
198. Рудницька О. П. Педагогіка: загальна та мистецька: навч. посібник для ВНЗ / Оксана Петрівна Рудницька. – К.: Інтерпроф, 2002. – 270 с.
199. Рыбаков Н.В. Моральные отношения и их структура. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1974. – 120 с.
200. Рябуха Н.О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця XIX – XX століть): Дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. – Х., 2004. – 201 с.
201. Савенко С. Заметки о поэтике современной музыки / С. Савенко // Современное искусство музыкальной композиции: сб. тр. – М., 1985. – Вып. 79. – С. 5 – 16.
202. Савшинский С. И. Пианист и его работа / Самарий Ильич Савшинский; под ред. Л. А. Боренбойма. – Л.: Советский композитор, 1961. – 269 с.
203. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. И. Савшинский. – М.: Музыка, 1964. – 186 с.

204. Савшинский, С. И. Работа пианиста над техникой / Самарий Ильич Савшинский. – Л.: Музыка, 1968. – 107 с.
205. Саїк Г.Ф. Формування виконавської майстерності у студентів на основі активізації емоційно-естетичного переживання музики: Автореф. ... канд. пед. наук: 13.00.02/ Г.Ф. Саїк. – К., 2000. – 19 с.
206. Саїк Г.Ф. Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема [Електронний ресурс] / Г.Ф. Саїк // Вісник «Педагогіка».- 2001. - №5. Режим доступу http://www.Knukim.ua/articles_sayik/htm.
207. Симонов П.В. Теория отражения и психофизиология эмоций / П.В. Симонов. – М.: Наука, 1970. – 141 с.
208. Скорик М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ сторіччя / М. Скорик. – К.: Муз. Україна, 1983. – 246 с.
209. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – М., 1973. – 448 с.
210. Словник іншомовних слів / Уклад. : С.М. Морозов, Л.М. Шкаралупа. – К. : Наук. Думка, 2000. – 680 с.
211. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки / М.А. Смирнов. – М.: Музыка, 1990. – 318 с.
212. Сниткова И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры: Сб. ст. – Вып. 120. – М.: ГМПИ, 1992. – С. 8-31.
213. Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 230 с., нот.
214. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных форм / О. Соколов// Проблемы музыкальной науки: Сб.ст. / Сост.: В. Зак, Е. Чигарева. – Вып. 6. – М.: Сов. композитор, 1985. – С. 152-180.
215. Соколова О.В. Методичні основи інтеграції мистецьких знань у підготовці майбутніх учителів музики і художньої культури: дис..

- ...кандидат пед. Наук: 13.00.02 / Соколова Ольга Валеріївна. – К., 2004. – 264 с.
216. Сохор А. Н. Стил, метод, направлєнє. К определєнєю понятыя / А.Н. Сохор // Вопросы теории и эстетики музыки. – М.-Л., 1965. – Вып.4.
217. Станиславский К.С. Работа актєра над собой. / К.С. Станиславский. – М.: Изд-во худ. Лит, 1938. – 203 с.
218. Степанов Ю.С., Проскурин С.Г. Константы мировой культуры / Ю.С. Степанов, С.Г. Проскурин. – М.: Наука, 1993. – 158 с.
219. Столярєнко А.М. Психология и педагогика: Учеб.пособие для вузов. / А.М. Столярєнко. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2001 - 423 С.
220. Тарасов Г.С. Проблема духовной потребности. / На материале музыкального восприятия / Г.С. Тарасов. – М.: Наука, 1979. – 191 с.
221. Тарасова К.В. Онтогенез музыкальных способностей. / К.В. Тарасов – М.: педагогика, 1988. – 173 с.
222. Теплов В.М. Психология и психофизиология индивидуальных различий. / В.М. Теплов – М.: Изд-во ин-та практ. Психологии; Воронеж: НПО «МОДЭК», 1998.
223. Тїмашова Т.М. Інструментально-виконавська підготовка майбутніх вчителїв музики у системї вищїї педагогїчної освїти/ Т.М. Тїмашова // Науковї записки НДУ ім. Гоголя. Психолого-педагогїчні науки. – 2011. №6. – С.115.
224. Тиц М. О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений / М. Тиц. – К.: Муз. Україна, 1972. – 281 с.
225. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации / Ю. Тюлин. – М.: Музыка, 1976. [Кн. 1]. Музыкальная фактура. – 1976. – 165 с.
226. Узнадзе Д.Н. Психология установки. / Д.Н. Узнадзе. - СПб.: Питер, 2001 - 416 С
227. Узнадзе Д.Н. Теория установки. / Д.Н. Узнадзе // Под ред. Ш.А. Надирашвили и В.К.Цаава.. - М.: Ин-т практической психологии,

- Воронеж: МОДЭК, 1997 - 448 С
228. Фейнберг, С. Е. Пианизм как искусство / Самуил Евгеньевич Фейнберг; вступ. статья В. Натансона. – Изд. 2-е, доп. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.
229. Філософія: навч. посібн. / за ред. І. Ф. Надольного. – 3-вид., стереот. – К.: Вікар, 2003. – 457 с.
230. Философский энциклопедический словарь / Гл. Ред.: Л.Ф. Ильичев, П.Н. Федосеев, С.М. Ковалев, В.Г. Панов. – М.: Советскаяэнциклопедия, 1983. – 840 с.
231. Философский энциклопедический словарь / Ред-сост. Е.Ф.Губский, Г.В.Королева, В.А.Лутченко. – М.:ИНФРА-М, 2007. – 576 с.
232. Фрайт О. Особливості втілення принципу програмності с українській фортепіанній музиці / О. Фрайт: Автореф. дис... канд. мистецтвознавств: 17.00.03 / Ін-т мистецтвознав., фольклор. та етнографії ім. М. Рильського – К.: 2000. – 17 с.
233. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. О трех зарубежных системах гармонии / Ю. Холопов // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке: сб. ст. – М., 1982. – С. 52 – 104.
234. Холопов Ю. Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений / Ю. Холопов // Современная музыка в теоретических курсах вуза. – М., 1981. – Вып. 79. – С. 119 – 142.
235. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – М.: НТВ Центр «Консерватория», 1994. – 260 с.
236. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
237. Цыпин Г. М. Музыкально-исполнительское искусство : теория и практика / Геннадий Моисеевич Цыпин. – СПб. : Алетейя, 2001. – 318 с.
238. Цыпин Г. М. Обучение игре на фортепиано / Геннадий Моисеевич Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 175 с.
239. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. – М.:

- Музыка, 1984. – 144 с.
240. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке / Т. Чернова // Музыкальное искусство и наука: Сб. ст. – Вып. 3. – М.: Музыка, 1978. – С. 13-45.
241. Шапарь В.Б. Словарь практического психолога / В.Б.Шапарь. – М.: «Горсинг», 2004. – 732 с.10
242. Шаповалова Л. Рефлексивный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве / Л. Шаповалова. – Х.: «Скорпион», 2007. – 292 с.
243. Шахназарова Н. Современность как традиция / Н. Шахназарова // Мух. Акад. – 1997. - №2. – С. 3 – 14.
244. Швед М.Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики / Швед М.Б. – Львів: СПОЛОМ, 2010. – С. 39–40.
245. Шип С. Музична форма від звука до стилю: Навч. посіб. / С. Шип. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
246. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки / С. Шип. – Одеса: Изд-во Одесской гос. консерватории им. А.В.Неждановой, 2001. – 296 с.
247. Шевнюк О. Л. Українська та зарубіжна культура: Навчальний посібник. 2-ге видання, виправлене / Олена Леонідівна Шевнюк. - Київ: «Знання – Прес» , -2003.-277с.
248. Шульгіна В.Д. Мистецька освіта у вимірах української філософської думки / В.Д. Шульгіна // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти: Збірник наукових праць. Вип.9. (14). – К.: НПУ, 2010. – 110 с. – С.9 – 10.
249. Шульгіна В.Д. Музична Україністика: монографія / В.Д. Шульгіна. – К.: НМАУ, 2000. – 213 с.
250. Щербакова Анна Йосифовна. Формирование системы ценностных ориентаций у студентов педагогических вузов в процессе освоения фортепианной музыки XX века : автореф. дис. ... канд. пед. наук : 13.00.02

- : Москва, 1999. – 26 с.
251. Щербакова А.И. Аксиология музыкально-педагогического образования: учебное пособие к курсу «Методология музыкально-педагогического образования» по специальности 030700 – Музыкальное образование. / А.И. Щербакова. — Москва, «Прометей», 2001 — 424 с
 252. Щолокова О.П. Основи професійної художньо-естетичної підготовки майбутнього вчителя / О.П. Щолокова. – К., ІЗМН, 1996. – 170 с.
 253. Щукина Г.И. Педагогические проблемы формирования познавательных интересов учащихся / Г.И. Щукина. – М.: Педагогика, 1988. – 203 с. (АПН СССР)
 254. Щукина Г.И. Проблема познавательного интереса в педагогике / Г.И. Щукина. – М.: Педагогика, 1971. – 352 с.
 255. Яворский Б. Л. Избранные труды / Болеслав Леопольдович Яворский; под общ. ред. Д. Д. Шостаковича. – М.: Сов композитор, 1987. – Т. 2. Ч. 1. – 116 с.
 256. Ягупов В. В. Педагогіка: навч. посібн. / Василь Васильович Ягупов. – К.: Либідь, 2002. – 560 с.
 257. Якобсон П.М. Психологические проблемы мотивацмм поведения человека. М., 1969. - 317 с.
 258. Якунин В.А. Педагогическая психология / В.А. Якунина. - С-Пб. 1998 г – 268 С.
 259. Ярмо М. Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі ХХ століття: проблеми інтерпретації / М. Ярмо // Романтизм у культурній генезі: Збір. мат-лів міжнар. конф. „Німецький романтизм і європейська культура ХХ ст. – Дрогобич: „Вимір”, 1998. – С. 127-133.
 260. Bernstein Leonard. The joy of musik. N.-Y., 1959. – P. 35 – 41.
 261. Davies J. The psychology of Music. — London, 1980. — 240 p
 262. Das neere LexiKon der Music: In 4. Bd. / R. Noltensmeier, G. Rothmund – Gaul (red. Bearb. von). – Stutt.: Weimar: Metzler, 1996.

Bd 1: A bis Exc. – XVIII, 798 S.

Bd 2: Exe bis Kull. – 796 S.

Bd 3: Kum bis Reig. – 812 S.

Bd 4: Reih bis Z. – 802 S.:ill.

263. Matthay T. An introduction to Psychology for Music Teachers / T. Matthay. – London, 1919. – P. 51.

264. Suzuki S. Developing Children's Ability Using The Suzuki Teaching 'thod. How we are going now. - Matsumoto, 1977. - P. 5.