

## СТРАТЕГІЧНІ ПІДХОДИ ДО ДОСЛІДНИЦЬКОЇ САМОКРИТИЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ЯК УМОВА ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОГО МИСЛЕННЯ МУЗИКАНТА

Галина Нагорна

*Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової*

### Анотація:

У статті розглянуто проблему організації самокритичної діяльності музиканта в умовах сучасної системи вищої музичної освіти в Україні. В основу методології музичної освіти покладено дослідження формування професійного мислення майбутніх музикантів, а також множини відношень цілісного процесу розвитку музичного мистецтва, що є неповторними і постійно змінюваними. З огляду на таку настанову, потрібно було розробити раціонально-творчий підхід до цієї освіти, що здійснювалась за кількома напрямками. Насамперед дослідження як методологічна основа музичної освіти актуалізувало процес становлення й розвитку професійного мислення музиканта. З іншого боку, самокритична діяльність студентів, наповнюючись дослідним контекстом, забезпечувала досягнення раціональної творчості. У такий спосіб дослідження зумовило впровадження раціонально-творчого підходу, і на його основі – системного, критеріально-ціннісного та особистісно-діяльнісного підходів до розгляду професійного мислення музиканта, а також явищ і процесів розвитку музичного мистецтва. Аналіз і узагальнення результатів проведеного дослідження дали змогу вивести закономірності формування професійного мислення в музикантів у процесі залучення їх до самокритичної діяльності зі знаходження і творчого вибудовування системи відношень між об'єктами, суб'єктами, фактами, явищами, обставинами розвитку музичного мистецтва. Чим ясніше, чіткіше й усвідомленіше була ціннісно-методологічна стратегія дослідження об'єктів, суб'єктів, фактів, явищ і обставин розвитку музичного мистецтва в їх складності (через знаходження і творче вибудовування відношень «частини-ціле» й «засоби-мета»), тим активніше здійснювався процес самоуправління формуванням узагальнених розумових дій, спрямованих на становлення і розвиток професійного мислення майбутніх музикантів у його критичній і творчій формах. Чим інтенсивніше відбувалось самоуправління формування критичного і творчого мислення студентів, тим глибше вони розкривали ціннісний зміст самокритичної діяльності з вивчення

### Аннотация:

Нагорная Галина. Стратегические подходы к исследовательской самокритичной деятельности как условие формирования профессионального мышления музыканта. В статье рассматривается проблема организации самокритичной деятельности музыканта в условиях современной системы высшего музыкального образования в Украине. В основу методологии музыкального образования положено исследование формирования профессионального мышления у будущих музыкантов, а также множества отношений целостного процесса развития музыкального искусства, неповторимых и постоянно изменяющихся. Исходя из такой установки, требовалась разработка рационально-творческого подхода к этому образованию, которая была осуществлена по нескольким направлениям. Прежде всего, исследование как методологическая основа музыкального образования актуализировало процесс становления и развития профессионального мышления музыканта. С другой стороны, самокритичная деятельность студентов, наполняясь исследовательским контекстом, обеспечивала достижение рационального творчества. Исследование обусловило внедрение рационально-творческого подхода, и на его основе – системного, критеріально-ціннісного и личностно-діяльнісного підходів до розгляду професійного мислення музиканта, а також явищ і процесів розвитку музичного мистецтва. Аналіз і обобщение результатов проведенного эксперимента позволили вывести закономерности формирования профессионального мышления музыкантов в ходе включения их в самокритическую деятельность по нахождению и творческому созданию системы отношений между предметами музыкально-теоретического исследования. Чем яснее, четче и осознаннее была ценностно-методологическая стратегия исследования объектов, субъектов, фактов, явлений и обстоятельств развития музыкального искусства в их сложности (через творческое создание отношений «части-целое» и «средства-цель»), тем активнее осуществлялся процесс самоуправления формированием обобщенных умственных действий, направленных на становление и развитие профессионального мышления будущих музыкантов в его критическом и творческом видах. Чем интенсивнее происходило самоуправление формированием критического и творческого мышления студентов, тем глубже они раскрывали ценностный смысл самокритичной

### Resume:

Nagorna Galyna. Strategic approaches to research activity as a condition for forming professional thinking of a musician. The article deals with the problem of organizing a musician's self-critical activity in the context of the modern system of higher musical education in Ukraine. The methodology of music education is based on the study of the formation of professional thinking of future musicians, as well as a multitude of unique and constantly changing relationships of the integral process of the development of musical art. Based on such an attitude, it was required to develop a rational and creative approach to this education, which was carried out in several directions. First of all, the research, as a methodological basis of music education, actualized the process of formation and development of the professional thinking of a musician. On the other hand, self-critical activity of students, filled with a research context, ensured the achievement of rational creativity. Thus, the study led to the introduction of a rational-creative approach, and on its basis - a systemic, criterion-value and personality-activity approaches to the consideration of the professional thinking of a musician, as well as the phenomena and processes of the development of musical art. The analysis and generalization of the experience of the experiment made it possible to deduce the patterns of the formation of professional thinking in musicians in the course of their inclusion in self-critical activities to find and creatively create a system of relations between the subjects of musical theoretical research. The clearer and more conscious the value-methodological strategy of studying objects, subjects, facts, phenomena and circumstances of the development of musical art in their complexity by finding and creatively creating relations "part-whole" and "means-end", the more actively the process of self-government was carried out the formation of generalized mental actions aimed at the formation and development of professional thinking of future musicians in its critical and creative forms. The more intensively self-governing the formation of critical and creative thinking of students took place, the deeper they revealed the value sense of self-critical activity in studying the subjects of musical theoretical research, ensuring the achievement of the professional rationality of the individual as the goal of their training in the process of

предметів музично-теоретичного дослідження, що забезпечило досягнення професійної розумності особистості як мети їхньої підготовки в процесі здобуття вищої музичної освіти.

деятельности по изучению предметов музыкально-теоретического исследования, что обеспечило достижение профессиональной разумности личности как цели их подготовки в процессе получения высшего музыкального образования.

obtaining higher musical education.

**Ключові слова:**

раціональність і творчість; дослідницька самокритична діяльність; професійне мислення; самоуправління; система відношень.

**Ключевые слова:**

рациональность и творчество; исследовательская самокритичная деятельность; профессиональное мышление; самоуправление; система отношений.

**Key words:**

rationality and creativity; research self-critical activity; professional thinking; self-management; system of relations.

Постановка проблеми. Аналіз і узагальнення багаторічного досвіду викладання у вищій школі дають змогу констатувати, що система професійної підготовки майбутніх музикантів у сучасних умовах модернізації вищої освіти вимагає фундаментальних змін, одна з яких полягає в її презентації як дослідження постійно змінюваних у своїй детермінації відношень між суб'єктами, об'єктами, фактами, явищами, обставинами розвитку музичного мистецтва. Така спрямованість зумовлена тим, що студенти не завжди могли визначити предмет музично-теоретичного дослідження, виявити суттєві й несуттєві ознаки його функціонування, розкрити причинно-наслідкові зв'язки і залежності між елементами, які його становлять. У процесі сприйняття об'єктів музичного дослідження респонденти відчували труднощі з уявленням їх наочних образів, наповненням їх інтелектуальним змістом, із формулюванням ідей, висловленням власних суджень щодо явищ і процесів розвитку музичного мистецтва. З огляду на це, виникла необхідність становлення й розвитку більш гнучкого професійного мислення музиканта, спрямованого на знаходження ціннісного смислу відношень, що виникають у процесі взаємодії з предметами музично-теоретичного дослідження. Для цього актуалізувалась проблема організації єдиного процесу методологічного і технологічного дослідження майбутніми музикантами системи відношень взаємопов'язаних між собою фактів, явищ, обставин розвитку музичного мистецтва. Розв'язання цієї проблеми вимагало залучення студентів до самокритичної діяльності з самоуправління власними ідеями, судженнями, умовиводами, їх спрямованості на вироблення ціннісно-методологічної стратегії і тактики формування критичного і творчого мислення музиканта, що забезпечувало досягнення професійної розумності особистості в процесі цілісного музично-теоретичного дослідження.

Формулювання цілей статті. Мета: розробити систему стратегічних підходів до дослідницької самокритичної діяльності музиканта як умови формування його професійного мислення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Аналіз останніх досліджень проблеми організації діяльності з формування професійного мислення особистості свідчить про достатній інтерес до цієї проблеми.

Становленню професійно орієнтованої навчально-дослідницької діяльності педагога-музиканта присвячено дослідження Е. Абдулліна [1]. На особливу увагу заслуговують розроблені автором емпіричні й теоретичні методи музично-педагогічного дослідження, адаптовані для педагогіки мистецтва. Наприклад, окрім традиційних теоретичних методів дослідження (аналіз, синтез, узагальнення, моделювання), пріоритетна роль відводиться методу «... “переінтонування” (екстраполяції та інтерпретації) теоретичних знань із споріднених галузей наук і мистецтв – у галузь педагогіки музичної освіти» [1, с. 58]. Отже, на думку автора, музикант-педагог спрямовується на оволодіння системним стилем мислення, «... що дає змогу цілісно підходити до вивчення тієї чи іншої конкретної проблеми ...» [1, с. 59]. Досягнення цієї мети можливо за умов освоєння різних видів навчально-дослідницької діяльності, до яких належать: роздуми-есе, курсова робота, педагогічна практика, рецензія, бакалаврська кваліфікаційна випускна робота і наукова доповідь [1]. Так, есе-роздум, що характеризує пропедевтичний навчально-дослідницький досвід педагога-музиканта, визначається як «... вид навчально-дослідницької діяльності, у межах якого можливо в короткій формі викласти найбільш цікаві та яскраві музично-педагогічні враження» [1, с. 17]. Крім цього, обґрунтовується система вимог до наукової доповіді, яких повинні дотримуватися студенти. Серед них такі, як: актуальність і значущість обраної теми; мета і завдання наукової доповіді; короткий аналіз попереднього розв'язання проблеми науковцями, які працюють у цій галузі; висунення автором доповіді положень, сформульованих у вигляді гіпотези та її обґрунтування [1, с. 37]. Водночас, пояснюючи кожну з цих вимог, автор розкриває відмінність реферативного стилю викладу

матеріалу від дослідницького. Наприклад, порівнюючи виклад сутності проблеми в рефераті й дослідженні, вказує на те, що в реферативному плані матеріал характеризується однозначністю визначень, тоді як «... дослідження містить у собі відображення гнучкості тлумачення того чи іншого явища, зіставлення різних позицій, виявлення в них загального й особливого і нарешті, формулювання самого автора» [1, с. 97].

На переконання С. Пінкера, багатоспрямовані аспекти розвитку мислення розкриваються під час аналізу проблеми семантики слів щодо думок, дійсності, суспільства, емоцій людини [4]. Зокрема він звертає увагу на те, що, коли факти як такі не є причиною непорозуміння між людьми, то структурування фактів створює основу для виникнення суперечки. На думку вченого, «... категорії, що є причиною суперечки, стосуються значення слів у нашій мові, оскільки вони зачіпають сам спосіб уявлення реальності в наших головах» [4, с. 12]. Він зауважує, що мова мислення «... дає нам змогу уявити одну й ту саму ситуацію різними, навіть несумісними способами» [4, с. 13]. Понятійний зміст розкриває «... аналогову реальність за допомогою цифрових одиниць, що дорівнюють словам (таким, як «подія»), і з'єднує їх у сукупності, які мають певну синтаксичну структуру ...» [4, с. 13]. Наприклад, визначаючи поняття «подія» як відрізок часу і поняття «час» як безперервну змінну величину, автор твердить, що «... людський розум членує цю безперервну матерію на дискретні частини, які ми називаємо подіями» [4, с. 13]. Для характеристики події необхідно враховувати зміну стану об'єкта і мету людини-діяча. Вказується також, що лінії членування найчастіше збігаються: «особа, що діє, ставить за мету зміну об'єкта, намір такої особи й доля об'єкта йдуть по одній часовій лінії, і момент зміни означає одночасно й досягнення мети» [4, с. 13].

С. Рубінштейн, перетворюючи поведінкову психологію, розкриває генезис вчинку й самосвідомості особистості, визначаючи поняття «свідома дія»: «Реакція перетворюється на свідому дію в міру того, як формується предметна свідомість. Дія надалі стає вчинком у міру того, як ставлення дії до дієвого суб'єкта, до самого себе й до інших людей як суб'єктів, піднявшись у план свідомості, тобто перетворившись на свідоме ставлення, починає регулювати дію. Вчинок відрізняється від дії іншим ставленням до суб'єкта. Дія стає вчинком у міру того, як формується самосвідомість» [5, с. 23].

Відомо дослідження В. Холопової, у якому в процесі оцінки людського мислення,

диференціації його рівнів «... евристика, творчість, тобто здатність знаходити й створювати нове, розглядається як найвищий ранг мислення» [7, с. 97]. Водночас наголошується, що ця висока розумова здатність є особливою цінністю. На думку автора, «... художня творчість, яка охоплює і винахід канонів, і канонічних моделей, є нічим іншим, як художньою евристикою» [7, с. 97]. На основі знакової теорії Ч. Пірса В. Холопова пропонує типологію художніх знаків у музиці, згідно з якою виділяються емоційні, предметні, понятійні знаки [7, с. 64]. Емоційні знаки, моделюючи психологічні процеси, є виразними знаками, і бувають голосовими (пісенні, декламаційні) і моторними (ритмічні). Предметні знаки, будучи знаками-індексами уявляються як посередні відображення об'єктів за будь-якою їх супутньою ознакою. Нарешті, до понятійних, музичних і словесних знаків належать такі: «музично-риторичні фігури XVI–XVII століть, теми, що імітують будь-які впізнавані жанри і стилі, мотиви з певною символікою, запропонованою композитором» [7, с. 65]. Як результат – виводяться закономірності співвідношення трьох рядів музичних знаків: емоційних, предметних і понятійних. Емоційні, виразні знаки є головними й повинні супроводжувати знаки інших рядів. Для знаходження смислу музичного контексту предметний знак забарвлюється відповідним емоційним знаком. Крім того, понятійний знак «... повинен з'єднуватися також з емоційно-виразним контекстом, інакше він вийде за межі музичного мистецтва» [7, с. 67]. Дослідниця підкреслює, що попри вторинність знаків-індексів і символів, вони «... органічно входять у музичне мистецтво й повинні неодмінно враховуватися в теорії музичної семіотики» [7, с. 67]. Отже, йдеться про дослідження в музичному контексті співвідношень між художніми знаками, які постійно один одного доповнюють: «... емоційні знаки в європейській музиці зазвичай супроводжуються якимись асоціаціями “розумового” порядку (уявлення про жанри, стилі, уявні сюжети, суб'єктивну програму), символи наповнюються емоційними силами, голосові знаки “заковуються” у певний ритм, ритмічні знаки надають руху інтонаційній сфері...» [7, с. 67].

У контексті нашого дослідження становить інтерес монографія М. Бонфельда, у якій здійснено системний аналіз музичного мистецтва, згідно з яким музика, з одного боку, розглядається як об'єкт, який володіє внутрішньою системністю, а з іншого, – як «... елемент більш широкої системи – людської

розумової діяльності, куди входить низка таких важливих підсистем, як психологічна активність, мовна діяльність, формування знакових систем, художньо-творча діяльність тощо» [3, с. 3]. У цій роботі виводиться аксіома: жодна музична (точніше художньо-музична) діяльність неможлива без таких явищ (процесів), як музика і мислення. З огляду на це, музичний твір являє собою «... цілісне матеріально-ідеальне утворення, що містить у собі єдність означуваного / означувального» [3, с. 16]. Крім того, на думку автора, «... звучання музичного твору (матеріальна форма) пов'язується у свідомості слухача з якимось тільки цьому твору властивим комплексом понять, уявлень, емоцій (духовних сутностей), які відрізняються від самого звучання, але перебувають із ним у специфічній нерозривній єдності, чим і забезпечується сприйняття музики як певного змісту – смислу» [3, с. 17].

Розглядаючи проблему музичного знака як єдності означуваного / означувального М. Бонфельд твердить, що «... ця єдність реалізується лише на рівні цілісного музичного твору (до певної міри це стосується й закінченої, завершеної його частини); вилучені ж із контексту фрагменти музичного твору не можуть розглядатися як знаки (слова), оскільки значення цих фрагментів обумовлюється тільки й винятково тим цілим, з контексту якого вони вилучені» [3, с. 18].

В іншому дослідженні [8] порушується проблема категоріального синтезу в теорії тематизму ХХ століття, де останній представлено як стійку категорію сфери музичного мислення [8, с. 365]. Музичний тематизм як єдина категоріальна субстанція синтезує три основні історичні значення: категорію письма, музичної форми і драматургії [8, с. 363]. Використовуючи системний і функціональний підходи, автор [8] створює ієрархію темоутворювань, виділяючи «теми вищого порядку», «макротеми», драматургічні теми. У такий спосіб музичний твір постає як багаторівнева тематична система, що знаходить композиційно-структурне підтвердження [8, с. 364].

Ми виходили з того, що в основу методології музичної освіти покладено дослідження формування професійного мислення майбутніх музикантів, а також безліч неповторних і постійно змінюваних відношень цілісного процесу розвитку музичного мистецтва.

З огляду на таку настанову, ми розробили раціонально-творчий підхід до цієї освіти, що здійснювалась за кількома напрямками. Насамперед дослідження як методологічна основа музичної освіти актуалізувало процес

становлення й розвитку професійного мислення музиканта. З іншого боку, самокритична діяльність студентів, наповнюючись дослідним контекстом, забезпечувала досягнення раціональної творчості. У такий спосіб дослідження зумовило впровадження раціонально-творчого підходу, і на його основі – системного, критеріально-ціннісного та особистісно-діяльнісного підходів до розгляду професійного мислення музиканта, а також явищ і процесів розвитку музичного мистецтва.

Серед філософських напрямів, що досліджують джерела пізнання й поведінки людей, ми виділили раціоналізм та емпіризм. Якщо представники першого напряму (Р. Декарт, Б. Спіноза, Г.-В. Лейбніц, А. Арно і П. Ніколь) вважають, що джерелом пізнання є розум, то представники іншого (Ф. Бекон, Т. Гоббс, Дж. Локк, Дж. Берклі, Д. Юм) вбачають джерело знань у чуттєвому досвіді. Витоки раціоналізму беруть свій початок у давньогрецькій філософії, представники якої розрізняли «... знання “по істині” (отримане за допомогою розуму) і знання “на думку” (досягнуте в результаті чуттєвого сприйняття)» [6, с. 545]. Емпіризм сформувався як цілісна пізнавальна концепція, у якій «... зміст знання може бути представлений або як опис цього досвіду, або зведений до нього» [6, с. 764]. Раціональній діяльності належала роль створення комбінацій з того матеріалу, який надавався цим досвідом.

Раціональність розкривається як «... здатність людини мислити та діяти на основі розумних норм; у широкому сенсі – відповідність діяльності розумним (розумовим) правилам, дотримання яких – умова досягнення мети» [6, с. 546]. Творчість, згідно з філософським визначенням, є «... діяльність людини, що перетворює природний і соціальний світ відповідно до цілей і потреб людини й людства на основі об'єктивних законів дійсності» [6, с. 643]. Специфіка музично-теоретичного дослідження, пов'язаного з перетворювальною діяльністю майбутнього музиканта, вимагала використання прагматичного трактування творчості, коли вона розглядається «... як винахідництво, мета якого – виконувати завдання, визначене певною ситуацією...» [6, с. 643].

Системність покладено в основу структури професійного мислення музиканта, основними елементами якого є його критичний і творчий види, кожен з яких, своєю чергою, презентований узагальненими розумовими діями: уявленням, судженням, умовиводом, виробленням стратегії і тактики відношень цілісного музично-теоретичного дослідження.

Філософи А. Арно і П. Ніколь зауважували: «Помисливши речі за допомогою ідей, ми зіставляємо ці ідеї; виявляючи, що одні з них відповідають одна одній, а інші – ні; ми пов'язуємо їх або розділяємо. Це називається твердити або заперечувати, а загалом – робити судження» [2, с. 112]. Студенти в процесі музично-теоретичного дослідження використовували й короткі найменування, і закінчені речення, що являли собою в їхній уяві закінчену думку. Вони склалися у систематизоване поєднання слів і окремих висловлювань, або закінчені судження. З огляду на викладене вище, продукти розумової діяльності доцільно було представляти у формі професійних ідей, суджень, умовиводів. Однак основною розумовою узагальненою дією, долученою до розумової діяльності, яка інтегрувала в собі інші, стало професійне судження музиканта.

Системний підхід використовувався в процесі визначення способів функціонування об'єктів, суб'єктів, фактів, явищ, обставин розвитку музичного мистецтва, унаслідок чого він став підґрунтям цілісного процесу музично-теоретичного дослідження. Подання цього процесу у вигляді системи відношень інформувальних і стимулювальних обставин, що містять факти, явища, об'єкти і суб'єкти, допомагало з'ясувати систему внутрішніх і зовнішніх зв'язків між ними.

Внутрішні зв'язки, відношення між об'єктами, суб'єктами і фактами, явищами, що їх позначають, відображали в генезисі універсальний спосіб їх функціонування. З іншого боку, зовнішні відношення фактів, явищ створювали обставину музичного дослідження, одночасно будучи внутрішніми відношеннями тієї обставини, яку вони утворювали. Отже, музична обставина виступала як основна функціональна одиниця цілісного процесу музично-теоретичного дослідження, акумулюючи в собі мінімодель функціонування відношень між елементами цього процесу. Система ж зовнішніх відношень обставин музично-теоретичного дослідження була способом внутрішнього функціонування цілісного процесу цього дослідження.

Системна спадкоємність між елементами цілісного процесу музично-теоретичного дослідження визначалася тим, що об'єкт або суб'єкт (або художній образ, що позначає його у формі ідеї) був функціональною клітиною факту або явища музичного мистецтва. Основним функціональним зерном обставини виступав факт або явище музично-теоретичного дослідження. Обставина, що містить об'єкти, суб'єкти, факти, явища, які визначають спосіб її

функціонування, слугувала основною клітиною цілісного процесу музично-теоретичного дослідження.

У процесі самокритичної діяльності майбутні музиканти створювали систему доречних і надійних відношень (у вигляді «частин-цілого», «засобів-мети») цілісного процесу музично-теоретичного дослідження між його складниками: об'єктами, суб'єктами, фактами, явищами, обставинами. Останні класифікувались і позначались як інформувальні та стимулювальні, прості та складні, залежно від музично-теоретичного контексту. У такий спосіб забезпечувався системний підхід до здійснюваного дослідження в процесі самокритичної діяльності студентів. Водночас у процесі музично-теоретичного дослідження майбутні музиканти усвідомлювали регульовальну функцію розкритих ними інформувальних і стимулювальних обставин, які відображали зовнішні, внутрішні зв'язки і відношення об'єктів, суб'єктів, фактів, явищ розвитку музичного мистецтва, що їх утворювали.

Раціональне знаходження і творче вироблення зовнішніх і внутрішніх відношень між елементами цілісного процесу музично-теоретичного дослідження дало змогу характеризувати ці відношення як узгоджені, протиставні або суперечливі. За такої умови об'єкти, факти, явища, обставини, які створювали ці відношення були достовірними та ймовірними. Достовірність цих елементів цілісного процесу музично-теоретичного дослідження пов'язувалась з правильним, перевіреним у процесі самокорегуальної діяльності студентів, віддзеркаленням в їхніх думках об'єктів цього дослідження, а також фактів, явищ, обставин, які їх позначають. Водночас за допомогою дедуктивних міркувань вони отримували достовірні знання дослідницького процесу. Достовірність характеризує знання як обґрунтовані, доказові, безперечні, істинні [6, с. 183]. Індуктивні ж міркування майбутніх музикантів спрямовувались на виявлення ймовірнісних знань у зв'язку з тим, що ймовірність – «... поняття, яке характеризує кількісну ступінь можливості появи події за певних умов, тобто ступінь перетворення можливості на дійсність у ситуаціях невизначеності» [6, с. 86].

Активізація дослідницької самокритичної діяльності майбутніх музикантів зумовлювалась її розумінням у контексті реалізації принципу єдності раціональності і творчості. Застосування раціонально-творчого підходу до цієї діяльності дало змогу представити її у вигляді самокорегуальної і самостверджувальної

практики майбутніх музикантів під час цілісного процесу музично-теоретичного дослідження. Тому дослідницька самокритична діяльність слугувала основним видом діяльності, здійснюваної студентами в процесі професійної підготовки в закладі вищої музичної освіти.

З одного боку, вона визначалась як самокорегувальна діяльність студентів, зміст якої зумовлювався функціонуванням розумових дій, спрямованих на розгляд альтернативних рішень, конструювання творчих проєктів, ідентифікацію об'єктів, суб'єктів, фактів, явищ, обставин музично-теоретичного дослідження, його оцінювання та самооцінювання, вироблення стратегії і тактики відношень у вигляді «частин-цілого», «засобів-мети» між предметами цього дослідження.

З іншого боку, самокритична діяльність майбутніх музикантів була презентована в її самостверджувальному вигляді як діяльність, яка полягає в перетворенні цілісного процесу музично-теоретичного дослідження на основі ствердження самостійних, незалежних від критеріїв, ідей, суджень, умовиводів, стратегії і тактики відношень професійної взаємодії з предметами музично-теоретичного дослідження.

У зв'язку з цим, підвищилась актуальність особистісно-діяльнісного підходу до формування професійного мислення майбутніх музикантів, спрямованого на оволодіння професійною розумністю особистості. Сенс цього підходу в тому, що студенти в процесі музично-теоретичного дослідження занурювались у самокорекцію, самоствердження власних ідей, суджень, умовиводів, які дали змогу відкривати й винаходити ціннісні концепції й упорядковані системи музично-теоретичного дослідження. Дослідницькі вміння узагальнено містились у кожному виді розумових дій професійного мислення музиканта, впливали на правильність вибору мети і методів музично-теоретичного дослідження, доречність, надійність і силу ціннісно-методологічної стратегії, мотиваційно-концептуальної та інформаційно-контекстуальної тактики відношень професійної взаємодії з предметами музично-теоретичного дослідження.

Водночас результати аналізу дослідницької самокритичної діяльності показали: студенти застосовували поняття, що позначають ознаки, факти або явища, які не відповідають тому чи іншому предмету музично-теоретичного дослідження. Останнє пояснювалось невмінням розрізняти достовірні та ймовірні, суттєві й несуттєві факти, явища, обставини музично-теоретичного дослідження, презентовані

в критичних і творчих професійних ідеях музиканта.

Наприклад, студенти отримували завдання: виявити суттєві й несуттєві ознаки музичної форми рондо епохи класицизму. Студент Є., правильно розкривши структуру рондо з п'яти частин (АВАС), виділив такі ознаки цієї музичної форми: збільшення рефрену до 2-х – 3-х частин; розростання в розмірах і контрастування другого епізоду рефрену й першого епізоду. Водночас він не зміг виділити таку суттєву ознаку, як цілісність музичної форми рондо композиторів-класиків. Прилучившись до дорадчого дослідження цієї проблеми, студентка В. не тільки виявила цілісність як суттєву ознаку музичної форми рондо епохи класицизму, а й розкрила механізм її створення на основі реалізації контрастності розділів рондо, актуалізації зв'язок-переходів від одного розділу до іншого. Студент К. на основі аналізу й узагальнення обставини зміни форми рондо композиторами-класиками довів, що складність цієї обставини полягає у виявленні сукупності достовірних та ймовірних, суттєвих і несуттєвих ознак фактів, які створюють цю обставину: структурні зміни музичної форми рондо, пов'язані зі збільшенням епізодів, розширенням функцій зв'язок-переходів, коди; наскрізний розвиток тематичного матеріалу; змішування рондо з тричастинною формою тощо. Отже, завдяки прилученню студентів – майбутніх музикантів до діалогічної взаємодії в процесі дорадчого дослідження еволюції форми рондо в епоху класицизму, вони набули вміння оцінювати й самооцінювати ступінь доречності, надійності й сили виробленої стратегії і тактики відношень цієї музично-теоретичної обставини. Професійні критичні та творчі ідеї, висловлені студентами, розкрили складність та неоднозначність музично-теоретичної обставини, завдяки виявленню її суттєвих і несуттєвих ознак на основі знаходження і творчого вибудовування відношень «частини-ціле», «засоби-мета».

Система відношень цілісного музично-теоретичного дослідження, презентована відношеннями «частини-ціле» і «засоби-мета», виступала як об'єкт вивчення студентів у процесі їх професійної підготовки. Під час дослідницької самокритичної діяльності майбутні музиканти виконували такі завдання: визначити мету музично-теоретичного дослідження і засоби її досягнення; з'ясувати, скільки частин містять факт, явище, обставина музично-теоретичного дослідження, дослідити їх у послідовності й узгодженості, використовуючи відношення «частини-ціле»; визначити предмет музично-теоретичного дослідження в його

простоті, переводячи в категорії частин, цілих, засобів, цілей; визначити предмет музично-теоретичного дослідження в його складності, створюючи відношення «частини-ціле» або «засоби-мета»; порівняти відношення між частинами або засобами музично-теоретичного дослідження, класифікуючи їх і позначаючи як узгоджені, протиставні або суперечливі; самооцінити власне музично-теоретичне дослідження, використовуючи критеріально-ціннісну систему оцінювання тощо.

Наприклад, студент Б., беручи участь у дорадчому дослідженні, створив таке відношення «частини-ціле»:

«Ціле – характерні особливості еволюції форми рондо в епоху класицизму. Частини: цілісність і єдність частин у процесі розвитку форми рондо епохи класицизму на основі їх розширення; посилення тематичного контрасту епізодів і рефрену; активізація взаємодії частин рондо на основі збільшення розміру зв'язок між ними; об'єднувальна функція; коди».

Представники французької філософії пропонували розрізнити визначення предметів пізнання і понять, що їх позначають [2]. Якщо під час визначення предмета пізнання за визначуваним терміном закріплювали звичайну ідею, яка його виражає і про яку твердять, що в ній містяться інші ідеї, то визначення понять, що позначають об'єкти пізнання, містили лише значення педагогічних ідей, які виражались іншими словами. На підставі цього студентам пропонувались для використання три основні правила визначення понять, які вони засвоювали та застосовували у своїй практичній діяльності:

1. Не варто прагнути до того, щоб дати визначення кожному слову, оскільки неможливо визначити всі поняття й здебільшого це не буде корисним.

2. Недоцільно змінювати вже прийняті визначення, якщо в цьому немає особливої потреби. Це правило зумовлено тим, що поняття, пов'язані з деякими ідеями в загальноприйнятому вжитку, більш доступні для розуміння.

3. Визначаючи слова, необхідно виходити з їх загальноприйнятого смислу і вживання, не віддаляючись від них і не створюючи протиріч з етимологією слів [2, с. 86-89].

У процесі дослідницької самокритичної діяльності майбутнім музикантам пояснювали, що у визначеннях понять вони повинні виходити з деяких первинних даних (законів, принципів, правил, норм, стандартів). Водночас необхідно враховувати той факт, що не можна дати визначення абсолютно всім поняттям, які позначають предмети музично-теоретичного пізнання. Інакше, з одного боку, цей процес буде

нескінченним, а з іншого – недоцільним, оскільки надмірність визначень зумовить таку саму незрозумілість і невизначеність професійних ідей, як і їх брак.

Зважаючи на це, у процесі дослідження студенти здебільшого враховували значення і доречність визначень у тих чи інших обставинах. Так, наприклад, мали місце обставини, у яких факти, явища позначали настільки ясні й чітко виражені об'єкти дослідження, що не було жодного сенсу давати їм визначення. Це відбувалось тоді, коли йшлося про найпростіші предмети музично-теоретичного пізнання. Щодо них, то в багатьох респондентів були одні й ті самі професійні ідеї і, природно, вони однаково розуміли поняття, які їх позначали.

Під час дослідно-експериментальної роботи особлива увага зверталась на процес осмислення майбутніми музикантами тих понять, які не містили загальноприйнятого смислу. Труднощі полягали в тому, що спочатку ці поняття потрібно було подумки відокремлювати від звичних усім ідей, а потім поєднувати з іншими професійними ідеями. Найбільш сприятливо цей процес здійснювався в тих групах цілісного музично-теоретичного дослідження, де реалізовувалась критика і самокритика висунутих професійних ідей на основі дискусії, дорадчого обговорення, бесіди, діалогу, які становили конструктивне спілкування. Працюючи в таких умовах, студенти позбувалися стереотипів мислення, виробляли доцільну ціннісно-методологічну стратегію і тактику відношень між об'єктами, суб'єктами, фактами і явищами, що їх позначали.

На становлення критичного і творчого мислення майбутніх музикантів впливало створення ними таких критичних професійних ідей, які були спрямовані на пошук істини, виконання завдань і розв'язання проблем, що виникали в процесі музично-теоретичного дослідження. З огляду на це, зростала важливість розвитку в студентів уміння визначати предмети цього дослідження в їх простоті, творчо переводячи їх у категорії частин, цілих, засобів, цілей на основі методів аналізу і синтезу. Як наслідок – майбутні музиканти могли більш ясно і чітко висловлювати професійні ідеї, здійснювати аналіз і синтез, розкладаючи виявлений факт, явище, обставину на ряд інших фактів, явищ, обставин й об'єднуючи їх.

Визначаючи предмети музично-теоретичного дослідження, студенти мали виконати таке завдання: порівняти предмети музично-теоретичного дослідження, розкриваючи відношення між ними.

Наприклад, студентка М., визначаючи період як структурний елемент музичної форми, вказала, що він складається з двох речень і пов'язала його з простою двочастинною формою. Вона, зокрема, зазначила, що загальним для цих двох музичних форм є наявність двох частин, половинної каденції в першій частині, а також закінчення другої частини в головній тональності. Унаслідок порівняння двох музичних форм студентка ясно і чітко висловила судження про їх схожість, знаходячи послідовність, уподібнення й аналогічність елементів, які складають цю форму. У такий спосіб у процесі музично-теоретичного дослідження вона, як майбутній музикант, викликала пізнавальний інтерес в інших студентів.

Отже, розроблення мотиваційно-концептуальної та інформаційно-контекстуальної тактики відношень між предметами музично-теоретичного дослідження, що відображала сформованість критичного мислення майбутніх музикантів, висувала перед ними необхідність знаходити і творчо вибудовувати узгоджені, протиставні або суперечливі відношення між суб'єктами, об'єктами, фактами, явищами, обставинами розвитку музичного мистецтва. Виконуючи це завдання, студенти в процесі дослідницько-експериментальної роботи знаходили їх родові та видові відмінності, суттєві і несуттєві ознаки. Водночас майбутні музиканти активно об'єднувались у групи дорадчого дослідження на основі діалогічного обміну різними, нерідко альтернативними, незалежними судженнями, виведеними на основі достовірних, доречних і надійних критеріїв.

Під час проведення експерименту оцінювалась і самооцінювалась раціонально-творча дослідницька діяльність студентів на базі критеріально-ціннісного підходу. Для цього була розроблена система критеріально-ціннісного оцінювання професійного мислення майбутніх музикантів, на основі якої респонденти не тільки розкривали критеріально-ціннісні відношення в процесі взаємодії з предметами музично-теоретичного дослідження, а й самі оцінювали власні дослідження в процесі самокритичної діяльності на основі самоуправління нею. Останнє відбувалось за допомогою індивідуально-автономних і полісуб'єктних засобів діалогічної взаємодії під час самокритичної діяльності студентів.

Залучення студентів до дослідницької самокритичної діяльності відбувалось на основі реалізації принципу єдності свідомості та діяльності з урахуванням закономірностей перебігу процесу формування професійного

мислення майбутніх музикантів, а також беручи до уваги знаходження і творче вироблення респондентами критичних і творчих узагальнених розумових дій. Водночас методологічна рефлексія, покладена в основу самоуправління самокритичною діяльністю майбутніх музикантів, виводила останніх на новий рівень самосвідомості особистості.

Факти, явища, обставини розвитку музичного мистецтва впливали на свідомість майбутніх музикантів. У процесі самоуправління власним дослідженням вони розвивали професійну самосвідомість на основі діалогічної взаємодії один з одним, обговорюючи відношення, які виникали між елементами музично-теоретичного дослідження. Під час такого дорадчого дослідження відбувалось рефлексивне відзеркалення свідомості одних учасників цього процесу у свідомості інших. Тому такі елементи, як зовнішній вигляд, голос, вимова, артикуляція були важливими аспектами, які впливали на професійне мислення студентів.

Висновки. Методологічною засадою раціонально-творчого підходу до становлення й розвитку професійного мислення музиканта, а також до цілісного процесу музично-теоретичного дослідження слугувала системність як ціннісна основа формування цього виду мислення у студентів.

Це виявлялося в тому, що майбутні музиканти уявляли предмети музично-теоретичного пізнання в їх взаємозв'язку, взаємозалежності, взаємозумовленості, створюючи інструментально-самодостатні відношення між ними. Ці відношення давались у вигляді «частин-цілого» і «засобів-мети», які загалом являли собою систему відношень цілісного музично-теоретичного дослідження як об'єкта вивчення студентами.

У процесі музично-теоретичного дослідження учасники експерименту навчилися самоуправляти власними професійними ідеями, судженнями, умовиводами, активізуючи свою самокорегувальну й самостверджувальну діяльність як основу самокритичної діяльності. Під час такого самоуправління майбутні музиканти виконували систему завдань: знаходили і творчо вибудовували відношення між фактами, явищами, обставинами розвитку музичного мистецтва; виявляли ступінь узгодженості, протиставлення й суперечливості між цими елементами музично-теоретичного дослідження. Професійні ідеї студентів відображали неоднозначність, складність системи відношень між об'єктами, суб'єктами, фактами, явищами, обставинами цілісного процесу музично-теоретичного дослідження. Тому дослідження таких відношень вимагало

постійного й безперервного «бачення» складного в простому й простого в складному. Досягнення цього забезпечувалось на основі особистісно-діяльнісного підходу завдяки залученню майбутніх музикантів до дослідницької самокритичної діяльності, заснованої на самоуправлінні власними професійними критичними і творчими ідеями, судженнями, умовиводами.

Таке самоуправління передбачало дії студентів щодо самооцінювання власного професійного мислення, які вони здійснювали на основі розробленої програми критеріально-ціннісного оцінювання, використовуючи показники ціннісного смислу цього виду мислення. Крім цього, майбутні музиканти самооцінювали розроблену в процесі самокритичної діяльності ціннісно-методологічну стратегію і тактику відношень професійної взаємодії з предметами музично-теоретичного дослідження.

Аналіз і узагальнення результатів проведеного дослідження дали змогу вивести закономірності формування професійного мислення в музикантів

у процесі залучення їх до самокритичної діяльності зі знаходження і творчого вибудовування системи відношень між об'єктами, суб'єктами, фактами, явищами, обставинами розвитку музичного мистецтва. Чим ясніше, чіткіше й усвідомленіше була ціннісно-методологічна стратегія дослідження об'єктів, суб'єктів, фактів, явищ і обставин розвитку музичного мистецтва в їх складності (через знаходження і творче вибудовування відношень «частини-ціле» й «засоби-мета»), тим активніше здійснювався процес самоуправління формуванням узагальнених розумових дій, спрямованих на становлення і розвиток професійного мислення майбутніх музикантів у його критичній і творчій формах. Чим інтенсивніше відбувалось самоуправління формуванням критичного і творчого мислення студентів, тим глибше вони розкривали ціннісний зміст самокритичної діяльності з вивчення предметів музично-теоретичного дослідження, що забезпечило досягнення професійної розумності особистості як мети їхньої підготовки в процесі здобуття вищої музичної освіти.

**Список використаних джерел**

1. Абдуллин Э. Б. Основы исследовательской деятельности педагога-музыканта: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань; ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2014. 368 с.
2. Арно А., Николь П. Логика или искусство мыслить. Москва: Наука, 1991. 413 с.
3. Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства: монография. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 648 с.
4. Пинкер Стивен. Субстанция мышления: Язык как окно в человеческую природу / пер. с англ. 2-е изд., испр. Москва: УРСС: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2016. 560 с.
5. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии. Санкт-Петербург: Питер Ком, 1999. 720 с.
6. Философский энциклопедический словарь / редкол.: С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильичев и др. 2-е изд. Москва: Сов. Энциклопедия, 1989. 815 с.
7. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2000. 320 с.
8. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм: учебное пособие. 2-е изд., стер. Санкт-Петербург: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ; Лань, 2010. 368 с.

**Відомості про автора:**

**Нагорна Галина Олексіївна**  
 galyna.nagorna@gmail.com  
 Одеська національна музична академія  
 ім. А. В. Нежданової  
 вул. Новосельського, 63,  
 м. Одеса, 65023, Україна

doi: 10.33842/2219-5203-2020-1-24-48-56

*Матеріал надійшов до редакції 30. 09. 2020 р.  
 Прийнято до друку 26. 10. 2020 р.*

**References**

1. Abdullin E.B. (2014). Fundamentals of the research activity of a music teacher: a tutorial. St. Petersburg: Lan; PLANET OF MUSIC. 368 p. [in Russian]
2. Arno A., Nicole P. (1991). Logic or the art of thinking. Moscow: Nauka. 413 p. [in Russian]
3. Bonfeld M. Sh. (2006). Music: Language. Speech. Thinking. Experience of systemic research of musical art: monograph. St. Petersburg: Composer. 648 p. [in Russian]
4. Pinker S. (2016). Substance of thinking: Language as a window into human nature / transl. from English 2nd ed., Rev. Moscow: URSS: Book House "LIBROKOM". 560 p. [in Russian]
5. Rubinstein S. L. (1999). Foundations of general psychology. St. Petersburg: Peter Kom. 720 p. [in Russian]
6. Philosophical encyclopedic dictionary / editorial board.: S. S. Averintsev, E. A. Arab-Ogly, L. F. Pilychev et al. 2nd ed. Moscow: Sov. Encyclopedia, 1989. 815 p. [in Russian]
7. Kholopova V.N. (2000). Music as a kind of art: a tutorial. St. Petersburg: Lan. 320 p. [in Russian]
8. Kholopova V.N. (2010). Theory of music: melody, rhythm, texture, thematism: textbook. 2nd ed., St. Petersburg: PLANET OF MUSIC; Lan. 368 p. [in Russian]

**Information about the author:**

**Nahorna Halyna Oleksiivna**  
 galyna.nagorna@gmail.com  
 Odessa National A.V. Nezhdanova  
 Music Academy  
 Novoselsky St., 63,  
 Odessa, 65023, Ukraine

doi: 10.33842/2219-5203-2020-1-24-48-56

*Received at the editorial office 30. 09. 2020.  
 Accepted for publishing 26. 10. 2020.*