

Міністерство освіти і науки України
Державний заклад «Південноукраїнський національний
педагогічний університет імені К.Д. Ушинського»

УДК: 378:78.071.2:780.616.432]:796.012.23-043.83(043)

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ЛЮ ЛІБОЯ
МЕТОДИКА ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ
УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ
ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В ЗВО

01 – Освіта/Педагогіка

011 Освітні, педагогічні науки

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

Лю ЛібоЯ 刘黎博雅 Лю ЛібоЯ

刘黎博雅

Лю ЛібоЯ

刘黎博雅

数字签名者：刘黎

博雅

日期：2025.10.31

14:40:23 +02'00'

Науковий керівник – Грінченко Алла Миколаївна, кандидат педагогічних
наук, доцент

Одеса – 2025

АНОТАЦІЯ

Лію Лібою. Методика формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 011 Освітні, педагогічні науки. – Державний заклад «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського. Одеса, 2025. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Зміст анотації

У дослідженні представлено теоретико-методологічне обґрунтування та практичне розв'язання проблеми формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Інструментальна підготовка займає провідне місце в системі професійного становлення майбутніх музикантів-піаністів. Даний процес спрямований на розвиток піаністичних навичок та умінь, художньо-образного і музичного мислення, здатності до інтерпретації творів різних жанрів і стилів, що поступово формує виконавську культуру та індивідуальний стиль піаніста.

Проблема формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів належить до питань щодо якісного перебігу виконавсько-інтерпретаційного процесу у втіленні художньо-сміслового контексту музичних творів на фортепіано. Зазначені уміння ґрунтуються на знаннях і розумінні фактури, розвитку слухових уявлень, технічній організації рухів, інтонаційному мисленні та рефлексії власних дій, що і визначає особливість їх оволодіння піаністом.

Аналіз наукових джерел свідчить про недостатню розробленість фортепіанного забезпечення роботи над розвитком піаністично-рухової гнучкості, адаптації піаністичного апарату до різних фактур та формування виконавської пластичності як здатності до виразного й художньо-технічного

виконання музичних творів. Зазначене обумовило низку суперечностей: між значущістю і поліфункціональністю феномену пластичності у виконавському процесі в руховому та інтонаційно-звуковому аспектах і відсутністю поетапного формування розуміння функції пластичного сегменту у виконавсько-інтерпретаційному процесі музиканта-піаніста; між важливістю оволодіння виконавсько-пластичними вміннями музикантами-піаністами у процесі інструментальної підготовки та відсутністю поетапної методики для даного процесу; між вимогами щодо реалізації виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у інструментальній підготовці та відсутності розроблених критеріїв і показників їх оцінювання.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати, розробити та експериментально перевірити методику формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Мета дослідження була досягнута внаслідок послідовного розв’язання п’яти завдань.

Відповідно до першого завдання – проаналізувати феномен пластичності та його прояви у різних видах мистецтва – визначено, що пластичність у мистецтві є універсальним феноменом, який засвідчує здатність до гнучкого втілення й трансформації змісту у виразній формі. Саме в процесі синтезу мистецтв - просторових, часових та просторово-часових - пластичність набуває багатовимірних форм вияву й функціонує як засіб адаптації художнього образу до особливостей кожного виду мистецтва. Вона забезпечує єдність композиції, ритму, динаміки й емоційного впливу. У просторових видах мистецтвах пластичність виявляється в гармонійно-спроєктованій формі, фактурі та об’ємно-просторовому рішенні, а в часових – через ритм, інтонацію, темп і структуру твору. У просторово-часових формах мистецтва вона розкривається через взаємодію, синтез та інтеграцію різних видів мистецтв, між тим, інтегративні процеси зумовлюють оновлення пластичної мови. Доведено, що пластичність

забезпечує внутрішню єдність і гнучку взаємодію між різними формами мистецтва, сприяючи формуванню цілісного естетичного простору, у якому взаємопроникнення елементів надає художньому твору багатозначності, динаміки й емоційної глибини.

Відповідно до другого завдання – визначено сутність та компонентну структуру виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів. Сутність досліджуваного феномену розкрито з позиції нейрофізіології, психології, музичній педагогіки та виконавства. Проаналізовано нейрофізіологічні аспекти пластичності, що розкривають роль мозкової нейропластичності у формуванні моторних, перцептивних, емоційних та когнітивних процесів, необхідних для ефективного функціонування піаністичного апарату. Серед визначених складових пластичного сегмента виокремлено рухову, перцептивну та емоційну. Встановлено, що моторні здібності піаніста під впливом нейропластичності тренуються, унаслідок чого поступово вдосконалюються координація рук, точність рухів і адаптація технічних прийомів гри. З'ясовано, що у процесі виконавської підготовки актуалізуються різні види сприйняття – слухове, моторне, емоційне та візуальне, – які вдосконалюються під час навчання й сприяють покращенню слухової диференціації, формуванню сенсомоторної координації, активізації емоційно-перцептивних зв'язків, пов'язаних із відчуттям музичних образів. У результаті взаємодії моторних, перцептивних, емоційних і когнітивних процесів (пам'яті, гнучкого мислення), що базуються на пластичному сегменті, спостерігається поглиблення образно-емоційного осмислення музичного твору, адаптація техніки до особливостей піаністичного апарату, зростання інтонаційно-звукової виразності та гнучкості інтерпретації музичного матеріалу.

З'ясовано, що поняття «уміння» є інтегрованим явищем, яке поєднує знання, навички, досвід і здатність до їх свідомого застосування у різних видах діяльності, а в музичній сфері - це здатність людини виконувати певні дії шляхом

доцільного використання набутих знань і навичок. Підтверджено, що сформовані музичні уміння стають властивістю особистості та умовою її подальшого розвитку.

Узагальнено, що виконавські уміння формують базу для розвитку інших професійно-комплексних якостей музиканта. Систематизовано основні види професійних умінь, серед яких: фактурно-стильові, поліфонічно-виконавські, музично-слухові, виконавсько-стильові, інтерпретаційно-виконавські, темпо-ритмічні, артикуляційні, пов'язані з формуванням виконавської культури та музично-слухових уявлень.

Визначено, що поняття «виконавсько-пластичні уміння» музикантів-піаністів має інтегративний характер і охоплює взаємопов'язані компоненти рухової, інтонаційної та художньо-виразової діяльності виконавця. У цьому контексті уточнено зміст понять «виконавська пластичність», «рухова пластичність», «інтонаційна пластичність» та «інтонаційно-рухова пластичність». У дослідженні виконавсько-пластичні уміння є інтегративним професійним утворенням, що ґрунтується на індивідуальних особливостях музиканта та проявляється у гармонійно-узгоджених виконавських діях (координаційно-рухових, інтонаційно-рухових, художньо-технічних, тактильно-слухових), які відповідають художньо-смісловому контексту музичної фактури і сприяють її виразній, образно-звуковій реалізації. Обґрунтовано, що виконавсько-пластичні уміння формуються у процесі професійної підготовки піаніста на основі взаємодії рухової, інтонаційної, слухової, емоційно-перцептивної та когнітивної сфер діяльності.

Структура зазначених умінь включає такі компоненти: *когнітивно-ціннісний* (уміння усвідомлювати пластичні сегменти фортепіанної фактури у художньо-образному, технічно-виконавському та стильовому контекстах; уміння виявляти прагнення до виконавської самореалізації через усвідомлене застосування феномену пластичності як засобу піаністично-звукової виразності

у виконання музичних творів); *інтонаційно-кінестетичний* (вміння відчувати та інтонаційно-пластично відтворювати музичну фактуру на основі інтеграції сенсорно-перцептивних процесів; вміння самостійно гнучко регулювати рухові дії у інтонаційно-виконавському процесі); *виконавсько-експлікаційний* (вміння застосовувати виконавсько-технічний потенціал на рівні художньо-технічних навичок; уміння інтонаційно-пластичного втілення художнього образу твору на основі сукупності засобів музично-фактурної виразності і піаністичних засобів виразності).

У другому розділі, відповідно до третього завдання – обґрунтовано методологію та методику дослідження формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки. Схарактеризовано концепцію методологічних підходів та принципів, які покладено в основу методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів: *герменевтично-інтенційний підхід* акцентує увагу на формуванні у піаніста здатності усвідомлено аналізувати пластичні сегменти фортепіанної фактури відповідно стильовому та художньо-образному змісту, а також розвивати ціннісне ставлення до використання пластичних засобів у виконанні; *перцептивно-рефлексивний*, що спрямований на взаємодію слухо-рухової перцепції та рефлексії (самоусвідомленні та аналізі виконання); на здатність внутрішньо осмислювати свої рухи, розуміти їх скоординованість як засіб посилення інтонаційної виразності, поліпшення якості звуковидобування і загального піаністичного комфорту; *виконавсько-компетентнісний*, який обрано для практичної реалізації виконавсько-пластичних умінь як цілісного явища та гармонійного розвитку технічного, художнього та інтелектуального сегментів виконавської майстерності у виконавсько-інтерпретаційному процесі музиканта.

На основі визначених методологічних підходів запропоновано низку принципів методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО: осмислене ставлення до

опанування музичних творів різних стильових напрямів і жанрів у процесі інструментальної; зацікавленості і спрямованості на виявлення «пластичного» у фактурі, піаністичних прийомах гри, інтонаційно-звуковій виразності підготовки; розширення перцептивно-слухового досвіду, різноманітного піаністично-пластичного звуковидобування; активізації рефлексії кінестетично-тактильних, пластично-пропріоцептивних відчуттів у виконавському процесі; зацікавленості у художньо-технічному самовдосконаленні на основі застосування фактурно-пластичного ресурсу на фортепіанних творах різного рівня складності; практичного оволодіння пластичною кореляцією у інтерпретаційно-виконавському процесі.

Розроблено та обґрунтовано педагогічні умови методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО та відповідні методи їх реалізації на основі запропонованих методологічних підходів і принципів, як-от: установка на *цілеспрямоване накопичення фактурно-пластичного ресурсу в процесі опрацювання музичних творів різних стилів і жанрів* (методи: метод герменевтичного кола, проведення круглого столу «музичний інструментарій», метод «фактурний експеримент», порівняльний аналіз, метод «семантично-інтонаційної ідентифікації»); *стимулювання здатності до самокорекції процесу взаємодії інтонаційно-сміслової виразності та її технічної реалізації* (методи: «метод самооцінювання», «метод пластичної вокалізації», метод синестетичного сприйняття музики, «метод підтекстування», «метод піаністично-художнього ліплення», застосування піаністичних вправ); *спрямування на оперування виконавсько-пластичними уміннями у процесі виконавській інтерпретації музичних творів* (методи: аналіз відео-записів, складання голограми фразувальних хвиль у музичному творі, завдання «проект виконавських дій», метод інтонаційної поліваріантності, метод художньої аналогії).

У третьому розділі представлено зміст та результати експериментальної роботи. Відповідно до четвертого завдання – розроблено критерії, показники та рівні оцінювання сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки. Було обрано: *інтелектуально-пластичний критерій з показниками* – рівень аналітичного усвідомлення фактури та її пластично-сміслового контенту у творах різних стилів і жанрів; ступінь прояву прагнення використовувати пластичні засоби у виконавсько-інтерпретаційному процесі; *перцептивно-самокорегувальний критерій з показниками* - рівень здатності демонструвати інтонаційну різноманітність, що супроводжується узгодження слухових уявлень і доцільно скоординованою пластично-руховою діяльністю; ступінь спроможності до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору; *виконавсько-перформативний критерій з показниками* – ступінь володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної концепції твору; рівень якості реалізації текстурної експресії через технічно-сміслову узгодженість, інтонаційно-рухову пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі. Розроблені критерії та показники корельовано з компонентами виконавсько-пластичних умінь та уможливають педагогічну діагностику рівнів сформованості досліджуваного феномену.

За допомогою трьох бальної шкали оцінювання та застосування діагностичних методів (аналіз відео-запису музичного твору; фактурно-смісловий аналіз музичного твору, педагогічне спостереження; діагностична анкета; метод інтонаційно-рухових завдань: «контраст інтонаційних стилів», «динамічна адаптація»; метод «дзеркала», метод «зміна зовнішніх умов», завдання «пластика звуку») визначено якісні та кількісні показники трьох рівнів сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі

інструментальної підготовки в ЗВО: високий – інтерпретаційно-виразний, середній – технічно-узгоджений, низький – виконавчо-некоординований.

Останнє – п'яте завдання – експериментально перевірити ефективність методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО. Було проведено констатувальний і формувальний експерименти зі студентами-магістрантами 025 Музичне мистецтво. Авторська методика виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів запроваджувалася на формувальному експерименті впродовж пізнавально-сміслового, кінестетично-слухо-рефлексивного, виконавсько-експресивного етапів.

Кількісний і якісний аналіз результатів формувального експерименту засвідчив ефективність запропонованої авторської методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО. Отримано такі дані: за інтерпретаційно-виразним рівнем відбулося зростання результатів у респондентів з ЕГ на 8,5 %, а в КГ – на 1,9 %; за технічно-узгодженим рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 11,7%, у КГ – лише на 3 %. На виконавчо-некоординованому рівні в ЕГ знизився показник рівню на 20,1 % студентів менше, а в КГ – лише на 4 %. Використання математико-статистичних методів, зокрема критерію Фішера для кутового перетворення, підтвердило результативність запропонованої поетапної методики.

Ключові слова: виконавсько-пластичні уміння, інтонаційно-рухова пластичність, сенсомоторно-емоційна інтеграція, фортепіанна виконавська підготовка, майбутні викладачі фортепіано, емоційний інтелект піаніста, інтерпретаційна компетентність, музично-слухові уявлення, виконавська культура, перцептивно-слуховий досвід, музично-слуховий самоконтроль, критерії та показники, діагностика експериментальної методики, мотивація, виконавська майстерність.

Статті у наукових фахових виданнях України

1. Лію, Лібоя, Грінченко, А. М. (2023). До визначення поняття «виконавсько-пластичні уміння» у науковому дискурсі. *Інноваційна педагогіка*, вип.65, т.2, 70-74.

2. Лію, Лібоя. (2024). Наукові підходи до формування виконавсько-пластичних умінь піаніста у процесі інструментальної підготовки. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*, вип. 4, частина 1, 53-59.

3. Лію, Лібоя. (2025). Педагогічні умови формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів в процесі інструментальної підготовки. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 84, том 2, 236-241.

Статті у зарубіжних виданнях

4. Liu, Liboya. (2025). Stages of formation of performing-plastic skills of musicians-pianists in the process of instrumental training in higher educational institutions. *Грааль науки: міжнародний науковий журнал*, 52, 849-855.

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Лію, Лібоя. (2023). Феномен «пластичності» у виконавській діяльності піаніста. *Науковий простір: актуальні питання, досягнення та інновації: матеріали V Міжнародної наукової конференції* (м. Черкаси, 26 травня, 2023 р.). Вінниця: Європейська наукова платформа, 268-270.

6. Лію, Лібоя. (2023). Cognitive aspect of performing and plastic skills of a pianist. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: Матеріали і тези IX Міжнародної конференції молодих учених та студентів* (м. Одеса, 20-21 жовтня 2023 р.). Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 62-65.

7. Лію, Лібоя. (2024). 音乐家钢琴家表演和艺术技能形成的科学方法 [Наукові підходи щодо формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів]. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку*

суспільства: Матеріали і тези X Міжнародної конференції молодих учених та студентів (Одеса 18-19 жовтня 2024 р.). Т.2. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 86-88.

8. Liu, Liboya. (2025). To the problem of intonational plasticity in the pianist's performing process. *Collection of Scientific Papers with the Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference «Innovative Solutions in Science: Balancing Theory and Practice»* (April 28-30, 2025. San Francisco, USA). European Open Science Space, 160-167.

9. Лію, Лібоа. (2025). Критерії та показники оцінювання виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО. *Актуальні питання розвитку галузей науки: збірник наукових праць з матеріалами V Міжнародної наукової конференції* (м. Житомир, 9 травня, 2025 р.). Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп, 237-244

ABSTRACT

Liou Liboya. Methodology for Developing Performance and Plastic Skills of Pianist-Musicians in the Process of Instrumental Training at Higher Education Institutions.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the field of 011 Educational and Pedagogical Sciences – State Institution “South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky,” Odesa, 2025. Qualification research work, manuscript form.

Abstract Contents

The study presents a theoretical and methodological justification as well as a practical approach to addressing the problem of developing performance and expressive-plastic skills of pianist-musicians in the process of instrumental training at higher education institutions.

Instrumental training occupies a leading position in the system of professional development of future pianist-musicians. This process is aimed at the development of pianistic skills and abilities, artistic-imagery and musical thinking, as well as the capacity to interpret works of various genres and styles, gradually shaping the performer's culture and the pianist's individual style.

The issue of developing performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians pertains to the qualitative aspects of the performance-interpretative process in realizing the artistic and semantic context of musical works on the piano. These skills are based on knowledge and understanding of musical texture, the development of aural imagination, technical organization of movements, intonational thinking, and reflection on one's own actions, which defines the specific nature of their mastery by the pianist.

An analysis of scholarly sources indicates insufficient development of methodological support for work on enhancing pianistic motor flexibility, adapting the pianist's technique to various textures, and developing performance plasticity as the ability for expressive and artistically-technical execution of musical works. This has led to several contradictions: between the significance and multifunctionality of the phenomenon of plasticity in the performance process, in both motor and intonational-sonic aspects, and the absence of a phased formation of understanding the function of the plastic segment in the performance-interpretative process of the pianist; between the importance of mastering performance and expressive-plastic skills by pianist-musicians during instrumental training and the lack of a stepwise methodology for this process; and between the requirements for the implementation of performance and expressive-plastic skills in instrumental training and the absence of developed criteria and indicators for their assessment.

The aim of the study is to theoretically substantiate, develop, and experimentally verify a methodology for the formation of performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians within the process of instrumental training at higher education institutions.

The aim of the study was achieved through the consistent resolution of five specific tasks.

According to the first task — to analyze the phenomenon of plasticity and its manifestations in various forms of art — it was determined that plasticity in art is a universal phenomenon, reflecting the ability to flexibly embody and transform content into expressive form. It is precisely in the process of the synthesis of the arts — spatial, temporal, and spatiotemporal — that plasticity acquires multidimensional forms of expression and functions as a means of adapting the artistic image to the characteristics of each art form. It ensures the unity of composition, rhythm, dynamics, and emotional impact.

In spatial arts, plasticity is manifested in harmoniously designed form, texture, and volumetric-spatial solutions, while in temporal arts it is expressed through rhythm, intonation, tempo, and the structure of the work. In spatiotemporal forms of art, it is revealed through the interaction, synthesis, and integration of various art forms, with integrative processes contributing to the renewal of the plastic language. It has been demonstrated that plasticity provides internal unity and flexible interaction among different forms of art, fostering the creation of a holistic aesthetic space in which the interpenetration of elements endows the artistic work with multiplicity of meaning, dynamism, and emotional depth.

According to the second task, the essence and component structure of performance and expressive-plastic skills of pianist-musicians were determined. The essence of the studied phenomenon was examined from the perspectives of neurophysiology, psychology, music pedagogy, and performance. Neurophysiological aspects of plasticity were analyzed, revealing the role of brain neuroplasticity in the development of motor, perceptual, emotional, and cognitive processes necessary for the effective functioning of the pianist's apparatus. Among the identified components of the plastic segment, motor, perceptual, and emotional elements were distinguished. It was established that the pianist's motor abilities are trained under the influence of

neuroplasticity, gradually improving hand coordination, movement precision, and the adaptation of technical playing techniques. It was found that during performance training, various types of perception — auditory, motor, emotional, and visual — are activated, refined through practice, and contribute to improved auditory differentiation, the formation of sensorimotor coordination, and the activation of emotional-perceptual connections associated with the perception of musical images. As a result of the interaction between motor, perceptual, emotional, and cognitive processes (memory, flexible thinking) based on the plastic segment, there is a deepening of the imaginative-emotional understanding of the musical work, adaptation of technique to the characteristics of the pianist's apparatus, and an increase in intonational-sonic expressiveness and flexibility of musical interpretation.

It was determined that the concept of “skill” is an integrated phenomenon that combines knowledge, abilities, experience, and the capacity for their conscious application across various types of activity. In the musical domain, it refers to an individual's ability to perform specific actions through the purposeful use of acquired knowledge and skills. It was confirmed that established musical skills become a personal attribute and a condition for further personal development.

It was summarized that performance skills form the foundation for the development of other professionally complex qualities of a musician. The main types of professional skills were systematized, including: texture- and style-related skills, polyphonic-performance skills, musical-auditory skills, performance-style skills, interpretative-performance skills, tempo-rhythmic skills, articulation skills, as well as those related to the development of performance culture and musical-auditory imagination.

It was determined that the concept of “performance and expressive-plastic skills” of pianist-musicians has an integrative nature and encompasses interrelated components of the performer's motor, intonational, and artistic-expressive activity. In this context, the definitions of “performance plasticity,” “motor plasticity,”

“intonational plasticity,” and “intonational-motor plasticity” were clarified. In the study, performance and expressive-plastic skills are considered an integrative professional construct based on the individual characteristics of the musician and manifested in harmoniously coordinated performance actions (coordinative-motor, intonational-motor, artistic-technical, tactile-auditory) that correspond to the artistic-semantic context of the musical texture and contribute to its expressive, imagistic-sonic realization. It was substantiated that performance and expressive-plastic skills are developed during the professional training of the pianist through the interaction of motor, intonational, auditory, emotional-perceptual, and cognitive spheres of activity.

The structure of these skills includes cognitive-value, intonational-kinesthetic, and performance-explicative components. The cognitive-value component involves the ability to recognize plastic segments of piano texture within artistic-imagery, technical-performance, and stylistic contexts, as well as the ability to express a drive for performance self-realization through the conscious application of the phenomenon of plasticity as a means of pianistic-sonic expressiveness in the execution of musical works. The intonational-kinesthetic component encompasses the ability to perceive and reproduce musical texture with intonational-plastic accuracy based on the integration of sensory-perceptual processes, along with the ability to independently and flexibly regulate motor actions in the intonational-performance process. The performance-explicative component refers to the ability to apply performance-technical potential at the level of artistic-technical skills and to achieve intonational-plastic embodiment of the artistic image of a work based on a combination of musical-textural expressive means and pianistic expressive techniques.

In the second chapter, in accordance with the third task, the methodology and methods for studying the formation of performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians during instrumental training were substantiated. The concept of methodological approaches and principles underlying the methodology for developing performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians was characterized. The

hermeneutic-intentional approach emphasizes the development of the pianist's ability to consciously analyze plastic segments of piano texture in accordance with stylistic and artistic-imagery content, as well as to cultivate a value-based attitude toward the use of plastic means in performance. The *perceptual-reflexive approach* focuses on the interaction of auditory-motor perception and reflexive processes (self-awareness and performance analysis), promoting the internal understanding of one's movements, recognition of their coordination as a means of enhancing intonational expressiveness, improving sound quality, and achieving overall pianistic comfort. The *performance-competence approach* was selected for the practical implementation of performance and expressive-plastic skills as an integrated phenomenon, supporting the harmonious development of technical, artistic, and intellectual segments of performance mastery within the pianist's performance-interpretative process.

Based on the defined methodological approaches, a set of principles for the methodology of developing performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians during instrumental training at higher education institutions was proposed: fostering a conscious attitude toward mastering musical works of various stylistic directions and genres during instrumental training; promoting interest and focus on identifying the "plastic" elements in texture, pianistic techniques, and intonational-sonic expressiveness; expanding perceptual-auditory experience and diversifying pianistic-plastic sound production; activating reflection on cognitive-tactile, plastic-proprioceptive sensations in the performance process; encouraging engagement in artistic-technical self-improvement through the application of texture-plastic resources in piano works of varying levels of difficulty; and achieving practical mastery of plastic correlation in the interpretative-performance process.

Pedagogical conditions for the methodology of developing performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians during instrumental training at higher education institutions were developed and substantiated, along with corresponding methods of their implementation based on the proposed methodological approaches and

principles. These include: Fostering a purposeful accumulation of texture-plastic resources through the study of musical works of various styles and genres (methods: round-table discussions “Instrumental Circle,” analytical-research creative tasks, the “Polytexture Circle” method, comparative performance analysis). Stimulating the ability for self-correction in the interaction between intonational-expressive content and its technical realization (methods: “Plastic Vocalization” method, self-assessment method, “Intonational Polyvariance” method, subtext method, “Pianistic-Artistic Modeling” method, exercises for piano technique freedom, weight-based technique exercises, exercises for improving motor coordination, exercises by M. Long and J. Gatz). Guiding the application of performance and expressive-plastic skills in the interpretative-performance process of musical works (methods: artistic analogy method, analysis of personal video recordings, attendance of performance assessments and exams with accompanying questionnaires, performance analysis of musical works using graphic holograms, variation-interpretation method, progressive complication method, modular work method).

The third chapter presents the content and results of the experimental work. In accordance with the fourth task, criteria, indicators, and levels for assessing the development of performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians during instrumental training were developed. The following were selected: Intellectual-plastic criterion, with indicators including the level of analytical awareness of texture and its plastic-semantic content in works of various styles and genres; the degree of inclination to use plastic means in the performance-interpretative process. Perceptual-self-corrective criterion, with indicators including the ability to demonstrate intonational diversity accompanied by the alignment of auditory imagery and appropriately coordinated plastic-motor activity; the degree of capability for self-correction of intonational-plastic motor actions in reproducing the semantic content of a musical work. Performance-performative criterion, with indicators including the level of mastery of various piano techniques and their orientation toward revealing the artistic-

imagery concept of a work; the quality of realizing textural expression through technically-semantic coherence and intonational-motor plasticity in the interpretative process. The developed criteria and indicators were correlated with the components of performance and expressive-plastic skills, enabling pedagogical assessment of the levels of development of the studied phenomenon.

Using a three-point rating scale and diagnostic methods—including video analysis of musical performances, textural-semantic analysis of musical works, pedagogical observation, diagnostic questionnaires, and intonational-motor tasks such as “contrast of intonational styles” and “dynamic adaptation,” as well as the “mirror” method, “changing external conditions” method, and the “sound plasticity” task—qualitative and quantitative indicators for three levels of development of performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians during instrumental training at higher education institutions were determined: high – interpretatively expressive; medium – technologically coordinated; low – performance-uncoordinated.

The final, fifth task was to experimentally test the effectiveness of the methodology for developing performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians during instrumental training at higher education institutions. Both preliminary (ascertaining) and formative experiments were conducted with master’s students in the 025 Musical Arts program. The author’s methodology for developing performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians was implemented during the formative experiment across the cognitive-semantic, kinesthetic-reflexive, and performance-expressive stages.

Quantitative and qualitative analysis of the results of the formative experiment confirmed the effectiveness of the proposed author’s methodology for developing performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians during instrumental training at higher education institutions. The data obtained were as follows: at the interpretatively expressive level, results increased by 8.9% in the experimental group (EG) and by 1.3% in the control group (CG); at the technically-coordinated level, the

number of respondents in the EG increased by 11.3%, compared to only 3.0% in the CG. At the performance-uncoordinated level, the indicator decreased by 20.1% in the EG, whereas in the CG it decreased by only 4%. The use of mathematical-statistical methods, particularly Fisher's angular transformation criterion, confirmed the effectiveness of the proposed stepwise methodology.

Keywords: performance and expressive-plastic skills, intonational-motor plasticity, sensorimotor-emotional integration, piano performance training, future piano teachers, pianist's emotional intelligence, interpretative competence, musical-auditory imagination, performance culture, perceptual-auditory experience, musical-auditory self-monitoring, criteria and indicators, diagnostic evaluation of experimental methodology, motivation, performance mastery.

Articles in Ukrainian peer-reviewed journals:

1.Liyu, L., Liboya, H., Hrinchenko, A. M. (2023). Towards defining the concept of “performance and expressive-plastic skills” in scientific discourse. *Innovative Pedagogy*, Issue 65, Vol. 2, pp. 70–74.

2.Liyu, L. (2024). Scientific approaches to the development of a pianist's performance and expressive-plastic skills during instrumental training. *Art Education and the Development of Creative Personality*, Issue 4, Part 1, pp. 53–59.

3.Liyu, L. (2025). Pedagogical conditions for developing performance and expressive-plastic skills in pianist-musicians during instrumental training. *Topical Issues of the Humanities*, Issue 84, Vol. 2, pp. 236–241.

Articles in international journals:

4. Liu, L. (2025). Stages of developing performance-plastic skills of pianist-musicians in the process of instrumental training at higher education institutions. *Graal of Science: International Scientific Journal*, 52, 849–855.

Published works of approbation (in English translation)

5.Liu, Liboya. (2023). The phenomenon of “plasticity” in the pianist’s performing activity. *Scientific Space: Current Issues, Achievements and Innovations: Proceedings of the 5th International Scientific Conference* (Cherkasy, May 26, 2023). Vinnytsia: European Scientific Platform, pp. 268–270.

6.Liu, Liboya. (2023). Cognitive aspect of performing and plastic skills of a pianist. *Music and Choreographic Education in the Context of Cultural Development of Society: Materials and Abstracts of the 9th International Conference of Young Scientists and Students* (Odesa, October 20–21, 2023). Vol. 1. Odesa: K. D. Ushynsky PSPU, pp. 62–65.

7.Liu, Liboya. (2024). 科学方法在音乐家钢琴家表演和艺术技能形成中的应用 [Scientific approaches to the formation of performing-plastic skills of pianist-musicians]. *Music and Choreographic Education in the Context of Cultural Development of Society: Materials and Abstracts of the 10th International Conference of Young Scientists and Students* (Odesa, October 18–19, 2024). Vol. 2. Odesa: K. D. Ushynsky PSPU, pp. 86–88.

8.Liu, Liboya. (2025). To the problem of intonational plasticity in the pianist’s performing process. *Collection of Scientific Papers with the Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference “Innovative Solutions in Science: Balancing Theory and Practice”* (April 28–30, 2025, San Francisco, USA). European Open Science Space, pp. 160–167.

9.Liu, Liboya. (2025). Criteria and indicators for assessing performing-plastic skills of pianist-musicians in the process of instrumental training in higher education institutions. *Current Issues in the Development of Scientific Fields: Collection of Scientific Papers with Materials of the 5th International Scientific Conference* (Zhytomyr, May 9, 2025). Vinnytsia: UKRLOGOS Group LLC, pp. 237–244.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	22
РОЗДІЛ 1.ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ.....	31
1.1. Пластичність як художній феномен мистецтва.....	31
1.2. Сутність виконавсько- пластичних умінь музикантів-піаністів	48
1.3. Компонентна структура виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів.....	68
ВИСНОВКИ до розділу 1.....	87
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В ЗВО.....	89
2.1. Наукові підходи та принципи формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки.....	89
2.2. Педагогічні умови формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки.....	119
ВИСНОВКИ до розділу 2.....	147
РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В ЗВО.....	150
3.1. Діагностика сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.....	150
3.2. Перевірка ефективності методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.....	181
ВИСНОВКИ до розділу 3.....	205
ВИСНОВКИ.....	208
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	213
ДОДАТКИ.....	245

ВСТУП

На сучасному етапі суспільство перебуває під впливом змін світового масштабу. Стрімкість процесів охоплює всі сфери життєдіяльності людини, включаючи сферу освіти. Між тим стратегічні напрями розвитку освітньої галузі визначаються державними нормативно-правовими актами, які регулюють освітню політику та реформування системи підготовки фахівців. Українська система вищої освіти розвивається згідно із положеннями Закону України «Про вищу освіту» та «Стратегії розвитку вищої освіти України на 2022–2032 роки» (2022). У Китаї ж освітні процеси спрямовуються відповідно до «Закону КНР про освіту» та стратегії «Модернізація освіти в Китаї до 2035 року». Згідно цих документів звертається увага на удосконалення якості професійної підготовки фахівців у різних галузях знань, зокрема у сфері й музично-педагогічної освіти.

Враховуючи ситуації, що склалася в Україні освітній процес відбувається і мішаній формі навчання. І для мистецької освіти це стало особливим випробуванням. Оскільки сучасні технології не сприяють повноцінному формування виконавських навичок, необхідних для музичного виконавства. Тому особливої значущості набуває пошук методики, що забезпечує поступове оволодіння виконавськими вміннями, які сприятимуть інтерпретації різножанрових і різностильових музичних творів.

Фортепіанна підготовка посідає провідне місце в системі професійного становлення майбутніх фахівців музичної та музично-педагогічної освіти. Саме ця музично-виконавська діяльність забезпечує формування необхідних піаністичних навичок і виконавсько-інтерпретаційних умінь у майбутніх викладачів фортепіано, тому у дослідженні використовуємо поняття «музикант-піаніст», що підкреслює специфіку освітнього процесу.

Фортепіанна підготовка музиканта-піаніста потребує поступового формування піаністичних навичок і вмінь. У наукових музично-педагогічних

доробках ученими звертається увага на оволодіння наступними уміннями: фактурно-стильовими виконавськими уміннями (Ван Чень), виконавськими артикуляційним уміннями (Чен Лу), художньо-виконавською технікою (Т. Гризоголова, Ю. Дубан, Т. Ляшенко, Ю. Тарчинська), темброво-динамічними уявленнями (Н. Гуральник, Л. Тарапата-Більченко), виконавсько-стильові (Ма Сіньюань, Н. Гуральник), виконавсько-руховими навичками (В. Гусак, Ю. Бай), організації піаністичного апарату (О. Андрейко, А. Грінченко, Л. Гусейнова, О. Максимов, В. Рукомойніков), рухової пам'яті та автоматизації (В. Гусак), музичної пам'яті (О. Горожанкіна), інтерпретаційно-виконавською культурою (І. Левицька, А. Михалюк) та інтонаційно-виконавської культури (Т. Олійник), інтонаційно-виконавськими уміннями (Чжан Цзяохуа), навичками виконавської стабільності (Я. Ї), виконавським слуховим самоконтролем, самоефективністю (А. Грінченко, Н. Гуральник, Т. Олійник), поліфонічно-виконавськими уміннями (Хань Ле), концертмейстерськими уміннями і навичками (І. Бойко), володіння музично-виконавським (Чжао Жун), музично-інтонаційного (О. Спіліоті) та образно-інтонаційним мисленням (Б. Панчук, Т. Сидорець), а також вказують на аспект володіння комплексом виконавських уміння та навичок (О. Горожанкіна, А. Грінченко, І. Левицька, М. Малахова).

Теоретичне підґрунття функціонуванню пластичності у виконавської підготовці складають роботи в галузі психофізіології (М. Макарчук, Т. Куценко, В. Кравченко, С. Данилов) та нейрофізіології. Як свідчать дані нейронауки, пластичність в людині закладена на рівні нейронних зв'язків, тому нейропластичність є властивістю мозку (S. Bunge, K. Brown, R. Gibb, Д. Іглмен, G. Fernandes, Л. Клевака, В. Kolb, K. McLaughlin, A. Mackey, V. Maggiore, C. Malabou, Y. Perweij, F. Parweij). Серед досліджень зарубіжних науковців є праці, у яких вивчається вплив музики на нейронну пластичність (E. Brattico, M. Reybrouck, P. Vuust, G. Schlaug), і навпаки, вплив нейропластичності мозку на

процес навчання гри на фортепіано (E. White, S. Hutka, S. Moreno, S. Herholz, R. Zatorre, C. Wan, L. Williams, G. Schlaug).

У музичному мистецтві феномен пластичності не має певного визначення, але є дотичні поняття у виконавстві такі як: «гнучке фразування», «гнучке мислення», «плавність рухів», «адаптація рухів, «інтонаційна виразність». Серед аспектів фортепіанної педагогіки найбільш близькими до проблеми дослідження є роботи, в яких розглядається «пластичне» у виконавському інтонуванні (В. Колоней), зокрема як складова інтонаційного смислоутворення (Чжан Цзяохуа), інтонаційного мислення (Т. Сидорець) і як властивість мовної та музичної інтонації (І. Околович, Л. Мартинів). Частково розглядається пластичність в якості сегменту виконавської техніки і піаністично-рухової діяльності музиканта (О. Андрейко, Ю. Бай, В. Гусак, В. Рукомойніков).

Певного значення для дослідження набули роботи, присвячені взаємодії музичного мистецтва та хореографії. Вчені розглядають пластичність як спільний чинник музики й танцю (Н. Бугаєць, S. Brown, Л. Волошина, E. Dissanayake, К. Кіндер, О. Настюк, О. Пінчук, Чжи Лі), при цьому танець трактується як прояв тілесної пластичності (С. Анфілова, Д. Бернадська). Дослідники також наголошують на важливості пластики у музично-ритмічному вихованні (Т. Благова, О. Войтенко, С. Киселевська, В. Ключко, Г. Ніколаї) та сценічній пластиці в акторському мистецтві (О. Абрамович, А. Кудренко). Це має значення, оскільки музикант також оперує рухами під час гри на фортепіано; його міміка є проявом реакції на музику, яку виконавець відтворює й сприймає, а постава за інструментом - це індивідуальна особливість кожного музиканта-виконавця.

Незважаючи на представлений перелік наукових джерел і досліджень щодо феномену пластичності у фортепіанному навчанні, недостатньо висвітлено методичний аспект роботи щодо розвитку піаністичної гнучкості, адаптації піаністичного апарату до різних фактур та формування виконавської

пластичності як здатності до виразного й художньо-технічно виконання музичних творів.

Це обумовило низку суперечностей:

- між значущістю і поліфункціональністю феномену пластичності у виконавському процесі в руховому та інтонаційно-звуковому аспектах і відсутністю поетапного формування розуміння функції пластичного сегменту у виконавсько-інтерпретаційному процесі музиканта-піаніста;
- між важливістю оволодіння виконавсько-пластичними вміннями музикантами-піаністами в процесі фортепіанної підготовки та відсутністю поетапної методики для даного процесу;
- між вимогами щодо реалізації виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у інструментальній підготовці та відсутності розроблених критеріїв і показників їх оцінювання.

Відповідно зазначеному обрано тему «Методика формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО».

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.

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

Тему дисертаційного дослідження затверджено вченою радою Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Протоколом від 16.10.2023 р. №3.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати, розробити та експериментально перевірити методику формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати феномен пластичності та його прояви у різних видах мистецтва.
2. Визначити сутність та структуру виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів.
3. Обґрунтувати методологію та методику дослідження формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки.
4. Розробити критерії, показники та рівні оцінювання сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки.
5. Експериментально перевірити ефективність методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Об'єкт дослідження – інструментальна підготовка музикантів-піаністів в ЗВО.

Предмет дослідження – методика формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Методологічну основу дослідження складають наукові підходи, такі як: герменевтично-інтенційний підхід, спрямований на активізацію самостійного опрацювання музичного матеріалу, здатності аналізувати, розуміти і втілювати музичні концепції на інструменті, що підкріплюються стимулюванням позитивної мотивації; перцептивно-рефлексивний підхід, що сприяє взаємодії слухової перцепції та рефлексії як засіб посилення інтонаційної виразності, поліпшення якості звуковидобування і загального піаністичного комфорту; виконавсько-компетентнісний підхід визначає реалізацію виконавсько-

пластичних умінь як цілісного явища та гармонійного розвитку технічного, художнього та інтелектуального сегментів виконавської майстерності у виконавсько-інтерпретаційному процесі музиканта.

Теоретичні основи дослідження складають наукові праці в галузі нейрофізіології, психофізіології, психології, педагогіки, музичної педагогіки та виконавства. І охоплюється наступне коло питань: когнітивні можливості людини, що впливають на формування професійних навичок (М. Варій, Г. Васянович, М. Макарчук, Т. Куценко, В. Кравченко, С. Данилов, О. Киричук, В. Роменець), теорія нейропластичності (S. Bunge, K. Brown, R. Gibb, Д. Іглмен, G. Fernandes, Л. Клевака, B. Kolb, K. McLaughlin, A. Mackey, V. Maggiore, C. Malabou, Y. Perweij, F. Parweij), теоретичні аспекти класифікації пластичних мистецтв (А. Король), концепції професійної компетентності майбутніх фахівців (О. Канюк), теорія природи обдарованості (О. Антонова), музикознавчі аспекти проблеми музичної мови (О. Вороновська, Н. Завгородня, Л. Касьяненко, С. Шип), методичні засади музичної педагогіки (О. Андрейко, А. Грінченко, Т. Гризоглазова, Л. Гусейнова, Н. Гуральник).

Методи дослідження. Для досягнення мети дослідження застосовано наступні методи: теоретичні, емпіричні, статистичні методи. Теоретичні методи: аналіз наукових джерел з психофізіології, нейрофізіології, психології, педагогіки та мистецтвознавства, узагальнення здійсненого аналізу для визначення феномену пластичності та його ролі у синтезі мистецтв, визначення сутнісного поняття «виконавсько-пластичні уміння»; теоретичне моделювання дозволило розробити компонентної структури «виконавсько-пластичних умінь», а також визначити і розробити критерії, показники та рівні сформованості «виконавсько-пластичних умінь»; наочного моделювання застосовувалося для схематичного відображення структури та методики формування виконавсько-пластичних умінь. Емпіричні методи застосовувалися на експериментальній перевірці запровадженої методики; для визначення рівня сформованості виконавсько-

пластичних умінь застосовувалися методи педагогічної діагностики. Статистичний метод для розроблення шкали оцінювання, для підтвердження достовірності експерименту розрахунки велись по критерію Фішера.

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що вперше: обґрунтовано феномен виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки, розроблено його компонентну структуру таких складових: «когнітивно-ціннісний», «інтонаційно-кінестетичний», «виконавсько-експлікаційний»; компоненти відповідають певним функціям: системно-інтегративна, регулятивно-виразна, репрезентативно-комунікативна; розроблено педагогічні умови та поетапні методи: перший етап – *пізнавально-смісловий* (спрямувати увагу здобувачів на знаково-смісловий контекст фортепіанної фактури та стимулювати до пошуку виконавських засобів щодо відтворення художнього змісту музичного твору; методи: метод герменевтичного кола, проведення круглого столу «музичний інструментарій», метод «фактурний експеримент», порівняльний аналіз, метод «семантично-інтонаційної ідентифікації»); другий етап - *кінестетично-слухо-рефлексивний* (активізація процесу саморегуляції з метою розвинення чуттєвого сприйняття здобувачем музичної інтонації, відчуття її внутрішньої пластики і спорідненості з мовною інтонацією; активізації слухового контролю, покращення тактильного піаністичного апарату на основі відстеження м'язового, вагового, рухового відчуття; методи: «метод самооцінювання», «метод пластичної вокалізації», метод синестетичного сприйняття музики, «метод підтекстування», «метод піаністично-художнього ліплення», застосування піаністичних вправ); третій етап – *виконавсько-експресивний* (втілювати художній образ як результат технічно-сміислової відповідності при активізації рухово-інтонаційної пластичності тка регулювати баланс пластичності у виконавському процесі; методи: аналіз відео-записів, складання голограми фразувальних хвиль у

музичному творі, завдання «проект виконавських дій», метод інтонаційної поліваріантності, метод художньої аналогії).

Уточнено: ознаки пластичного сегменту у виконавському процесі музикантів-піаністів, сутність понять «інтонаційна пластичність», «виконавська пластичність».

Знайшло подальшого розвитку: феномен виконавської пластичності та методи його вдосконалення; системність в опрацюванні музичної фактури і застосування її у роботі над музичними творами; методичні засади розвитку рухової і інтонаційної пластичності відповідно смислового контенту музичного твору.

Практична значущість результатів дослідження підкреслюється розробленою діагностикою рівнів сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів з урахуванням їх довузівської фахової підготовки, дієвістю розроблених і застосованих показників, що оцінювали елементи компонентної структури виконавсько-пластичних умінь: прагнення до оволодіння творів різного фактурного викладення та занурення до їх фактурно-смислового ресурсу; розуміння взаємозв'язку між художньо-образною концепцією твору та необхідністю володіння піаністом художньо-технічним потенціалом гри на фортепіано; здатність демонструвати інтонаційну різноманітність, що супроводжується доцільно- скоординованою пластично-руховою діяльністю; спроможність до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору; рівень володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної концепції твору; якість реалізації текстурної експресії через технічно-смилову узгодженість, рухово-інтонаційну пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі.

Пропонована поетапна методика (пізнавально-смиловий, кінестетично-слухо-рефлексивний, виконавсько-експресивний етапи) оснований на

запроваджені педагогічних умов, вони можуть застосовуватися на дисципліні з методики гри на фортепіано, в межах індивідуальних практичних занять та ансамблевих і концертмейстерських занять.

Апробація отриманих результатів дослідження. Основні положення та результати дослідження здійснено у формі виступів і доповідей на *міжнародних*: «Науковий простір: Актуальні питання, досягнення та інновації» (Черкаси, 2023); «Мистецька освіта: традиції, сучасні перспективи» (Кривий Ріг, 2023); «Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства» (Одеса, 2022, 2023, 2024); IV Міжнародної науково-практичної конференції «Відкрита наука сьогодення: основна місія, тенденції та інструменти, шлях та її розвиток» (Вінниця – Відень, 2025); «Innovative Solutions in Science: Balancing Theory and Practice» (San Francisco, 2025); Актуальні питання розвитку галузей науки (Житомир, 2025). Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція» (Одеса, 2023).

Публікації. Результати дослідження відображено в 9 публікаціях автора (українською, англійською, китайською мовами), з яких 1 – у співавторстві. Із них: 3 – у фахових виданнях України, 1 – у зарубіжному виданні, 5 – апробаційного характеру (1 - зарубіжна).

Особистий внесок здобувача визначається в розкритті сутності, структури і розробці методів формування виконавсько-пластичних умінь.

Структура дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, списку використаних джерел (290 найменувань, з них 41 - іноземною мовою), 10 додатків. Загальний обсяг дисертації складає 264 сторінки з них 191 сторінок основного тексту. Робота містить 7 таблиць, 13 рисунків.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В ЗВО

1.1. Пластичність як художній феномен мистецтва

Пластичність є універсальною категорією, що проявляється у різних видах мистецтва – від скульптури, живопису до музики і хореографії. У даному науковому дослідженні включення терміну «пластичність» до складової ключового поняття є не випадковим, оскільки мистецька сфера «демонструє, своєрідно унаочнює «механізм» пластичного формотворення» у пластичному образі, який є відображенням певної «картини світу» створеної людиною у цілісному творі (Пригода, 2016, с. 83). З метою обґрунтування доцільності використання понять «пластичність» і «пластичний» у музичному виконавстві розглянемо цей феномен у взаємозв'язку різних видів мистецтв.

Як свідчить аналіз довідкових джерел, «пластичність» (від грецької *πλαστικός* - «той, що формується», «здатний надавати форму») визначається як: здатність матеріалу змінюватися під впливом зовнішніх сил, що є ключовим аспектом в галузі науки і техніки; похідне поняття «пластичний» характеризує вид хірургічної операції; гнучкість людського тіла, злагодженість рухів (у певних видах спорту); «художня виразність об'ємних форм у скульптурі, архітектурі чи зображенні на площині» (мистецтво); естетична виразність, гармонійна узгодженість рухів і поз у танці (хореографія) (Мельничук, 1974, с. 606).

В античній філософії поняття «пластичний» пов'язане з естетичною теорією та має вагоме значення в системі класифікації мистецтв. Аристотель трактував мімезис пластичних мистецтв через їхню здатність наслідувати реальність за допомогою кольору та положення тіл. Платон акцентував увагу на технічних аспектах творення пластичних форм: змішування кольорів, створення

завершеного продукту з ескізу, стирання та виправлення, регулювання пропорцій, модифікацію відтінків (Halliwell, 2002).

У питанні розподілу мистецтв на види, то античні філософи виокремлювали пластичні («технічні»), наслідувальні («мусичні»), «вільні» і «механічні» мистецтва. Більш ґрунтовні доробки у цьому напрямі належать філософам: Г. Гегелю, Д. Дідро, І. Канту. Так, Г. Гегель розглядає мистецтво відповідно історичного розвитку і виокремлює три його форми: символічна (архітектура - передмистецтво; класична (скульптура як гармонія змісту і форми); романтична (живопис, музика, поезія – зміст переростає у форму) і за принципом відчуття виокремлює три види: пластичні, музичні, словесні. І. Кант спирався на естетичний фактор мистецтва і визначає, враховуючи зміст і форму, три види: словесне, образотворче та мистецтво гри відчуттів. Д. Дідро розглядає види мистецтва спираючись на теорію наслідування: поезія наслідує словами, музика – звуками, живопис – фарбами і так далі. Ф. Шеллінг наголошував на двох формах мистецтва: реальному (архітектура, музика, живопис і пластика) і ідеальному (лірика, епос, драма). І рух між цими видами «обумовив перехід від живопису до пластики, яка синтезує можливості музики і живопису» (Анучина, Уманець, 2010, с. 101-102). Вагомий внесок у розв'язанні даної проблеми на початку ХХ століття зроблено німецьким вченим М. Дессуар. Запропонований ним розподіл мистецтва на види (просторові і часові) найбільше відповідає сучасним науковим поглядам щодо класифікації мистецтва (Анучина, Уманець, 2010, с. 104).

На сучасному етапі поширена класифікація, що враховує просторово-часові відносини і «спосіб сприймання художнього образу людиною» (Малицька, 2016, с. 60). Відповідно класифікації види мистецтва розподіляються наступним чином:

- просторові (живопис, графіка, скульптура, архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво, дизайн);

- часові (література, музика, радіо);
- просторово-часові (хореографія, театр, кіно, цирк, естрада) (Малицька, Король). Отже, розглянемо види мистецтв згідно зазначеній класифікації.

Просторові включають такі основні види як: живопис, графіка, скульптура, архітектура тощо, і їх ще називають пластичними. Художній образ, створений у витворах даних видів мистецтва існує у просторі, не змінюється і не розвивається у часі, сприймається зором, а також за допомогою органів тактильних відчуттів (Чжи Лі, 2023, с. 26-27). Можна стверджувати, що сегмент пластичності у даних видах фіксується у застиглій формі, але реалізується на різному матеріалі, оскільки у кожному виді мистецтва домінує свій «формоутворюючий матеріал: у графіці це штрих, лінія, живописі – колір, у скульптурі – пластика» (Король, 2012, с. 143).

Художній образ в пластичних мистецтвах вибудовується «зорово-пластичними засобами (простір, об'єм, пластичність, ритм, лінія, світлотінь, колір і т. д.)», має включати такі складові («тектонічно-композиційний, експресивний (виразний), образотворчий (зображальний)»), що утворюють «ідейно-художній зміст твору» (Король, 2012, с. 143).

Особливість тектонічно-композиційного аспекту полягає в оформленні матеріалу у тривимірному просторі та формуванні цілісної конструкції (композиції). Так, в архітектурі, декоративно-прикладному мистецтві, художньому конструюванні (дизайні) і скульптурі даний аспект полягає в «організації реального, речового матеріалу в тривимірному просторі», у «взаємно-гармонійному або навмисно дисгармонійному розташуванні окремих частин», в «єдності всіх елементів пластичної форми» (Король, 2012, с. 143).

У живописі, графіці, композиційні принципи побудови застосовуються на площині таким чином, що «об'ємно-просторові відношення моделюються з більшою або меншою мірою умовності у двох вимірюваннях» і «виразність художнього образу досягається завдяки використанню «зорово-формальних

елементів», які впливають на загальний настрій та ідейну атмосферу твору мистецтва (Король, 2012, с. 143). Слід підкреслити, що змістовність художнього образу залежить від композиційного рішення і пластичного сегменту у ньому, який впливає на емоційне і загально-естетичне сприйняття особистості. Тому тектонічно-композиційна і експресивна (виразна) складові взаємопов'язані і створюють «духовну змістовність твору» (Король).

Зображальний аспект характерний більше для живопису, скульптури і графіки та виявляється через візуальне відтворення митцем атрибутів, форм навколишнього світу (дерева, квіти у пейзажі, фрукти та чаші у натюрморті, фігури людей у портретах, батальних сценах тощо), а також шляхом асоціативного фактору через включення психологічного, філософського та символічного значення у зміст твору.

Цілісно оцінюючи пластичну складову у пластичному мистецтві вважаємо, що мистецтво скульптури обумовлено насамперед природнім матеріалом з якого «виліплюється» образ. Його рельєфність підкреслюється вигинами загального контуру, довершеними лініями, об'ємністю, пропорційністю. Виліплений художній образ є гармонійно-збалансованим з рисами художньої пластики і викликає естетичне задоволення у людини в процесі зорового сприйняття. У графіці «момент пластичного образу як виражальний руховий момент процесу формотворення» зображується за допомогою ліній, які не надають об'ємності, але створюють пластичні контури образу, тобто графіка, за словами Т. Пригоди, вибудовує «цілісний образ, наділений динамічністю, пластичністю і легкістю». (Пригода, 2016, с. 84).

З метою узагальнення ознак пластичності у просторових видах мистецтв було визначено поєднуючи аспекти зазначених видів мистецтв, а саме: об'єм і форма, матеріал і фактура, взаємодія з простором, пропорція та проаналізовано елементи пластичності в їх межах. Отже, феномен пластичності в архітектурі виявляється у комплексному сприйнятті об'єму, пропорцій і поверхонь

конструкцій, які надають будівлі життєвості і виразності; у скульптурі пластичність характеризує художню виразність об'ємної форми, яка виявляється завдяки відчуттям пропорційності, гармонійності, витонченості твору; у живописі пластичність це не просто об'ємність, а створення враження тривимірності і руху на двовимірній поверхні за допомогою різних прийомів та матеріалів, що робить зображення більш реальним, виразним і насиченим. Отриманий результат викладено у таблиці 1.1 (додаток Б).

На відміну від просторових, *часові мистецтва* – це твори які характеризуються «певною тривалістю в часі», непостійністю і «змінністю форми» (Малицька, 2016, с. 61), яка не дається у сприйнятті в цілому, а розкривається, розгортається поступово (Шип, 1998, с. 75). Враховуючи, що однією з характеристик пластичності є змінність, тож у часовому мистецтві пластичність виявляється в певному процесі через слухове і зорове сприйняття. Розглянемо характер прояву пластичної складової у таких видах мистецтв як: література, музика, хореографія.

У літературі носієм художньої змістовності є слово. Але слово у ієрогліфічному вигляді не має ознак пластичності, і тільки озвучена форма та інтонаційна виразність надають словесним конструктам словесно-звукової пластичності. Головним чинником даного процесу вважаємо інтонацію, а механізмом її реалізації – голос людини. Тому природньо, що мовна інтонація (від лат. «intono» - «голосно вимовляю») є носієм не тільки смислової інформації, але й емоційного стану людини, який передається «зміною звукових характеристик мовлення – висоти, гучності, швидкості, артикуляції» (Шип, 1998, с. 70). Подібною характеристикою володіє і музика.

Питання щодо виявлення особливостей і взаємозв'язку мовної та музичної інтонації порушувалися як українськими (О. Вороновська, Ю. Грібіненко, М. Демидова, А. Джумеля, Ліу Мінг, В. Марченко, В. Міshedченко, І. Околович, В. Пешкова, С Шип) так і зарубіжними вченими (S. Baum,

R. Zatorre, F. Theunissen). За словами мистецтвознавця С. Шипа, музика «як мовне мистецтво, засноване на інтонуванні та сприйманні інтонованого звуку» (Шип, 1998, с. 73). Вчений звертає увагу на універсальність мовної інтонацій у співі, а також сприйнятті й осмисленні звучання музичних інструментів (Шип, 1998, с. 73).

Дійсно, існує особливий зв'язок між мовною і музичною інтонацією, словом і музичною фактурою у вокальних творах. На думку науковця І. Околовича, підґрунтям мовної і музичної інтонації є «здатність людини виражати голосом свій внутрішній емоційний стан, реалізацію та взаємодію із зовнішнім світом, його оцінку і ставлення до нього» (Околович, 2014, с. 107). Важливе значення у відтворенні інтонаційної виразності мають фізичні фактори людини, такі як: дихання, голос, внутрішній рух. Їх функціонування сприяє розгортанню смислової думки (у музиці і мові) шляхом використання смислових акцентів, агогіки, динаміки, вибудови кульмінаційних моментів.

У музичній мові подібно словесній можна виокремити наступні принципи мовної організації:

- морфологічний, що визначає «організацію інтонування, а саме: звукову висоту, часові відношення, гучність, темп, артикуляцію тонів»;
- синтаксичний, який утворює «взаємозв'язок інтонаційних елементів і членороздільного музичного мовлення», тобто фразування і мовні цезури;
- лексичний, «типові інтонаційні форми, що мають стійкий зміст в інтонаційному мовному контексті» (Шип, 1998, с. 75).

Зазначені аспекти є важливою складовою в побудові музичної і словесної мови. Так І. Околович, досліджуючи проблему пластичної властивості мовної і музичної інтонації, стверджує, що мовний синтаксис «суттєво впливає на формування граматичних систем музичної мови – ладу, гармонії, метра» (Околович, 2014, с. 108). Ми погоджуємося з думкою вченого, оскільки закономірності ладово-гармонійної побудови музичної фактури, особливості

метра пов'язані з музичним синтаксисом (мотив, фраза, речення). Також слушним є зауваження С. Шипа щодо впливу ритму, метру й темпу у часовій організації музичної інтонації (Шип, 1998, с. 76), оскільки метроритмічна і темпоритмічна обумовленість додає формі музичного твору внутрішньої упорядкованості. Вважаємо, що поєднання цих двох факторів утворює інтонаційний, художньо-пластичний, структурно-смысловий контекст твору. Так, музика, «яку вважають мистецтвом часовим, розширює момент теперішнього, захоплюючи його у часі і перетворюючи у просторове втілення» (Пригода, 2016, с. 83).

Між тим, С. Шип вказує на те, що існують відмінності між мовною і музичною інтонаціями, а саме:

- «інтонація у словесній мові, не є основним ключем для передачі змісту» у мові більше значення мають слова і словесні конструкції; «інтонація для музики є головним засобом вираження художнього змісту», тому «організація інтонування тут багатогранніша й строгіша, ніж у словесній мові» (Шип, 1998, с. 74).

- «музична інтонація підпорядковується суворим метричним принципам, які охоплюють всі основні сторони звукового процесу (перцептивні образи-стереотипи звуковисотного, ритмічного, динамічного та артикуляційного вимірів музичного інтонування)» (Шип, 2023, с.103).

Такі важливі складові музичної інтонації як змістовний контекст і метрична організація сприяють з одного боку встановленню асоціативних зв'язків між звуковими елементами, відповідними художньо-музичними образами і пластичністю характеру загального руху, з іншого – впорядкуванню музичного матеріалу, що забезпечує цілісність і виразність художнього висловлення.

Розгляд дотичних музичні інтонації елементів не обмежується словесно-музичними відношеннями. Дослідниця О. Субота підкреслює, що «музика, як іманентне мистецтво, будується не тільки на основі словесних інтонацій, але й на

«моторних інтонаціях», тому вчена звертає увагу на ознаки, які музика «отримала як превалюючи від рухової та словесної мов людини» (Субота, 2005, с. 30). Визначені вченою мовленнєві та рухово-пластичні явища надаємо у порівняльному викладенні з метою відстеження їх протилежності (додаток А).

У даному напрямку слід звернути увагу на дисертаційну роботу мистецтвознавця О. Суботи з приводу ґрунтовного дослідження музичної моторності. Вперше пропонується умовний розподіл «художньо-інтонаційної сфери загальних форм руху» на такі види: «статуарний принцип пластичності» і «динамічний принцип пластичності» (Субота, 2005, с. 83). Автор вбачає реалізацію образу статуарної пластичності у використанні повільного темпу, рівномірної метро-ритмічної пульсації та принципу повторюваності, органного пункту (наприклад, арії у сюїтах І. С. Баха, другі частини (у повільному темпі) класичних сонат, ноктюрни Ф. Шопена). У творах такого принципу викладення музичного матеріалу відчувається мірна пульсація і гнучке розгортання мелодійної лінії. Натомість образ динамічного типу пластичності протиставляється статуарному музичного руху. Йому властиві висока швидкість, безперервність руху і ритмічна пульсація. У музичній практиці це – поліфонічні жанри вільного стилю, швидкі частини сонат і симфоній, скерцо, етюд, тощо (Субота, 2005, с. 83). Отже, з наукової точки зору, пластичність інтонаційного процесу залежить від форм руху, одночасно моторність допомагає створити образ цього руху, а його конкретність виявляється через інтонаційно-фактурний обрис. Зазначені образи руху - «статуарний» і «динамічний» можуть бути певною ознакою у визначенні жанрово-стильового аспекту музичних творів.

Не зважаючи на існуючі відмінності між словесним, музичним і руховим інтонуванням, на думку А. Джумелі, вони являють собою «споріднені семіотичні системи», а їх основу складають: інтонаційний початок, фонетична відповідність, темпоритм, синтаксична розчленованість» (Джумеля, 2021, с. 48). Вважаємо, синкретичний характер утворення музичної інтонації зумовлює її виразність,

гнучкість і рельєфність, що є характерними ознаками пластичності. Пластичність, у свою чергу, закладена в самій природі інтонації, яка в процесі музичного виконання виступає як безпосередній вияв цієї якості.

З просторово-часових видів мистецтва зосередимо увагу на хореографічному мистецтві. Питання пластичності у хореографічному мистецтві розглядаються вченими в контексті синтезу мистецтв (Д. Бернадська, S. Brown, E. Dissanayake, О. Зінич, Чжи Лі), зокрема у взаємодії музики і хореографії (Л. Волошина, О. Зінич, В. Клещук, Н. Лісовська, О. Настюк, О. Субота), у взаємозв'язках балету та образотворчого мистецтва (А. Дем'янчук, Н. Кіптілова, Л. Хутра), а також у ритміці та музичному русі (Т. Благова, В. Ключко). Крім того, пластичність аналізується як рухово-координаційна якість (Л. Назаренко), як своєрідна мова балету (С. Анфілова, О. Зінич, О. Шабаліна) та складова культури хореографа (Н. Терешенко, Т. Медвідь). Ось як визначають науковці Н. Бугаєць і О. Пінчук пластичність в хореографії, це – «естетично-виразні, натхненні й пластичне-образні можливості, закладені в тілесності танцівника та втілені в його рухах, жестах та позах, задля цілісного вираження в танці емоцій, почуттів, думок, глибоких переживань і характерів» (Бугаєць, Пінчук, 2024, с. 68)

Звернення до витоків хореографічного мистецтва, виявляє синкретичність походження його на початковому етапі і обумовлює синтетичність на сучасному. Взаємодія з іншими видами мистецтв дозволяє проявитися ознакам пластичності і розширити свій спектр за рахунок інших видів мистецтв. Дослідниця Чжи Лі підкреслює, що пластичність це той «своєрідний канал», «зона» через які «здійснюється взаємодія різних художніх структур» і зближення мистецтв взагалі (Чжи Лі, 2023, с. 26). У такому контексті пластичність може виступати «полісемантичним явищем, своєрідною культурно-стильовою категорією, яка тяжіє до вираженої тенденції щодо історичної еволюції своїх форм, визначаючи естетичні домінанти різноманітних епох та періодів людського розвитку» (Чжи Лі, 2023, с. 26). На думку О. Зінич, процес інтенції мистецтв, їх

взаємопроникнення є стимулом для народження нових жанрів і в них пластичність «виступає як інтегративний фактор, що через жести об'єднує у художню цілісність мову музики, танцю, пантоміми, живопису, драми тощо» (Зінич, 2004). Таким прикладом можуть бути: пластичний театр (мюзик-хольний напрям), камерний балет, симфонічний балет та хореографічна симфонія.

Враховуючи природу мистецтва хореографії, його «поліелементну структуру і утворюється органічним взаємозв'язком пластично-рухового, музичного і словесного та зображального компонентів (якщо вони є присутніми)» (Субота, 2005, с. 96), вважаємо за доцільне розглядати даний вид мистецтва на перетині з іншими видами. Найбільш знаковим для хореографії є взаємозв'язок з музичним мистецтвом. Такий діалог демонструє гнучку взаємодію виразових ресурсів у даних видах мистецтв. Розглянемо їх послідовно.

Одним із важливих загальних чинників організації музично-художнього часу є ритм. Буде слушним у зв'язку з цим звернути увагу систему музично-ритмічного виховання у практичній діяльності Еміль Жак-Далькроза. В. Ключко вивчаючи досвід швейцарського педагога і композитора, засновника системи музично-ритмічного виховання Еміля Жака-Далькроза, підкреслює думку майстра, що «ритміка формує такий тип рухів, які повністю підпорядковані музиці, а їх експресія спрямована на передачу всіх нюансів музичного розвитку» (Ключко, 2015, с. 6). Між тим існує межа між рухами в ритміці і танці.

У хореографічному мистецтві однією з головних проблем є синхронізація музичного ритму та хореографічних рухів. Їх консенсус визначає «емоційний склад, характер, образну виразність» хореографічної пластики (Клещуков, 2020, с. 305). Орієнтованість хореографічної лексики на складові музичної композиції (розмір, такт, мотив, фраза, речення, період, пульсація, акценти) істотно впливає на ритмічну організацію і характер танцю. За зауваженням Н. Лісовської, зв'язок «хореографічної лексики» і «метро-ритмічної побудови музичного супроводу, його темпом, динамікою» позначається на композиційному вирішенні

хореографічного твору (Лісовська, 2021, с. 82). Наприклад, у танці самбо, що характеризується музичним розміром 2/4, виразними ритмічними мотивами та динамічними руховими фігурами, танцювальні кроки «змінюються за кількістю та ритмічною структурою», а також окремі кроки «можуть відповідати різним музичним тривалостям (чверті, половини чверті або четвертій частині чверті» (Омельяненко З., Омельяненко К., 2024, с. 73). Це є однією з особливостей танцю самбо. А у таких танцях, як фокстрот і квікстеп, принциповим є досягнення непомітного для глядача переходу між швидкими і повільними рухами, тобто, рухами різної інтенсивності. Саме складність ритмічної організації актуалізує внутрішню природність та пластичність танцюючого у відтворенні ритмічних схем та забезпечує гармонійну взаємодію з музичним супроводом (там само, с. 72).

Для порозуміння функції музичного супроводу у хореографії, слід визначити спільні і відмінні характеристики метро-ритмічної організації у даних видах мистецтв. Серед спільних: належність до однієї часової організації (ритм виконує функцію послідовного впорядкування звуків або рухів у часі); наявність тілесного досвіду (у хореографії музичний ритм відтворюється рухами, а музика підбиває до вільних рухів; створення емоційного стану (вплив ритму на емоційне сприйняття музичного твору і хореографічної композиції).

До відмінних можна віднести: різні засоби ритмічного вираження (у хореографії – це зміна темпу рухів та позиції тіла, у музиці – це чергування різних звукових тривалостей); різні види сприйняття (у хореографії зорове сприйняття руху, у музиці слухове); різне базове походження (у хореографії ритм переважно пов'язаний з музичним ритмом, як виключення може мати самостійний характер, натомість, у музиці ритм є властивістю нотного і звукового матеріалу).

На рівні інтеграції мистецтв - музичного супроводу і хореографії потребує розгляду мелодико-інтонаційної сфери музики (мелодики, музичної фактури, гармонії та поліфонії) в екстраполяції на хореографію (по відношенню до

мистецтва хореографії). Такий напрям ґрунтовно досліджується вченими Н. Бугаєць і О. Пінчук. Здійснений порівняльний аналіз музичного матеріалу та візуальної його реалізації на предмет виявлення образно-пластичного сегменту у хореографічній постанові, дозволив зробити вченим наступні висновки:

1)*мелодико-тематичний зміст* - фразування, інтонаційна сфера музики може мати «пластичне-образне відображені в хореографії при лінійному осмисленні руху»; більш плавному і пластичному малюнку танцю «відповідає хвилеподібний тип мелодики»; відповідність між мелодико-тематичним розвитком музики та контурним рельєфом пластичного малюнка є досконалим, коли «межа між зоровим і слуховим ніби стирається» (Бугаєць, Пінчук, 2024, с. 67);

2)*фактура* музичного тексту відповідає особливій текстурі танцю, що виявляється у «пластичному співвідношенні вертикалі та горизонталі в процесі створення хореографічного малюнка як просторової композиції танцю» через танцювальний рух, позу або жест (там само);

3)*гармонія*, не зважаючи на відсутність «візуальних змістовних паралелей із пластичним змістом хореографії», несе «функціональний зміст», який передає гармонійний задум музичному розгортанню, є фактором «хореопластичного освоєння музики», і «логіко-структурним компонентом у формуванні загальної музично-хореографічної архітектоніки» (там само);

4)*музична поліфонія* є інструментом «просторово диференційованого пластичного втілення музичного тексту на сцені», оскільки «пластична трансформація музичного тексту засобами хореографії поліфонічна за своєю природою»; пластичність поліфонічного бачення музики виявляється через «рухові хореолінії» у масових й ансамблевих сценах (там само, с. 68).

Визначення функцій основних складових музичної мови доводить структурно-сміслову та художню значимість музичної фактури (і музики в цілому). Її глибинний резерв засобів музичної виразності складає підґрунтя до

множинності хореографічних інтерпретацій. Через «розуміння мелодики, ритміки та метафорики твору» з одного боку, з іншого – пластичне «представлення суголосного музиці рисунку рухів», на думку В. Турбан, відбувається поєднання музичної і пластичної діяльності (В. Турбан, 2020, с. 509).

Взаємодія хореографічного та музичного образів на рівні невербальної експресії цих видів мистецтв досліджувалася науковцями О. Бурською і Д. Кулик на основі проведеного аналізу хореографії на класичну музику (Ф. Шопен Прелюдії) у постанові канадського хореографа К. Пайт. Було визначено, що характер розгортання музичного і хореографічного образів, їх динамічність і часова модальність є спільною основою двох невербальних мов, які посилюють художній ефект, а також виділено основні принципи взаємодії хореографічного та музичного образів в балетній хореографії, які визначають художню експресію хореографії (Бурська, Кулик, 2023, с. 22), а саме:

- принцип емоційного резонансу* (відповідність руху в музиці і танці, співпадіння динамічного плану, пауз, спадів з візуальним втіленням);
- принцип структурного резонансу* (драматургія хореографічної композиції співпадає з музичною формою, а музика створює емоційний фон і настрій);
- принцип емоційного доповнення образу* (коли невиразний музичний образ компенсується за рахунок засобів хореографічної експресії);
- принцип корекції образу* (привнесення в традиційний музичний образ нових емоційних відтінків з боку хореографії);
- принцип емоційного дисонансу* (сценічний образ в хореографії і в музиці – є емоційно протилежними) (Бурська, Кулик, 2023, с. 31).

Зазначені принципи охоплюють широкий спектр художньо-обумовлених засад як результат взаємодії інтонаційного контексту даних видів мистецтв. Спостерігається органічність поєднання музичного і хореографічного інтонування в проекції їх художньо-пластичного відображення, а саме:

«мелодико-інтонаційного ладу музики і контурно-графічного образу хореографічного руху», «виразності хореографічної текстури» і «візуально-пластичного диференціювання музичної фактури», «гармонійної мови музики» і «тектоніки хореографічного розгортання», «пластичного багатовимірного танцю» і «поліфонічного складу музики» (Бугаєць, Пінчук, 2024, с. 68). Для хореографа це є пусковим механізмом створення пластичного «прообразу» на основі диференціації і перетворення «звукового і чутного (ритмо-інтонаційний «образ руху») у візуальне, видимого — у самий хореопластичний рух» (Зінич, 2015, с. 18).

Кожен вид мистецтва має свою лексику, що визначає характер реалізації художнього образу. У хореографії «специфічною танцювально-хореографічною мовою», яка використовує «принцип вираження почуття і зміст в інтонаційному відтворенні і в пластичному русі» та «здатну втілити стани, важкодоступні слову» (Настюк, 2014, с. 156-157) є жести (рухи), пози, пантоміма, танцювальні па.

Жести складають основу хореографічної постанови і виступають виразним засобом у відтворенні її музично-хореографічної драматургії. Як зазначає Н. Лісовська, «мистецтво танцю не сприймає випадкових, не вмотивованих дією жестів», їм властива «осмисленість, образна цілеспрямованість, дієвість і разом з тим природність», тільки точність і вчасність, виявлення і акцентування деталей засобами пластичної мови створюють «єдину ритмопластичну гармонію образу» (Лісовська, 2021, с. 75). З іншого боку, кожен жест зумовлений емоційним переживанням, втілює певний настрій і характер прояву, який «фіксується в скульптурній пластиці рухів і музики без ілюстративності» і органічно інтегрується в ритмопластичну структуру танцю (там само, с. 74).

Дійсно, технічна досконалість рухів, які відрізняються «домірністю, виразністю і свободою» в «динамічних і статичних формах» (Киселевська, Войтенко, 2016, с. 4) головна умова реалізації створеного пластичного образу.

Основою такої пластичної витонченості і плинності рухів є тонкий рівень «внутрішньо-м'язової і міжм'язової координації», що забезпечує збалансований темп і ритм рухів (Назаренко, 1999, с. 50). Для конкретизації можливих пластичних елементів у мистецтві танцю звернемося до загальної роботи С. Киселевської та О. Войтенко. Автори диференціюють рухові дії за рівнем їх пластичності, саме: *рухів тіла* (повороти, нахили, обертах, танцювальні кроки, гімнастичні стрибки); *рухів верхніх кінцівок* (швидкому і повільному, різкому і плавному піднімання і опускання рук; руки можуть тремтіти, хвилеподібно звиватися, зображати рух крил птаха, зміну настрою); *рухів п'ястей рук* (підкреслює завершеність композиції, її характер; передає особливості мелодії, відтінки зміни настрою); *рухів нижніх кінцівок* (проявляється в легкості, великій амплітуді рухів, комплексі рухових координацій, спритності, точності, рухливості, гнучкості тощо) (Киселевська, Войтенко, 2016, с. 5-6).

Детальний аналіз прояву пластичності як властивості танцювальних рухів на фізичному рівні окреслює пластичні можливості людини та здатність до перетворення пластичних рухів у змістовно-пластичний жест.

Слід зазначити, що жест як носій смислу драматургічної концепції хореографічної композиції, здатний оновлюватися, «піддається рухово-пластичним модифікаціям» і «виражати ціннісні орієнтири культурного розвитку» (Субота, 2005, с. 39). Жест, за словами О. Суботи, виступає показником культури, ознакою певної епохи, «культурно-історико-етнічним утворенням», тому може мати різні трактування у «виявленні духовного клімату часу» (Субота, 2005, с. 39). Багатомірність жесту позначається і на його функціональності у танці. Він виконує такі функції як: *ілюстративні*, що супроводжують дію і демонструють стан людини, форми предмета, явища природи; *умовні*, що не супроводжують дію, а замінюють її ритмопластичним еквівалентом., вони входять в танець як частина самої дії (наприклад, введення будь-якого ритуалу); *психологічні*, які показують емоційне відношення

персонажа до зовнішнього середовища. Співіснуючи з умовними, вони сприяють психолого-пластичній розробці характерів персонажів у хореографічній постанові (Лісовська, 2021, с. 75). Отже, жест виступає пластичним елементом хореографії, який виконує художньо-смыслову та формоутворюючу роль, його доцільність підпорядковується загальній музично-хореографічній драматургії.

Окрім жестів і рухів пластичним елементом можна вважати в танці і позу як «фіксацію певної дії руху» наприкінці танцю, складова хореографічного па, кінець окремого руху. У поєднанні з жестом пози є «найбільш скульптурним елементом танцю» і утворюють «складні пластичні малюнки положення людського тіла» (Лісовська, 2021, с. 76). Зовні позу можна порівняти з просторовим видом мистецтва – скульптурою, образний матеріал якої є застигла мить руху. Нерухома поза, на думку Н. Лісовської, «це не пауза, а активний елемент змісту в сценічній дії». Поза в танці включає координацію рухів рук, ніг, голови, корпусу, плеч, тобто усього тіла і від їх різноманітного ракурсу залежить «образно-емоційна насиченість пози» (Лісовська, 2021, с. 76).

Вищезазначені складові музично-хореографічного процесу створюють єдину систему гармонійної координації: технічного і звукового, музичного-фактурного і рухово-смыслового, емоційно-перцептивного і емоційно-зорового. Їх збалансованість формує пластичність як внутрішню так і зовні: рухово-образну, інтонаційну і звукову, що забезпечує цілісність художнього образу та гармонію всіх компонентів музично-хореографічного цілого.

Отже, створений на даній основі танцювальний образ «символічно репрезентує думки і почуття через посередництво пластичних дій» (Кіндер, 2020, с. 21). Створений рухами тіла, жестикуляцією, емоційно-виразною мімікою образ – пластичний, оскільки його ознакою є «пластична виразність» (Кіндер, 2020, с. 21). Окрім цього його пластичність посилюють деякі елементи пластичних мистецтв, зокрема, сценічні костюми, декорації, «колір, пластика скульптурних форм, ефекти висвітлення, композиційні структури» (Чжи Лі, 2023, с. 28). Цілісно

такий образ «має неоднозначні, потенційні, мінливі характеристики», «він «естетизує» (Пригода, 2016, с. 86) і є віддзеркаленням культурно-історичної епохи за допомогою особливої пластичної мови (Шабаліна, 2018, с. 23). Танцювальні рухи, якими володіють танцюристи – це «своєрідні пластичні знаки, подібні (але не рівнозначні) звуку чи слову» (Субота, 2005, с. 92). Вони є пластичною мовою, а поєднанні у пластичні конструкти відображають «естетично-моторні образи» (там само). Складність втілення образу в хореографії посилюється тим, що пластичність передбачає внутрішню гнучкість – психологічну і фізичну. Вона дозволяє лабільно перемикатися з одного емоційного стану на інший, а також змінювати пластику рухів відповідно музичного жанру та стилю (плавні лінії в ліричних творах, різкі жести в експресивних постановках). Вважаємо, що пластичність, як визначальна характеристика танцювального руху, забезпечує процес реалізації тілесного потенціалу шляхом трансформації особистісного досвіду та емоційного стану у візуальні образи, тим самим посилюючи естетичну виразність танцювальної постанови.

Узагальнене визначення поняттю «пластичність» надає Р. Михайлова, - це «засіб художньої мови, який сприяє створенню виразної форми і характеризує її образно-композиційні, зображувальні, фактурні, колористичні, стилістичні елементи у низці видів мистецтв – в архітектурі, декоративно-прикладних мистецтвах, образотворчо-візуальних, видовищно-сценічних, екранних мистецтвах» (Михайлова, 2015, с. 151)

На основі зазначеного конкретизуємо форми прояву пластичності як результат взаємодії музики та хореографії: *рухова* – відповідність рухів засобам музичної виразності (темп, ритм, акценти, динаміка, агогіка); *емоційна* – передача емоцій викликаних музикою через міміку, позиції, рухи; *імпровізаційна* – можливість вільно адаптувати рухи до змін ритму, тональності, структури твору; *сміслова* – побудова пластичного образу через розуміння інтонаційно-

фактурного контексту музичної мови; *сценічна* (виразність) – оживлення музики через танець на основі пластичності тіла.

Таким чином, пластичність у мистецтві є універсальним феноменом, що виявляє здатність мистецтва до гнучкого втілення і трансформації змісту у виразній формі. У процесі синтезу мистецтв – просторових (архітектура, живопис, скульптура), часових (музика, література) та просторово-часових (танець, балет тощо) пластичність набуває багатовимірних форм вияву. Вона функціонує як засіб адаптації художнього образу до особливостей кожного виду мистецтва, забезпечує єдність композиції, ритму, динаміки й емоційного впливу. У просторових мистецтвах пластичність виявляється в гармонійно-спроектованій формі, фактурі та об'ємно-просторовому рішенні, а у часових через ритм, інтонацію, темп і структуру твору. У просторово-часових формах мистецтва пластичність виявляється через взаємодію, синтез та інтеграцію інших видів мистецтв між тим, інтегративні процеси впливають на оновлення пластичної мови. Так інтеграція танцювального руху і ритму у мелодійну і фактурну структуру музики сприяла пластичності музичного висловлювання, посиленню емоційної і образної виразності, динаміці звукового різноманіття. Як результат - танцювальні жанри і мотиви використовують композитори усіх поколінь у своїй творчості. Отже, пластичність забезпечує внутрішню єдність і гнучку взаємодію між різними формами мистецтва, сприяючи формуванню цілісного естетичного простору, в якому взаємопроникнення елементів надає художньому твору багатозначності, динаміки й емоційної глибини. Саме художня виразність, гармонійність і краса виявляють естетичний аспект феномену пластичності.

1.2. Сутність та компонентна структура виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів

Феномен пластичності є багатовимірним поняттям, оскільки виявляється у різних сферах людської діяльності, що зумовлює можливість його дослідження у

філософському, психологічному, педагогічному, соціологічному, музично-педагогічному та виконавському дискурсах. У попередньому параграфі ми розглянули історичний (античний період) і філософський аспекти досліджуваного феномену. Між тим, звернемо увагу на роботу К. Малабу. Він продовжив вивчення позиції Г. Гегеля і поєднав філософію з нейронауку.

У своєму дослідженні К. Малабу розглядає пластичність як «здатність мозку до самотрансформації, що одночасно створює, приймає та руйнує форми, зберігаючи пам'ять про минулий досвід» (Malabou, 2005, с. 15–22). Концепція Малабу виходить за межі мистецтв і підносить пластичність до рівня герменевтичної категорії, пояснюючи не лише об'єкт чи форму, а й спосіб розуміння. Форма стає основною одиницею мислення, що зазнає постійної еволюції, а концепція пластичності проявляється як онтологічна та когнітивна властивість мислення й буття, відкриваючи можливість «самотрансформації суб'єкта у процесі розуміння, інтерпретації та досвіду» (Malabou, 2005, с. 28).

З метою поглибленого розуміння щодо виникнення та забезпечення пластичності у життєдіяльності людини звернемося до галузі нейрофізіології. Потреба у даному підкріплюється значною кількістю наукових робіт зарубіжних (К. Brown, R. Gibb, Н. Дойдж, Д. Іглмен, В. Kolb, Дж. Х. Льюїс, Ю. Первей (Yusuf Perwej), Ф. Парвей (Firoj Parwej), С. Рамон-Кахаль) та вітчизняних авторів (С. Данилов, О. Калініченко, Г. Ковальчук, В. Кравченко, Т. Куценко, В. Лазаренко, М. Макаруч, С. Максименко, В. Продайко). На думку науковців механізм вищих когнітивних функцій та процесів людини (сприйняття, мислення, увага, пам'ять) можна пояснити через нейропластичність або пластичність мозку.

Ідентифікацію понять «нейропластичність» і «пластичність мозку» Девід Іглмен пояснює так: головний мозок складається з клітин – нейронів, які швидко передають інформацію низкою змінних імпульсів. Як «динамічна система», мозок, «постійно змінює власні схеми, щоб відповідати вимогам навколишнього

середовища і потенційним можливостям організму» (Іглмен, 2022, с. 13). Мозок є субстанцією, яка «розподіляє ресурси відповідно до ситуації», та «пристосовується, щоб бути максимально ефективною» (там само). Враховуючи властивість мозку – його здатність зберігати набуті зміни, отримані в результаті досвіду», Д. Іглмен формулює «пластичність» на рівні системи, яка «здатна змінюватися під впливом зовнішніх чинників і зберігати нову форму» (Іглмен, 2022, с. 19).

Інше поняття - «нейропластичність» використовується в нейробіології і визначається як «біологічна, хімічна та фізична здатність мозку реорганізовувати свою структуру та функції» (Kolb, Gibb, 2011, с. 1). У галузі психології вчені частіше використовують поняття «пластичність мозку».

Вчені надають наступні визначення цього поняття: здатність людського мозку до змін під впливом досвіду (Отич, Гречуха, 2020, с. 50); здатність мозку змінюватися та адаптуватися протягом життя (Клевака, 2023; В.І. Лазаренко, В.П. Лазаренко, В. Продайко); здатність мозку переналаштовуватися на зміни від окремих нейронних шляхів (Kolb, Gibb, 2011, с. 2); здатність мозку адаптуватися за структурою і функціями у відповідь на навчання й досвід (Kolb, Gibb, 2011) та досягнення нових моделей мислення і поведінки (K. McLaughlin, A. Mackey, S. Bunge, G. Fernandes, K. Brown, J. Bühler); пластичність є фундаментальною організаційною особливістю людського мозку (Reybrouck, Vuust, Brattico, 2018). В зазначених формулюваннях нейропластичність визначається універсальною властивістю головного мозку, що зумовлює його здатність до змін, адаптації, набуття досвіду, взаємодії з навколишнім середовищем та забезпечує розвиток когнітивних можливостей людини як важливої умови навчання.

Питання ролі пластичності мозку у навчанні займає важливе місце в контексті даної проблематики. Вчені Ю. Первей (Yusuf Perwej), Ф. Парвей (Firoj Parwej), K. McLaughlin, A. Mackey, S. Bunge, G. Fernandes, K. Brown, J. Bühler вказують на роль пластичності у процесах пам'яті та адаптації через досвід.

Вчені визначають три типи пластичності: незалежну від досвіду, очікування досвіду та залежну від досвіду (Kolb, Gibb, 2011). Як підкреслюють вчені, зміни, що залежать від досвіду, є унікальними для кожної людини оскільки відображають конкретні види діяльності (К. McLaughlin, А. Mackey, S. Bunge, G. Fernandes, К. Brown, J. Bühler). Крім цього існує ієрархія в обробці різної інформації (візуальної, слухової, емоційної реакції). Відповідно у музикантів-піаністів відбуваються зміни в нейронних мережах, що беруть участь в обробці слухової інформації і моторних виконавських навичках гри. А заняття музикою і вивчення іноземних мов, на думку вчених, підвищують нейропластичність.

Проблема дослідження взаємодії мозку та пластичності у музичній діяльності зумовлена складністю виконавського процесу музиканта. На думку вчених під час гри відбувається «одночасна інтеграція мультимодальної сенсорної та моторної інформації в сенсорній та когнітивній сферах», яка поєднує «навички слухового сприйняття, кінестетичного контролю, зорового сприйняття та розпізнавання образів»; а також «запам'ятовування довгих та складних бімануальних послідовностей пальців та перетворення музичних символів в моторні послідовності» (Reybrouck, Vuust, Brattico, 2018, с. 14). У зв'язку з цим, автори статті розкривають «концепцію адаптації з філогенетичної і онтогенетичної точок зору»; «висувають гіпотезу про музично-індуковану нейропластичність з розмежуванням макроструктурної та мікроструктурної адаптації»; розглядають «реорганізацію мозку як результат навчання та набуття навичок на структурному і на функціональному рівні» (Reybrouck, Vuust, Brattico, 2018, с. 17).

Варто відзначити, що гра на музичному інструменті не лише активує численні сенсорні та моторні процеси, але й стимулює структурну та функціональну реорганізацію мозку. Цей процес безпосередньо пов'язаний із здатністю мозку адаптуватися до складного середовища. Отже, здійснені вченими дослідження в галузі нейрофізіології склали підґрунтя для подальшого

розвитку наукових робіт у сфері психології та педагогіки, сприяючи глибшому розумінню механізмів пізнавальної діяльності й навчання.

У психології поняття «пластичність» розглядається як характеристика особистості, що відображає її здатність «адаптуватися до змін та реалізовувати свій потенціал у навколишньому середовищі» (Kolb, Gibb, 2011, с. 270). Науковці виокремлюють декілька рівнів прояву пластичності, зокрема, «пластичність особистості» та «світоглядна пластичність особистості».

Пластичність особистості як поняття «суб'єктивного плану» означає «підвищену здатність особистості до психічної адаптації в процесі комунікації, діяльності, до обставин, що змінюються» (Синявський, Сергєєнкова, 2007, с. 207). Як синонім поняття «пластичність», К. Грузинова використовує термін «гнучкість» у вислові «світоглядна гнучкість особистості (пластичність)» (Грузинова, 2022, с. 128), яка наступні складові: «переконання, пластичність світогляду, цінності, прийняття себе, інших, адаптованість, відкритість досвіду» (Грузинова, 2022). На думку психологів «пластичність особистості» залежить від функціонування пізнавальних психічних процесів. Як відзначає М. Варій, «психічні процеси за своєю сутністю пластичні і є компонентами діяльності людини, що часто стають особливими діями (перцептивними, мнемонічними, мисленнєвими, мовленнєвими, уявними, вольовими)» (Варій, 2009, с. 61).

Розглянемо психічні процеси, які містять сегмент пластичності і актуальні для сфери музичної діяльності.

Науковці (М. Варій, Г. Васянович, О. Колобич, В. Лазаренко, Т. Рібо, М. Шопіна) зауважують, що творча діяльність людини відбувається при взаємодії уяви, інтуїції і мисленні. «Інтуїтивні осяяння творять передумови бісоціативних зв'язків в уяві, а останні дають напрям точним операціям творчого мислення, опосередкованим знаками (словами, мовою)» (Варій, 2009, с. 20).

Уява як пізнавальний процес, входить до складу усіх видів діяльності людини і музичної зокрема інтерпретації (Горожанкіна, 2022). Уява - це

«відтворення у психіці людини предметів та явищ, які вона сприймала коли-небудь раніше», а також «створення нових образів предметів та явищ, котрих раніше вона ніколи не сприймала» (Варій, 2009, с. 14). Вчені диференціюють уяву за різними типами (наукова, містична, розпливчаста, пластична, уява в практичному житті, у сфері утопії тощо); за різними ознаками: характером продуктивності, мірою свободи, характером образів, ставленням до актуальної ситуації, якісними особливостями (Шопіна, 2014, с. 162).

Актуальним для нашого дослідження є пластичний тип уяви. Т. Рібо зазначає, що пластична уява характеризується ясністю і точністю форм, «її матеріалами є чіткі образи, що наближаються до сприйняття, створюючи враження реальності; і де переважають асоціації з об'єктивними зв'язками, які можна точно визначити» (Ribot, 1900, с. 152). Створений образ займає проміжне положення між конкретним і абстрактним сприйняттям і може змінюватися до стану реальності. Тож, об'єктивно пластичний слід «знаходиться в образах і в способах асоціації між образами» (там же). Т. Рібо припускає, що уява пластична народжується скоріше з відчуття, ніж з почуття, і в її утворенні використовуються візуальні, рухові, тактильні образи, тобто, через зір, рух, дотик. Саме наявність візуального і тактильно-моторного фактору є важливим у процесі творення людини мистецтва. Наприклад, для художника, образи сповнені точної деталізації як результат «проаналізованих факторів, позитивних елементів сприйняття та руху» (Ribot, 1900, с. 159). Натомість у літераторів, «яскраві та чіткі враження бачення, контакту та руху» спостерігаються через слова у поетичній формі. Таким чином. Т. Рібо узагальнює: «фундаментально пластична уява залишається постійною всередині себе, зводячи все, спонтанно, несвідомо, до просторових визначень (чіткість контурів, загальна ясність та чіткість деталей)»; вона завжди зберігає «слід свого першоджерела, тобто в творці та в тих, хто схильний оцінити та зрозуміти його, воно прагне наблизитися до сприйняття» (там же).

Трансформуючи зазначене на аспект музичної діяльності, зазначимо, що для музиканта-піаніста пластична уява виявляється у здатності до візуалізації музичного образу у просторі, тобто, здатності мислити образами, рухами, картинами. Пластична уява допомагає внутрішньо проживати музику та формувати логіку фразування, динаміку та темп; уникнути скутості та технічних затисків. Наприклад, піаніст може уявити, що рука «малює» у повітрі звук і робить відповідний природній жест. У музичному виконавстві пластична уява – це сполучна ланка між образом, звуком, рухом.

Звернемо увагу, якщо уява як процес має якісну ознаку «пластичний», то розумову діяльність психологи виявляють через різноманітні якості мислення, а саме: «самостійність, критичність, гнучкість, глибина, широта, послідовність, швидкість» (Колобич, 2018, с. 100), а також риси мислення (діапазон, швидкість, гнучкість, критичність) (Васянович, 2012, с. 75). В даному випадку якість «гнучкість» можна розглядати як синонім поняття «пластичність», оскільки обидві відображають здатність психіки до перебудови та адаптації. Так, пластичність уяви відображає здатність психіки до перебудови образів відповідно до нових умов, завдань чи цілей, а гнучкість є проявом тієї самої психічної здатності до перебудови, лише на рівні операцій мислення, а не образів уяви. Припускаємо, що на основі пластичності уяви відбувається поступовий перехід від образного до аналітичного рівня пізнання як результат гнучкого мислення.

Вчені стверджують, що гнучкість мислення виявляється в умінні швидко змінювати свої дії, тактику і стратегію при зміні ситуації діяльності, незалежно від створення стереотипу розв'язання подібних завдань, та знаходити нові, нестандартні способи дій за змінених умов (Колобич 2018, с. 100). Привалювання у мисленні людини гнучкого сегменту означає дивергентний (творчий) тип мислення. Спрямованість на пошук поліваріантності у вирішенні проблем свідчить про наявність таких особливостей мислення, як: «пластичність –

наявність декількох варіантів вирішення проблеми»; «рухливість – легкість змін між різними аспектами проблеми»; «оригінальність – нестандартність рішення» (В. І. Лазаренко, В. П. Лазаренко, Продайко, Сурякова, 2015, с. 66) – як найважливіших показників вимірювання дивергентного мислення (Hooi, Tan, 2023).

У зарубіжних дослідженнях дивергентне мислення є ключовим у структурі творчого потенціалу особистості. Даний вид мислення визначається як «вроджений елемент», присутній у кожній обдарованій людині і важливий для тих, хто займається музикою (Ismail, Farhana, Kamis, 2020, с. 14). Такий висновок зробили автори враховуючи неврологічні особливості між обдарованими та музично обдарованими людьми (Ismail, Farhana, Kamis, 2020; Tilborg, 2022).

Позитивний вплив музичної майстерності на когнітивні функції відзначають науковці М. Palmiero, Р. Guariglia, Р. Crivello, L. Piccardi. Досліджуючи музичне, вербальне та візуальне дивергентне мислення, було отримано результати, які підтверджують, що музична майстерність покращує не лише музично-дивергентне мислення, але й вербальне дивергентне мислення, семантичні асоціативні можливості та покращує вербальну робочу пам'ять, що сприяє онлайн-рекомбінації інформації новими способами (Palmiero, Guariglia, Crivello, Piccardi, 2020). Дослідники С. Льюїс і П. Ловатт (С. Lewis and P. Lowatt) довели, що музична імпровізація, яку виконують професійні музиканти, підвищує плавність, гнучкість та оригінальність вербального дивергентного мислення (Lewis, Lowatt, 2013).

Узагальнюючи викладене, можна стверджувати: гнучкість і пластичність є властивостями психіки, які зумовлюють розвиток дивергентного мислення як основи творчих здібностей особистості; музична діяльність, особливо музична імпровізація та слухання музики істотно підвищують когнітивну гнучкість, оригінальність і здатність до творчого переосмислення інформації.

Важливо, що пластичність властива не тільки пізнавальним процесам людини, вона є характеристикою психічних властивостей та емоційних процесів. Так, наприклад, пластичність є ознакою темпераменту. Г. Дегтярьова, наближається до загального визнання досліджуваного феномену, а саме як: «легкість пристосування до нової обстановки, завдань, корекції, звичок, навичок тощо» (Дегтярьова, 2013, с. 118). Звернемо увагу, що однією з характеристик темпераменту окрім пластичності входять (лабільність, активність, темп реакцій, реактивність) які можуть бути дотичними досліджуваному поняттю. У музичній практиці пластичний сегмент темпераменту проявляється в здатності музиканта швидко адаптуватися до нового музичного матеріалу, змін темпу, стилю, а також у вмінні виразно реагувати на нюанси музичного виконання під час інтерпретації твору.

Екскурс у феномен пластичності в психологічному напрямі виявив її функціонування в когнітивних і індивідуально-психологічних процесах особистості. Пластичність забезпечує узгодження і поєднання психофізіологічних, емоційних процесів, поведінкових реакцій, психічної регуляції та творчої діяльності особистості. Це доводить інтегративний характер феномену пластичності.

Дослідження наукових праць у сфері психології з проблеми пластичності створюють онтологічну та когнітивну основу педагогіки. На ґрунті цих напрацювань у педагогічній науці поняття «пластичність» набуває власного змістового наповнення. У науковій літературі в галузі педагогіки поняття «пластичність» застосовується і розглядається як якість педагогічної майстерності викладача. У цьому аспекті кожен викладач для здійснення успішного освітнього процесу повинен володіти педагогічною технікою – «комплексом загально-педагогічних і психологічних умінь педагога, що забезпечує володіння власним психофізіологічним станом, настроєм, емоціями, тілом, мовою й організацією педагогічно доцільного спілкування» (Теслюк,

Лузан, Шовкун, 2010, с. 230). До елементів педагогічної техніки вчені відносять *вербальні* (голос, дикція, інтонація, темпоритм) і *невербальні* (міміка, пластика, артикуляція, жести, експресивне забарвлення пластики) засоби; *соціально-перцептивні* (сприйняття, увага, спостережливість, уява) уміння, *володіння емоційним станом* (зняття психічного напруження, саморегуляція, релаксація, аутотренінг, самонавіювання, створення творчого самопочуття) (Теслюк, Лузан, Шовкун, 2010, с.230; Зязюн, Крамущенко, Кривонос, 1997, с. 32).

Науковці Г. Дегтярьова і В. Рибалка вивчають проблему «теоретико-методологічної основи професійної діяльності педагога» і вказують на дві групи компонентів педагогічної техніки: «уміння керувати собою, своєю поведінкою та уміння впливати на особистість і колектив, взаємодіяти з ними» - це внутрішня техніка бо саме тут виявляється вплив на майбутню діяльність через волю, розум, почуття вчителя; «техніку організації контакту, управління педагогічним спілкуванням, організації колективних творчих справ» - зовнішня техніка, бо саме через неї внутрішній стан набуває зовнішнього виявлення (міміка, голос, мовлення, руки, пластика), що легко помічається учнями (Дегтярьова, 2013, с. 29).

Вважаємо за необхідне розглянути деякі пластичні елементи зовнішньої техніки викладача.

Міміка (від грецьк. *mimikos* - «наслідування») є елементом кінестетичної структури невербальної поведінки, її «визначають рухи м'язів обличчя», що «супроводжують психічні процеси, які відбуваються у свідомості людини» (Терешенко, Медвідь, 2021, с. 143). І завдання викладача - доцільно вивчати можливості власної мімічної експресії, опановувати прийоми свідомого використання погляду як засобу комунікації. Водночас варто уникати як надмірної динамічності мімічних м'язів та очей, так і їхньої надмірної статичності (Терешенко, Медвідь, 2021).

Міміку переважно супроводжують рухи виражального характеру інших частин тіла. Слід зазначити, що рух є сенсомоторною реакцією людини на чуттєвий подразник. Рухи передбачені психічним змістом, ситуацією, тільки так їх можна зрозуміти і пояснити. Результат руху – це зміна в психіці, яка у свою чергу впливає на характер руху, його швидкість, силу, темп, ритм, координованість, точність, пластичність і спритність. Вони змінюються, змінюють свій характер і властивості: «від мимовільних до довільних, від простого переміщення до складної координації» відповідно діяльності людини (Киричук, Роменць, 1999, с. 199). Такі рухи (жести, хода) називають пантомімікою. Жести, що супроводжують словесну мову вчителя, з одного боку «допомагають педагогу більш образно тлумачити вихованцям зміст матеріалу», з іншого «спрямовані на показ внутрішнього емоційного стану педагога» (Бондаревич, 2014, с. 50). Загальне сприйняття педагога підкріплюється виразною поставою, яка «виражає його людську гідність, професійну впевненість» (Бондаревич, 2014, с. 50).

Слід зазначити, якщо пластичні атрибути техніки викладача загальних дисциплін є важливим супроводом у викладі навчального матеріалу, то у викладача-хореографа це необхідний інструментарій його роботи. Специфіка роботи хореографа потребує вміння вчителя передавати свої почуття через використання жестів, міміки, виразної пози, тобто індивідуальну пластику. Враховуючи особливості цієї професії, науковці використовують поняття «пластичність» у контексті втілення художнього образу (О. Настюк) та культурного виміру, де показником педагогічної майстерності вчителя хореографії виступає пластична культура (Т. Медвідь, Я. Радевич-Винницький, М. Рожкова, Н. Терешенко).

До ознак пластичної культури вчені відносять: «єдність внутрішньої та зовнішньої техніки, яка містить у собі злагодженість та гармонійність рухів, жвавість технічних процесів – здатність миттєво сприймати й відтворювати у

фізичних діях певну ситуацію, виявляти внутрішнє самопочуття в кожному момент своєї дії» (Рожкова, 2006. с. 22); «гармонійність та виразність рухів» і «майстерне володіння тілом», що ґрунтується на «знаннях про якості організму; навичках й уміннях, на основі яких і виникає організм фізичних дій» (Терешенко, Медвідь, 2021, с. 138).

Наведені ознаки пластичної культури відображають її зовнішні прояви: гармонійність, злагодженість і виразність рухів, єдність внутрішньої та зовнішньої техніки, а також здатність миттєво реагувати на зміну ситуацій і передавати внутрішній стан через фізичні дії. Водночас ці ознаки мають своє підґрунтя у структурних елементах, які визначають рівень сформованості пластичної культури, а саме: «технічну майстерність, особистісні якості та художнє виконання» (Терешенко, Медвідь, 2021, с. 138). Такі складові забезпечують цілісність прояву пластичності та реалізуються у педагогічному спілкуванні через мотивуючу, мобілізуючу, атрактивну (притягальну) й інтерактивну функції, що, у свою чергу, сприяє ефективному впливу викладача на соціально-психологічний механізм сприйняття його особистості (Терешенко, Медвідь, 2021).

Огляд пластичних елементів педагогічної техніки свідчить про те, що невербальні засоби виразності (жести, міміка, пози, пластика рухів) є важливим компонентом педагогічної майстерності, адже «вони посилюють цінність слова через його переваги» (Тринус, 2023, с. 51) та формують ефективну педагогічну взаємодію. Таким чином, педагогічна техніка складає основу педагогічного спілкування - «чинника формування комунікативної культури», що включає цілий спектр комунікативних якостей особистості (Руденко, 2013, с. 69).

Окрім загальних атрибутів педагогічної техніки викладач має володіти емоційною гнучкістю. У наукових джерелах дане поняття висвітлюється у психофізіологічній (Davidson, Begley, 2012) і педагогічній площинах. Фізіологічний рівень емоційної гнучкості вчені виявляють у нейронній

властивості мозку швидко відновлюватися після негативних емоційних станів (Davidson, Begley, 2012); психологічний – здатності адаптивно реагувати на емоційні виклики, усвідомлюючи свої почуття без їхнього пригнічення чи надмірного контролю (David, 2016), а також приймати свої емоції без уникання і діяти згідно до власних цінностей (Hayes, Strosahl, Wilson, 2012). Така наукова думка свідчить про те, що емоційна гнучкість є психологічною характеристикою особистості, яка забезпечує здатність адаптуватися до мінливих обставин і ситуацій через гнучке регулювання власних емоцій. Вона проявляється в умінні людини швидко перемикатися між різними емоційними станами, відновлюватися після емоційних потрясінь і зберігати внутрішню психологічну рівновагу. Тож, емоційна гнучкість узагальнює і доповнює феномен пластичності емоцій, моделюючи їх відповідно до обставин.

У наукових педагогічних дослідженнях окреслено вченими декілька аспектів емоційної гнучкості: гнучкість педагога у суперечливих ситуаціях педагогічної взаємодії (Н. Савченко); гнучкість як здатність емоційно адаптуватися залежно від обставин (G. Bonanno) та використання різних стратегій залежно від ситуацій (A. Aldao, G. Sheppes, J. Gross); значення психологічної гнучкості у професійному саморозвитку педагога (Т. Абрамович); психологічна гнучкість студентської молоді (О. Свідерська, І. Піхович); емоційна гнучкість як важливий структурний елемент емоційного інтелекту майбутніх учителів (Н. Басюк).

Узагальнюючи думку вчених, емоційну гнучкість можна визначити як здатність свідомо регулювати власні емоційні реакції відповідно до конкретних педагогічних обставин та обирати оптимальні способи взаємодії з учасниками освітнього процесу. Н. Басюк зазначає, що емоційна гнучкість у структурі емоційного інтелекту виконує кілька важливих функцій: «сприяє адаптації; дозволяє усвідомлено й самостійно обирати власні емоційні реакції, готуючи інтелект і волю до емоційної саморегуляції»; «робить особистість стійкою проти

стресових чинників і посилює мотивацію»; «допомагає краще зрозуміти емоції інших людей, що позитивно впливає на взаємостосунки з оточуючими» (Басюк, 2025, с. 176).

Не менш актуальним є наявність емоційної гнучкості як складової інтелекту піаніста у музично-виконавській діяльності. Згідно з І. Левицькою, емоційний інтелект виконавця проявляється у здатності «розуміти і керувати своїми емоціями», і «емоціями інших людей через залучення розумових операцій у процес обробки музичної мови» (Левицька, 2024, с. 187). Автор звертає увагу, що високий емоційний інтелект виконавця здатний забезпечити «емоційний зворотній зв'язок з аудиторією» під час концертного виступу, «завдяки актуалізації різноманітних розумових та психоемоційних процесів слухачів» (там само). Відчуваючи реакцію та настрій аудиторії, виконавець адаптує своє виконання, підбираючи слова, жести та міміку так, щоб встановити емоційний зв'язок і відповідати очікуванням слухачів (Левицька, 2024). Таким чином, високий емоційний інтелект піаніста сприяє розвитку емоційної гнучкості, яка дозволяє усвідомлювати власні емоції, розуміти контекст і обирати адекватні реакції з одного боку. З іншого, емоційна гнучкість виступає практичним проявом емоційного інтелекту у взаємодії з аудиторією в процесі музично-виконавської діяльності.

Відповідно темі дослідження окреслимо можливі прояви пластичності або дотичних йому понять у музичному виконавстві. Музиканти-викладачі, виконавці у практичній діяльності застосовують поняття «пластичність» або «гнучкість» по відношенню до виконання різних видів технік, упорядкування виконавських рухів, інтонування та фразування музичної фактури. Розглянемо дані аспекти прояву пластичності як властивість складових виконавського процесу піаніста.

Огляд наукових робіт свідчить, що пластичність безпосередньо пов'язана з організацією піаністичного апарату як інструменту втілення інтонаційно-

сміслового змісту музичного твору та з питаннями формування виконавського апарату (О. Андрейко, А. Грінченко, О. Максимов), розвитку технічних навичок гри на фортепіано (О. Бондаренко, О. Мельниченко, Ю. Портний, Н. Ревенко, В. Холоденко, Я. Шипайло) і методів їх удосконалення (О. Бурська, Т. Ляшенко, Л. Садова, В. Шукайло), розвитку психомоторних здібностей та рухової пам'яті (В. Гусак, М. Лонг, Б. Міліч), виконавської спритності ігрових рухів (Ю. Бай, Ю. Дубан, В. Гусак, Ю. Тарчинська), виконавської надійності (Д. Юник), виконавської інтерпретації (Н. Кашкадамова) (Грінченко, 2024, с. 53).

Розуміння власного піаністичного апарату та корегування ним під час опанування музичних творів є важливим завданням для музиканта. Специфіка його організації в широкому сенсі полягає в «інтегрованому функціонуванні індивідуальних здібностей і якостей особистості», в умінні «керувати піаністичними рухами на рівні втілення інтонаційної пластичності фактурного викладення, що цілісно відповідає художньому завданню музичного твору» (Грінченко, 2024, с. 55).

Розвиненість піаністичного апарату музиканта взаємообумовлена з набуттям навичок фортепіанної техніки піаністом. Важливість даного підкреслюється викладачами-виконавцями як в наукових так і методичних роботах. Так у своїй роботі угорський музикант Д. Шандор (G. Sandor) «Гра на фортепіано. Рух, звук і вираз» розглядає питання мистецтва гри на фортепіано і підкреслює першочерговість техніки у роботі піаніста, і основу її формування вбачає у виборі правильного руху (технічних прийомів) відповідно певному виду техніки (Sandor, 1994).

Поняття «пластичність рухів» у науково-методичній літературі пов'язано з «рухливістю» піаністичного апарату і трактується як «ефективний засіб подолання технічних труднощів», зокрема піаністичних «незручностей», що виникають під час виконання стрибків (Тарчинська, Дубан, 2018, с. 157) Як методичний прийом, спрямований на оптимізацію виконавського процесу,

пластичність сприяє зменшенню амплітуди рухів рук та формуванню доцільної моторики (Тарчинська, Дубан, 2018). І тільки оцінка звукового результату з точки зору його відповідності художній меті може бути орієнтиром у відборі доцільних рухів, тобто таких рухів, які додають легкості всім діям піаніста і виразності його виконанню (Максимов, с. 139).

У музичному поняття «пластика» викладачі-виконавці пов'язують не тільки з рухами, але й інтонацією музичної мови. Даний аспект розглядається науковцями як: осмислення та реалізація всіх просторово-часових компонентів музичного процесу (Олійник, 2022; Бурська, 2013); «емоційно-сміслові виконання музичного твору, яке передбачає передачу його образного змісту та спрямовано на розкриття авторського задуму» (Чжан Цзяохуа, 2020, с. 140). І. Бурська стверджує, що «художній смисл, інтонаційна форма музики та відповідна піаністична пластика утворюють цілісність художньої форми (Бурська, 2013, с. 29).

Грунтовною роботою щодо феномену пластичності в процесі інтонування під час виконавської діяльності є дисертаційне дослідження В. Колоней. Автор виокремлює дві знакові системи, одна з яких – музично-пластична. Як художньо-функціональна знакова система, вона «безпосередньо пов'язана з процесом виконавського співінтонування та характеризується біфункціональністю», що виявляється «у двох взаємопов'язаних площинах – розгортанні звукового матеріалу та пластиці виконавських рухів, міміці й пантоміміці інтерпретатора» (Колоней, 2004, с. 16). Науковець підкреслює, що зміст музично-пластичних знаків реалізується як у пластиці звукового інтонування, так і у візуальній пластиці виконавського жесту. На його думку, феномен «пластичного» у виконавській інтонації постає як «синтез духовного і тілесного начал», як «інтегративне синкретичне співінтонування» (Колоней, 2004). Таким чином, інтонування набуває художньої значущості лише тоді, коли пластичність стає

основою всього виконавського процесу та визначальним чинником індивідуального стилю музиканта.

Варто відзначити, що пластичність має наскрізний характер у виконавському процесі піаніста. Враховуючи дослідження нейрофізіології, психології та музикознавства можна представити взаємодію пластичних елементів у музичній практиці у вигляді схеми (рис. 1.1.).



Рисунок 1.2. Взаємодія пластичних елементів у виконавському процесі піаніста

Прокоментувати дану схему можемо наступним чином. Головним генератором процесу пластичності є мозок людини. Пластичність мозку перебудовується під впливом практики, досвіду та навчання. Отриманий досвід запам'ятовується мозком, при цьому пам'ять використовує цей досвід, а пластичність забезпечує оновлення цього досвіду. Отже, пластичність мозку є фізіологічною основою пам'яті, яка зберігає, відтворює та використовує досвід. У музичному виконавстві працюють різні види пам'яті (моторна, слухова,

емоційна тощо). Їх функціонування забезпечує процес автоматизації піаністичного апарату, пошук творчої інтерпретації і відтворення твору в цілому. Серед визначених складових з пластичним сегментом: рухова, перцептивна і емоційна. Моторна здатність піаніста під впливом нейропластичності тренується і поступово покращується: координація рук, точність рухів, адаптування технічних прийомів гри. Актуальні для виконавства різні види сприйняття (слухове, моторне, емоційне, візуальне) піаніст удосконалює під час навчання і тим самим покращує процеси слухової диференціації, сенсомоторної координації, сприяє утворенню емоційно-перцептивних зв'язків (відчуття музичних образів). В результаті взаємодії моторики, перцептивних, емоційних, когнітивних (пам'ять, гнучке мислення) процесів на основі пластичного сегменту спостерігається: поглиблення образно-емоційного осмислення твору, адаптування техніки до піаністичного апарату, інтонаційно-звукова виразність, гнучкість інтерпретації музичних творів.

Проведене дослідження щодо феномену «пластичності» у різних сферах діяльності і музичній зокрема, підкреслює необхідність його формування як професійне вміння музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Огляд наукових джерел свідчить, що поняття «уміння» має різні тлумачення як от: «здатність людини виконувати певні дії при здійсненні тієї чи іншої діяльності на основі відповідних знань» (Семенова, 2006, с. 193); «здатність свідомо діяти на основі засвоєних знань і навичок» (Волкова, 2007, с. 612); «здатність належно виконувати певні дії, заснована на доцільному використанні людиною набутих знань і навичок» (Гончаренко, 1997, с. 338); «особистісна властивість, що виступає необхідною передумовою подальшого розвитку індивіда; наявні вміння стають базою для формування й удосконалення нових умінь і навичок» (Ярмаченко, 2001, с. 508).

О. Савченко зауважує, що «формування й розвиток умінь відбуваються безпосередньо в процесі діяльності, а їхня основа ґрунтується на знаннях і життєвому досвіді суб'єкта» (Савченко, 2013, с. 384).

На думку О. Канюк, О. Савченко уміння формуються на основі наявних знань, життєвому досвіді суб'єкта і проявляються тільки у свідомій діяльності; вони є засвоєними способами діяльності, які вимагають самоконтролю за їх виконанням (Канюк, 2011; Савченко, 2013). О. Канюк підкреслює, «що в будь-якому виді пізнавальної і трудової діяльності людини знання, уміння і навички виступають у складній діалектичній взаємодії і нерозривній єдності» (Канюк, 2011, с. 67). Згідно з науковою думкою, поняття «уміння» є інтегроване явище, яке поєднує у собі знання, навички, досвід та здатність до їх свідомого застосування у різних видах діяльності. Уміння формуються й удосконалюються у процесі практичної діяльності і сприяють самореалізації індивіда.

У проекції на музичну діяльність уміння – це «здатність людини до виконання певних дій шляхом доцільного використання набутих знань і навичок», «володіння складною системою психічних і практичних дій стосовно музичного мистецтва», отже, «сформовані музичні уміння стають властивістю особистості та умовою її подальшого розвитку» (Юцевич).

У галузі музичної педагогіки проблема формування умінь майбутніх фахівців розглядається відповідно специфіці виконавського процесу. На думку науковців виконавські уміння це: «професійне надбання музиканта, що складається з комплексу виконавських навичок та знань, які дозволяють реалізувати на інструменті авторський задум музичного твору» (Грінченко, 2022, с. 164); «інтегративне професійно-особистісне утворення, що складає основу виконавської майстерності інструменталіста» (Малахова, 2022, с. 40); «засвоєні особистістю способи відтворення музичних образів з метою донесення їх до слухацької аудиторії»; «вони акумулюють музичні враження і переживання, а

також музикознавчі, інтерпретаційні та методичні компетенції, набуті в процесі виконавської діяльності» (Нассіб, 2018, с. 64).

Звернемо увагу на те, що виконавські уміння утворюють основу для формування інших комплексних умінь, а також виступають їх складником. Науковці виокремлюють наступні види професійних умінь музиканта: фактурно-стильові (Ван Чень), поліфонічно-виконавські (Хань Ле), музично-слухові (А. Грінченко, Н. Збожимська, С. Сливко), виконавсько-стильові (А. Грінченко), інтерпретаційно-виконавські (А. Мамікіна), темпо-ритмічні виконавські уміння (Вей Сімін), уміння музично-виконавської артикуляції (Лу Чен), виконавської культури (О. Андрейко, Н. Згурська), володіння музично-слуховими уявленнями (О. Куцан, С. Чепіга, О. Рябова).

Відповідно до теми дослідження ключове поняття «виконавсько-пластичні уміння» музикантів-піаністів теж є комплексним. Тому вважаємо за потрібне сформулювати визначення «виконавська пластичність», «рухова пластичність», «інтонаційна пластичність», «інтонаційно-рухова пластичність» в контексті виконавської діяльності музиканта-піаніста:

-виконавська пластичність – здатність виконавця до гармонійної узгодженості рухових, звукових і виразових компонентів гри, що забезпечують природність, гнучкість і образну виразність виконання;

- рухова пластичність – здатність рухового апарату гнучко, скоординовано адаптуватися до художніх і технічних завдань під час гри на фортепіано;

- інтонаційна пластичність – здатність виконавця гнучко моделювати інтонаційний зміст музики через зміну артикуляції, динаміки, тембрового колориту звучання, агогіки відповідно до художнього завдання;

- інтонаційно-рухова пластичність – здатність виконавця гнучко і скоординовано моделювати музичний зміст через інтегроване використання інтонаційних засобів, рухових дій та адаптації рухового апарату до художньо-технічних завдань, забезпечуючи виразність виконання.

У світлі зазначених понять актуальності набуває визначення поняття «виконавсько-пластичні уміння» як професійного надбання піаніста. Таким чином, *виконавсько-пластичні уміння є інтегративним професійним утворенням, що ґрунтується на індивідуальних особливостях музиканта та проявляється у гармонійно-узгоджених виконавських діях (координаційно-рухових, інтонаційно-рухових, художньо-технічних, тактильно-слухових), які відповідають художньо-смісловому контексту музичної фактури і сприяють її виразній, образно-звуковій реалізації.*

У контексті музично-педагогічної діяльності вони є результатом цілеспрямованого формування у процесі навчання та самовдосконалення, сприяючи розвитку інтерпретаційної майстерності й виконавської культури піаніста.

1.3. Компонентна структура виконавсько-пластичних умінь музиканта-піаніста

Слід звернути увагу на те, що навчання піаніста є складним пізнавальним процесом, що вимагає активного мислення, аналітичного сприймання музичного тексту, розуміння його структури, тембрових відтінків, зв'язку між рухом і звучанням. Для забезпечення даного музикант має володіти знаннями про фактуру та її елементи, закономірності звукоутворення та виконавської моторики. Тому вважаємо за необхідне підкреслити пізнавальну (когнітивну) сферу піаніста, оскільки вона впливає на його інтелектуальний розвиток та отримання знань та їх практичне застосування.

З позиції психологів (Дж. Брунер, Дж. Келлі, Дж. Міллер, У. Найссер, О. Прохорова) процес навчання спрямований на «розв'язання таких проблем як сприйняття (пізнання), придбання, обробка, структурування, зберігання (пам'ять), використання, уяву, логічне мислення» (Прохорова, 2019, с. 57).

Людина, згідно когнітивній теорії особистості, «розуміє, аналізує, оскільки перебуває у світі інформації, яку треба збагнути, оцінити, використати» (Варій, 2009, с. 69). Мислення як психічний процес функціонує на основі процесів сприйняття, пам'ять, увагу, уявлення. Ці процеси є «інформаційними провідниками розумової діяльності» (Солсо, 1998, с. 333).

У виконавській діяльності означене трактуємо наступним чином: сприйняття – є джерелом отримання звукової інформації для здійснення аналізу й подальшого оволодіння музичним твором; увага стимулює утворення образно-слухових уявлень; увага дозволяє зосереджуватися на вирішенні певної виконавської проблеми; пам'ять є сховищем слугує сховищем і засобом збереження інформації, а мислення – є центром її осмислення і трансформації. Звернення до цих психічних процесів створює підґрунтя для глибшого усвідомлення фактурної організації музики. Тому розуміння фортепіанної фактури музикантами-піаністами постає професійною необхідністю. У межах дослідження зосередимося на тих аспектах фактури, що мають прямий або опосередкований стосунок до механізмів і проявів «пластичного» у виконавському процесі піаніста.

1. Технічно-виразний ракурс.

Досліджуючи специфіку роботи над фактурою, Л. Касьяненко слушно підкреслює, що саме фактура є тим структурним елементом, який охоплює й інтегрує різноманітні складові музичної мови в єдину художню цілісність. Учена наголошує, що від обраної виконавцем стратегії реалізації кожного з цих елементів – мелодії, акомпанементу, динаміки, гармонічної основи, ритмічної організації – залежить загальне звучання музичного твору (Касьяненко, 2019). Важливість ретельного опрацювання елементів фактури підкреслює і С. Шип. На його думку, саме фактура дає змогу майбутнім викладачам музичного мистецтва усвідомити «...ознаки музичного мовлення і властивості художніх образів» (Шип, 2023, с. 7), а також здійснити «заглиблення у смисловий контент через

дешифрування знакової системи музичної мови» (Ван Чень, 2025, с. 75), що формує змістовність інтонаційної структури. Як підкреслює Л. Касьяненко, «глибоке професійне осягнення семантики на всіх рівнях музичної композиції надає інтерпретатору ширші можливості для осмислення твору та підбору виконавських засобів виразності» (Касьяненко, 2019, с. 4).

Уміння піаніста виявляти взаємодію елементів фактури з образною картиною твору в цілому, свідчить про здатність осмислювати та інтерпретувати музичний текст, і переводити технічні прийоми у сферу музичного образу. В процесі оперування елементами фактури музикант виявляє інтелектуальну гнучкість, здатність перемикатися між виконавськими завданнями, змінювати методи технічного втілення звукового образу.

На піаністичному рівні, на нашу думку, пластичність виявляється у наступному:

- *фразуванні* мелодійних ліній, що потребує усвідомлення логіки розвитку фрази (початок, мікрокульмінація і завершення); серед технічних засобів фразування застосовують: плавні зміни динаміки та мікродинаміки у формуванні «дихання» фрази, штрихи, педалізацію, інтонаційні «дуги», що забезпечують цілісність і пластичність звучання;

- *гнучкості штрихів* включає: розуміння характеру та функції кожного штриха (*legato, non-legato, staccato, portato, tenuto*); уміння осмислювати штрих відповідно до стилю, фактури і образної задачі;

- *володінні динамікою на різних рівнях* – макродинамікою (цілісна динамічна перспектива твору); мікродинамікою (динамічні відтінки у межах фрази); динамічною диференціацією фактури (виділення мелодії, ретушування фонових фігурацій) – у сукупності це сприяє виразності музичної тканини;

- *відтворенні ритмічної організації* – у здатності музиканта відчувати ритм як «живий» музичний рух; відчувати його гнучкість у фразуванні, під час варіювання темпу, агогічних відхилень.

2. *Лінійно-гармонічний вимір* (горизонтально-вертикальне співвідношення фактури) – забезпечує можливість простежити особливості горизонтального розгортання мелодичних ліній та їх взаємопереплетіння, що, у свою чергу, дозволяє цілісно охопити структурно-звукову канву фактури в її динамічному розвитку; вертикаль (гармонійна основа) виявляє логіку розгортання музичної думки. Л. Касьяненко інтерпретує гармонію як «фактурний зріз» і наголошує, що у процесі сприйняття та аналітичного осмислення музичного твору художнє враження формується на основі послідовного аналізу таких зрізів, динамічна зміна яких забезпечує відчуття поступового розгортання художньо-звукового процесу (Касьяненко, 2019). Вважаємо, що у взаємодії горизонтальних мелодичних ліній і вертикальної гармонійної опори закладена логіка розвитку музичної тканини з одного боку, з іншого, горизонтально-вертикальні співвідношення формують пластичний характер звукового процесу.

3. *Жанрово-стильовий контекст* (виявляється через тип викладення, супровід, ритмічну організацію, динамічний план, педалізацію, штрихи, агогіку). Досліджуючи проблему специфіки фактури, Ван Чень виокремлює наступні її жанрові особливості:

а) «акордова фактура – марш, хорал; в образному плані можна трактувати як: дзвоновий дзвін, траурний марш, хода, тріумфальна хода»;

б) «гомофонно-гармонійна фактура: рухливий фігураційний супровід і стрімке розгортання мелодійних ліній – експромт, скерцо, гумореска»; «бас-акордовий супровід – танцювальний жанр: вальс, полонез, мазурка тощо»; «фігуральний супровід з розгорнутою мелодійною лінією у повільному темпі – ноктюрн, баркарола, «пісня без слів»;

в) «монодійна фактура має характер переважно пісенно-речитативного плану (як слова автора, філософська промова)» (Ван Чень, 2023, с. 271);

Як слушно зауважує Г. Завгородня, фактура «дає проекцію на стиль» через специфіку побудови тематизму та зміст художнього задуму композитора

(Завгородня, 2005, с. 160). «Глибокі внутрішні зв'язки стильового напрямку» у фактурі відзначає Л. Касьяненко, і наголошує на здатності фактури відтворювати стиль культурної епохи та індивідуальний композиторський почерк, який вона влучно означає як «стильовий автопортрет» (Касьяненко, 2019). У цьому контексті доречною є думка Ван Чень, яка вважає музичну фактуру «найбільш репрезентативним художнім простором утілення композиторського стилю» (Ван Чень, 2025, с. 53). Саме у фактурі найповніше віддзеркалюються закономірності авторського мислення, його індивідуальна манера тематичного розвитку, гармонічна логіка та образно-виражальні засоби. Різницю у композиторському письмі легко простежити на порівнянні фактур творів Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Р. Шумана, К. Дебюссі та інших митців, у кожного з яких фактурна організація має особистий почерк.

Аналіз фактури у стильовому контексті передбачає володіння здобувачем знаннями про: індивідуальний музичний почерк композитора (характерні прийоми фактури, гармонії, фразування, динаміки); епоху і художній стиль, до якого належить твір; стильову драматургію; принципи артикуляції, фразування, агогіки і педалізації властиві певному стилю. Такі знання допомагають піаністу обрати відповідну манеру виконання і досягти стилістичної автентичності.

Між тим фактура виявляє жанрову природу твору – пісенність, маршовість, танцювальні ритми, а також особливості жанрових форм (прелюдія, етюд, токато тощо). Піаністу бажано вміти розпізнавати та осмислювати ритмічні моделі, характерні для певних музичних жанрів (вальсовий тридольний пульс, токатну моторику). Жанрова обізнаність впливає на вибір темпу, артикуляції та динаміки під час опрацювання музичних творів.

Цілісно пластичність фактури в даному контексті виявляється у здатності жанрово-стильових ознак змінювати форму музичного викладення та гнучко переходити від одного типу фактурної організації до іншого.

4. *Технічно-виражальний потенціал фактури* – як технічні особливості музичного письма впливають на образний характер твору. Як приклад тлумачення фактури наведено у дисертаційному дослідженні Ван Чень, а саме:

- «фактура викладена дрібними нотами на staccato у швидкому темпі – гумор, грайливість, дощ, злива, метушня»;

- «фактура переважно на staccato і акцентуванням – сарказм, зухвалість, заклик»;

- «розріджена фактура на non legato у стриманому темпі – кроки»;

- «фактура викладена дрібними тривалостями нот на legato у швидкому темпі – бурхливий потік»;

- «поступове розгортання мелодії на legato – пісня, спогад, дума» (Ван Чень, 2025, с. 88-89). У технічно-виражальному аспекті пластичність фактури виявляється у її здатності гнучко змінювати характер в залежності від технічних прийомів музичного письма. Отже, фактура виступає носієм емоційного і художнього змісту музичного твору.

Огляд інформаційної складової фактури свідчить про необхідність майбутніх викладачів фортепіано бути обізнаними, володіти знанням ресурсом і мати бажання розширювати його. Накопиченні знання дають можливість здійснювати структурний і смисловий аналіз музичного твору, який виявляє інтелектуальну спроможність здобувача та є важливим фактором осмисленої інтерпретації твору. Саме в останньому – осмисленні музичної тканини та її реалізації через володіння артикуляційними, динамічними та моторними «механізмами» проявляється гнучкість і пластичність механізму мислення музиканта.

Вважаємо, що процес фортепіанної підготовки і, зокрема, формування виконавсько-пластичних умінь буде більш ефективним якщо майбутні викладачі фортепіано: усвідомлюють художню цінність музичного твору і вбачають у звуковій його реалізації естетичну виразність; відчують потребу у музичному

висловлюванні через інтерпретацію художніх образів; сприймають пластичність як внутрішню виконавську якість і мають бажання до освоєння пластичних аспектів виконавства; прагнуть до творчого самовдосконалення на основі розвитку особистісної мотивації.

Важливим чинником у заняттях на фортепіано вважаємо ставлення виконавця до музичного мистецтва. Саме мистецтво «є особливою художньо-образною, емоційною формою впливу на особистість» (Антоненко, 2017, с. 15). Музикант-піаніст здатний виявляти: усвідомлене й емоційне ставлення до музичного мистецтва, сприймаючи його як цінність і засіб самовираження; позитивне ставлення до виконавського процесу і прагнення вдаватися до пошуку художнього сенсу у музиці; відповідальне ставлення до інтерпретації музичного твору та повагу до композиторського задуму; емпатійне ставлення, націлене на встановлення емоційного контакту зі слухачем через виконання. Важливо, що таке відношення говорить не про суто раціональне сприйняття музичного тексту як до технічного матеріалу, а передбачає розуміння емоційно-образного та семантичного змісту твору як цілісного духовно-художнього феномену.

Сформованість такого ставлення до музичного мистецтва формує особистий досвід сприймання, оцінювання та емоційного реагування на неї. Отже, він включає те, як музикант переживає, розуміє, цінує та інтерпретує музику. Тому результати професійної діяльності музиканта переважно зумовлені досвідом ціннісного ставлення до музичного мистецтва.

В. Вергунова визначає досвід ціннісного ставлення як «складне явище, що є основою освоєння музичного мистецтва та зумовлює виникнення свідомого, вибіркового зв'язку з ним, ґрунтуючись на переживанні й осмисленні значущості музичних явищ» (Вергунова, 2017, с. 24). На думку автора особливість означеного досвіду виявляється у його змістовому наповненні, що пов'язується із «ціннісними знаннями й уявленнями, ціннісними переживаннями, здатністю

виявляти, підтримувати і втілювати цінності у музичній діяльності» (там само). Такими цінностями можуть бути ціннісні орієнтири.

Ціннісні орієнтації, на думку Т. Калюжної складаються із трьох підсистем: «когнітивна, яка охоплює ціннісні уявлення та знання»; «емоційна, що включає емоційно-ціннісне ставлення та розуміння»; «діяльнісна яка відображає спрямованість діяльності, здатність до аналізу й синтез, а також саморегуляцію» (Калюжна, 2012, с. 128). Відповідно до зазначених підсистем визначимо можливі ціннісні орієнтації музиканта-піаніста у формуванні виконавсько-пластичних умінь.

До когнітивної підсистеми ми включаємо: прагнення до глибокого розуміння музичного тексту, стилю й епохи, які диктують певну пластику та характер рухів; цінність професійних знань (музична форма, гармонія, інтерпретація, техніка) і знань піаністичної моторики (опора, вага рук, доцільність рухів); розуміння взаємозв'язку між технікою, пластикою та художнім образом; визнання важливості постійного самовдосконалення виконавського процесу.

До емоційної підсистеми включаємо: емоційне відчуття музики та природну емоційно-рухову реакцію на музичний зміст; цінність художнього діалогу з композитором; прагнення створювати емоційно-сміслові виконавські образи. гармонійне поєднання внутрішнього переживання та зовнішнього вираження.

До діяльнісної підсистеми відносимо: орієнтація на розвиток координованих і доцільних виконавських рухів; пластичної майстерності як необхідної умови художньої виразності; цінність самоаналізу та рефлексії рухових дій та піаністичного апарату; застосування рухів залежно від образу, фактури й динаміки музичного твору; цінність самоаналізу та рефлексії; цінність комунікації зі слухачем під час концертного виступу.

На думку О. Рудницької, ціннісні орієнтації зумовлюють вибіркове оцінювання до музики. Вони відображають специфіку засвоєння особистістю духовного світу музики, її етику, естетичну ерудицію, знання й досвід спілкування з мистецтвом, своєрідність мотиваційної сфери, самовизначення в різних ситуаціях сприйняття музики (Рудницька, 2002).

Зазначимо, що естетична установка щодо виразності і звукової якості має відношення до художнього мислення піаніста як «діалогічне в умовах полікультурного середовища» (Реброва, 2023, с. 182). Через діалог культур, розуміння «художніх традицій, мови, стилю, ... того, що складає художнє поле ментальності твору» здійснюється інтерпретаційний аналіз художньо-музичного образу (там само).

Згідно концепції О. Ребрової, художнє мислення піаніста формується у взаємодії з різними культурними традиціями та смислами. Воно може виявлятися в естетичній установці на виразність і якість звучання, що передає художній зміст. Це можливо, якщо здобувач розуміє стильову специфіку твору і композиторського письма, традиції певної епохи, культурно-ментальні особливості, що впливають на зміст музики. Тому виконавець завжди вступає у «діалог» з тією музичною культурою, з якої походить твір. Такий аспект відкриває різні смислові межі в процесі вивчення музичного твору. Отже, шляхом усвідомлення культурних і стилістичних ознак піаніст може здійснити художній аналіз музичного твору, створити власну інтерпретацію та виразно втілити на естетично-звуковому рівні.

Виразність у цьому контексті розглядається як здатність виконавця наповнювати звук смислом, відтворювати емоційно-образний зміст музичного твору через динаміку, темброве забарвлення, артикуляцію, фразування, жест. Природність звукової подачі визначається в узгодженості внутрішньої драматургії твору, інтонаційно-звукової виразності та гармонійності рухової діяльності. Таким чином, поєднуються технічний, моторний та художній

компоненти виконавської діяльності, що підкреслює важливість володіння природньою звуковою виразністю як ознакою звукової культури піаніста.

В освоєнні механізму пластичності у виконавстві значення має внутрішня мотивація та особистісне ставлення здобувача до свого музичного розвитку. Поняття «мотивація» у наукових джерелах трактується як «усвідомлювані й неусвідомлювані психічні фактори, що спонукають до здійснення певних дій і визначають їхню спрямованість та цілі» (Шапар, 2007, с. 264); «система мотивів, або стимулів, які спонукають людину до конкретних форм діяльності або поведінки» (Гончаренко, 1997, с. 217); «стимул, що спонукає людину до активності або до досягнення мети» (Музика, 2025, с. 185). Мотивація як динамічний процес обумовлюється потребою, «через усвідомлення й переживання якої з'являються певні стимули до дії для задоволення потреб», «джерела активності особистості як здатності до перетворень на основі попереднього досвіду» (Музика, 2025, с. 185). Серед потреб, що мотивують музикантів-піаністів до формування виконавсько-пластичних умінь вважаємо наступні:

- потреба в природному музичному самовираженні (прагнення передати емоційно і музикально-виразно художній образ);
- потреба в свободі піаністичного апарату під час гри на фортепіано (пластичність зменшує м'язову напругу);
- потреба у технічній майстерності (без скоординованих, пластичних і доцільних рухів неможливо досягти технічної точності і швидкості);
- потреба в якісному звукоутворенні (покращити якість звуку можливо через вдосконалення рухових навичок);
- потреба в подоланні труднощів та самореалізації (доцільність рухових дій та їх пластичність допомагає легше проходити складні пасажі, відтворювати фразування).

Перелічені потреби формують внутрішні стимули, які спонукають музиканта-піаніста до удосконалення власних навичок і умінь. Через їх задоволення виникає прагнення у піаніста самоудосконалювати професійний виконавський рівень, що проявляється у покращенні технічного ресурсу, художньої виразності та пластичності виконавських рухів.

Таким чином, враховуючи важливість інтелектуальної складової, творчої ініціативи і емоційно-ціннісного ставлення піаніста до музичного твору вважаємо за необхідне введення *когнітивно-ціннісного компоненту*. Даний компонент поєднує інтелектуально-пізнавальні процеси з ціннісними орієнтаціями, що забезпечують усвідомлене ставлення та мотивоване розуміння піаніста до музичного твору та процесу його художньо-пластичного втілення. Елементами когнітивно-ціннісного компоненту є: *уміння усвідомлювати пластичні сегменти фортепіанної фактури у художньо-образному, технічно-виконавському та стильовому контекстах; уміння виявляти прагнення до виконавської самореалізації через усвідомлене застосування феномену пластичності як засобу піаністично-звукової виразності у виконання музичних творів*.

Розуміння здобувачем фактурно-сміслового контексту музичного твору відкриває шлях до утворення слухових уявлень, асоціативного образу та пошуку інтонаційної виразності. Серед виконавських завдань піаніста значне місце посідає саме робота над інтонацією.

Як свідчить наукова думка, питання інтонування розглядаються науковцями в таких аспектах: інтонаційна культура піаніста (Т. Олійник); пластичне інтонування фактури (В. Колоней); інтонаційне мислення (Т. Сидорець, О. Спіліотті), особливість виконавського інтонування (Т. Веркіна, Чжан Цзяохуа). На думку Т. Сидорець, інтонування – це «розкриття образного змісту за допомогою виявлення логіки розвитку мелодії, яка полягає в розумінні мотивно-фразувальної структури мелодії, підкресленні опорних тонів, ладових

тяжінь, альтерацій за допомогою динаміки та агогіки; відчуття дихання в паузах і цезурах; усвідомлення в русі мелодії фаз її підйомів і спадів» (Сидорець, 2014, с. 320). В інтонації, зазначає О. Спіліотті, виражається музичний образ, який є «семантичною одиницею в музиці, що виступає як змістова ланка формоутворення». А сама інтонація в музичному мисленні «відіграє роль рушійної сили та визначає специфічність мисленнєвого процесу» (Спіліотті, 2019, с. 49). Цікавою є думка китайського дослідника Чжан Цзяохуа, який розглядає інтонування як чинник смислоутворення у фортепіанному виконавстві. Автор підкреслює, що музично-звуковий процес підлягає осмисленню і включає способи формування і відтворення звуків та їх звучання, завдяки інтонуванню створюється можливість передачі необхідної виразно-емоційної атмосфери, виділення найбільш важливих смислових моментів звукового вираження (Чжан Цзяохуа, 2021). Саме тріада: образ – думка – почуття – є єдиним, внутрішньо неподільним змістовним комплексом інтонації (Сидорець, 2014, с. 326).

Науковець Т. Олійник наголошує на врахуванні наступних аспектів в інтонаційному процесі музиканта: «осмисленні і реалізації всіх просторово-часових компонентів музичного процесу»; «специфіці інтонування різних видів фортепіанних фактур»; «цілісній взаємодії засобів виконавської виразності», що є невід’ємною умовою таких аспектів інтерпретації, як виявлення фактурно-стильової та жанрової специфіки виконуваного твору (Олійник, 2022, с. 173). Тому, однією з основних особливостей фортепіанного інтонування, автор вважає – «вирішення завдання комплексної організації засобів і прийомів виразного виконання, які б відповідали необхідному звуковому образу» (Олійник, 2022, с. 173).

Дійсно, процес інтонування є інтегрованим процесом, оскільки здійснюється на основі перцепції (слухової, тактильної) і рухової діяльності піаніста. Поєднання даного вбачаємо у здатності «переживати» інтонацію і знаходити її звукову реалізацію у інтонаційно-змістовній артикуляції, яку

формують: тактильні відчуття, вага, еластичність кисті, жест, рух, а також гнучкому фразуванні. Кінестетичні відчуття у даному процесі складають психофізіологічний аспект піаністичної свободи піаніста та інтонаційно-пластичних рухів. При цьому «вага» є «характеристикою піаністичної пластики, яка пов'язує музичну інтонацію з кінестетичними уявленнями виконавського апарату» (Садова, 2007, с. 15).

Зазначимо, що доцільні рухи і дії рук запам'ятовуються піаністом, вони образно і стилістично відповідають смислового контексту твору. Т. Сидорець підкреслює, «в складному комплексі рухів, що супроводжують гру будь-якого інструменталіста, частина рухів спрямована на безпосередню (раціональну) мету», а саме: «реалізацію потрібного звучання; інша частина виражає настрій виконавця, його відношення до музичного твору, вольове напруження і сенс інтерпретаційного задуму». Даний аспект «рухового процесу слід віднести до явної або прихованої пластики, що супроводжує процес інтонування» (Сидорець, 2014, с. 325).

Отже, кожен тип фактури – поліфонічна, акордова, акордово-гармонічна – потребує різного фізичного відчуття піаністичного апарату; а у процесі «виліплювання» інтонації виконавські дії піаніста мають мікро і макродинамічний та агогічний характер. Вміння під час гри адаптувати тактильно-рухові відчуття в залежності від характеру інтонації та фактури свідчить про володіння звуковидобуванням, звуковою ієрархією, інтонаційною пластикою, руховою пластичністю. А враховуючи, що жест – це смисловий рух на відчуття інтонації, тож, через інтонаційно-пластичне відтворення виконавець передає не лише звукову, а й емоційно-образну сутність музики.

Зазначений інтонаційно-пластичний процес потребує від піаніста рефлексії власних дій. О. Андрейко підкреслює важливість «рефлексії у процесі формування знань, умінь, навичок інструменталіста» та вважає, що «поглиблення рефлексивної діяльності у формуванні виконавського апарату сприяє утворенню

професійно-особистісних якостей музиканта», які сформувались у процесі професійної підготовки. На думку автора, їх особливість полягає в тому, «що вони піддаються контролю та регуляції» (Андрейко, 2004, с. 10). Уміння самостійно та гнучко регулювати інтонаційно-виконавський процес є важливою складовою виконавської майстерності музиканта. Для піаніста це означає контроль над інтонаційно-звуковою якістю - тембровою, динамічною, ритмічною, пластичною виразністю. З іншого боку саморегуляція виявляється у вмінні дозувати м'язову напругу, вагу натискання на клавіші, керувати емоційним станом і утримувати цілісність виконавського задуму (Грінченко, 2024, с. 74).

Важливість зазначеного потребує введення другого компоненту - *інтонаційно-кінестетичного* та його елементів: вміння відчувати та інтонаційно-пластично відтворювати музичну фактуру на основі інтеграції сенсорно-перцептивних процесів; вміння самостійно гнучко регулювати рухові дії у інтонаційно-виконавському процесі.

Відчувати, переживати та інтонаційно відтворювати музичну фактуру є фундаментальною ланкою на шляху свідомого розкриття змісту твору через володіння засобами техніки, фактури й звукової експресії, що актуалізує важливість виконавсько-технічного потенціалу музиканта як основи художнього самовираження у професійній діяльності.

Виконавсько-технічний потенціал піаніста є комплексним поняттям (сукупність професійних якостей, навичок і можливостей) і ознакою виконавської майстерності музиканта. У роботі розглядаємо його складову художньо-технічні навички, що включає володіння технікою, засобами виразності, здатність емоційно відчувати музику, виконавський самоконтроль.

Видатні піаністи-виконавці підкреслюють першочергове значення опанування фортепіанною технікою у навчанні. Під цим розуміється «синтез набутих теоретичних знань, технічних навиків та прийомів, за допомогою яких

виконавець домагається досягнути належного рівня виконавської майстерності» (Ляшенко, 2017, с. 206). На думку вченої Т. Гризоглазової, фортепіанна техніка піаніста – це «оволодіння сумою художньо-виконавських засобів, виконавськими вміннями та навичками, які дозволяють реалізувати художній задум музичного твору» (Гризоглазова, 2023, с. 29). Важливо, що автор включає у техніку «глибоке розуміння стилістичних, жанрових та художньо-образних аспектів музики» (Гризоглазова, 2023, с. 29). Надане визначення свідчить, що автор не розглядає техніку — не як самоціль, а як засіб художнього висловлення.

Підкреслюючи реалізацію художньої техніки піаніста, Т. Гризоглазова визначає низку показників щодо розвитку фортепіанної техніки студента. Це:

- «контакт із клавіатурою», що передбачає здатність відчувати взаємозв'язок між рукою і клавішею та керувати вагою вільної руки;

- «пластичність і гнучкість виконавського апарату»;

- «економія доцільних рухів, що сприяє досягненню швидкості гри»;

- «виконавська свобода», що дозволяє виконувати твір із відчуттям м'язової зручності та мінімізацією фізичної напруги»;

- «технічна витривалість», що сприяє виконувати твір протягом тривалого часу точно і швидко, з мінімальною м'язовою напругою, що відображає правильний розвиток виконавського апарату студента»;

- «керованість технічним процесом», що забезпечує контроль усіх аспектів виконання твору, точність і передбачуваність дій руки»;

- «автоматизація піаністичних рухів»;

- «оволодіння художньо-виконавськими засобами фортепіанного мистецтва», такими як інтонування, артикуляція, фразування, педалізація, динаміка, агогіка та ін.;

- «слуховий самоконтроль щодо якості виконання»;

- «тісний зв'язок слухової та рухової сфер, які підпорядковані художньо-образним уявленням»;

- «досягнення необхідного художнього результату виконання» (Гризоглазова, 2018, с. 122).

Подібної думки дотримується Л. Гусейнова, наголошуючи на збалансованому поєднанні технічної досконалості та художньої виразності у фортепіанній техніці та акцентує увагу на тому, що «лише конкретне концептуальне бачення кінцевої мети допоможе правильно обрати технічні засоби для її втілення, адже тільки при художньому усвідомленні виконавського завдання, подолання технічних труднощів полегшується» (Гусейнова, 2020, с. 47).

Підкреслюючи важливість технічного оснащення музиканта, вчені (О. Андрейко, Ю. Бай, В. Гусак, Л. Гусейнова, М. Давидова, Т. Завадської, О. Олексюк, Т. Юник) звертають увагу на структуру і функцію піаністичного апарату. У дисертаційному дослідженні О. Андрейко розглядає особливості і складові виконавського апарату музиканта-інструменталіста та вказує на два комплекси:

-технічний, що «охоплює слухові, рухові здібності та рефлексивну діяльність особистості», на основі яких, «формується біомеханістична та художня доцільність техніки»);

- художній, який «включає емоційно-естетичні, інтелектуальні якості та рефлексивну діяльність особистості», на ґрунті яких, «формується художньо-доцільне виконання музичного твору» (Андрейко, 2004, с. 15). Отже, автор визначає виконавський апарат музиканта-інструменталіста як «сукупність технічно-інструментальних та художньо-інтерпретаційних умінь, сформованих на основі особистісних якостей музиканта» (Андрейко, 2004, с. 15).

Серед якісних особливостей виконавського апарату Л. Гусейнова виокремлює «функціональну мобільність», яка має «постійно вдосконалюватися та збагачуватися» (Гусейнова, 2020, с. 50). Мобільність ігрового апарату піаніста, автор розглядає як «моторну вправність музиканта, його здатність здійснювати

точні, швидкі та скоординовані рухи»; «уміння підкоряти моторні навички творчим цілям», що «дозволяє виконавцеві проникати у глибинні інтонаційні прошарки твору, що інтерпретується» (Гусейнова, 2020, с. 47).

Окрім мобільності ігрового апарату, вченими вказується на «виконавську спритність» та рівні її побудови: «економічність і ефективну доцільність рухів відповідно до звукового образу», швидкість оволодіння різними видами техніки, рівень виконання на сцені концертної програми, незважаючи на стресову емоційну ситуацію (Гусак, Бай, 2023, с. 14). Зазначені складові ґрунтуються на психомоторних якостях особистості і у процесі тренування вдосконалюються і накопичуються з виконавським досвідом (Гусак, Бай, 2023, с. 16). Так, проводити відпрацювання технічних навичок дослідниця Ван Чень пропонує на «різностильовому, різножанровому, різнотипному фактурному викладенні, що буде сприяти мобільності, пластичності, вправності піаністичного апарату під час опрацювання фортепіанної фактури» (Ван Чень, 2025, с. 87).

Отже, під гри на фортепіано піаніст удосконалює виконавський апарат, технічні навички, навички володіння засобами музичної виразності. Важливим є – досягти рівня підпорядкування техніки художньому змісту. Для піаніста це означає вміння володіти не лише механічною вправністю, а передусім – гнучкістю звуковидобування, координацією рухів, інтонаційною виразністю, а також художнім інструментарієм: штрихами, динамікою, педалізацією, тембровими красками інструменту. У даному випадку технічна досконалість є складовою інтерпретаційного процесу піаніста.

Аналізуючи виконавсько-технічний потенціал піаніста і його спрямованість на втілення художніх образів, доцільно звернути увагу на те, що виконавець естетично впливає на слухача не тільки через музику, але й тим як він її доносить, тобто, візуально (через, жести, міміку, позу, рухи). Такий аспект не тільки підсилює сприйняття музики, але й сприяє «розвитку духовності особистості через пробудження її художньо-емоційних переживань»

(Хмелевська, 2021, с. 255). Як зазначає дослідниця Ма Сінсін, «кожен аспект фортепіанної творчості має виконавське зумовлення та втілення», ... а це «примушує переводити уявлення про музично-творчий процес на рівень виконавської експлікації – самоздійснення у звучанні та спрямуванні до слухацької свідомості звучання» (Ма Сінсін, 2018, с. 21-22). На «піанізм, як завершену форму творчої експлікації фортепіанно-виконавської майстерності» вказує Ян Хуейянь. Вона підкреслює, що піаніст «спроможний здійснювати художньо-сміслові враження», і це потребує «артистизму – вміння впливати, викликати почуттєві реакції, змушувати прагнути наслідування», водночас «підсилювати в людині індивідуально-особистісне начало і здатність до самоідентифікації» (Ян Хуейянь, 2024, с. 154).

Таким чином, здатність застосовувати виконавсько-технічний потенціал на рівні художньо-технічних навичок, інтонаційно-пластично втілювати художній образ твору на основі засобів музично-фактурної та піаністичної виразності – становлять *виконавсько-експлікаційний* компонент виконавсько-пластичних умінь піаніста та його елементи: вміння застосовувати виконавсько-технічний потенціал на рівні художньо-технічних навичок; вміння інтонаційно-пластичного втілення художнього образу твору на основі сукупності засобів музично-фактурної виразності і піаністичних засобів виразності. Саме цей компонент визначає рівень професійної зрілості виконавця, забезпечує єдність технічної досконалості й художнього змісту.

Зазначимо, що визначені три компоненти виконавсько-пластичних умінь перебувають у тісному взаємозв'язку. Провідним серед них є когнітивно-ціннісний компонент, оскільки він виконує мотивувальну функцію та слугує інтелектуальним центром системи формування виконавсько-пластичних умінь.



Компонентна структура виконавсько-пластичних умінь

ВИСНОВКИ до розділу 1

У розділі розкрито феномен пластичності крізь призму різних видів мистецтв, сутність і структуру виконавсько-пластичних умінь музиканта-піаніста в контексті інструментальної підготовки в ЗВО.

Здійснений аналіз наукових джерел засвідчив, що пластичність виступає універсальною художньою категорією в просторових, часових та просторово-часових видах мистецтв. У просторових мистецтвах пластичність проявляється через форму, об'єм і композицію; у часових – через ритм, інтонацію та динаміку; у хореографії – через рух, тілесність і взаємодію з музикою. Отже, пластичність виступає ознакою виразності художнього образу, виконує формоутворюючу функцію у мистецтві та встановлює взаємозв'язок між різними видами мистецтв.

Розглянуто феномен пластичності у творчій діяльності музиканта-піаніста. з позиції нейрофізіології і психофізіології. Визначено, що пластичність мозку (нейропластичність) забезпечує здатність до адаптації, навчання та розвитку когнітивних функцій; а гра на музичному інструменті активізує зони головного мозку і сприяє розвитку пластичності. У галузі психології вчені виявляють ознаки пластичності у гнучкості мислення, дивергентному мисленні, емоційних реакціях (емоційна гнучкість), темпераменті особистості. У педагогічному контексті пластичність проявляється у техніці викладача, у володінні вербальними і невербальними засобами, що забезпечує ефективну взаємодію зі здобувачами та створює творче середовище. У музично-виконавській діяльності пластичність поєднує когнітивні, емоційні та рухові процеси; забезпечує гнучкість виконавського процесу, в якому узгоджено поєднання технічних умінь і емоційної чутливості, свободи і природності моторики, гнучкості у реагуванні на зміну музичного образу, динаміки, фактури та фразування.

Окремо надано визначення: «виконавська пластичність» «рухова пластичність», «інтонаційна пластичність», «інтонаційно-рухова пластичність» в контексті виконавської діяльності музиканта-піаніста.

Визначено сутність і компонентну структуру виконавсько-пластичних умінь музиканта-піаніста у процесі інструментальної підготовки. У дослідженні *виконавсько-пластичні уміння є інтегративним професійним утворенням, що ґрунтується на індивідуальних особливостях музиканта та проявляється у гармонійно-узгоджених виконавських діях (координаційно-рухових, інтонаційно-рухових, художньо-технічних, тактильно-слухових), які відповідають художньо-смысловому контексту музичної фактури і сприяють її виразній, образно-звуковій реалізації.*

Компонентну структуру виконавсько-пластичних умінь склали наступні компоненти: когнітивно-ціннісний, який спрямований на інтелектуальне осмислення музичного матеріалу та усвідомлення його цінності на основі набутих знань, навичок і умінь; та забезпечує мотивацію до саморозвитку і прагнення до звукової якості, рухової узгодженості та покращення технічної майстерності. Інтонаційно-кінестетичний компонент визначає здатність піаніста відчувати інтонацію і знаходити її пластичне відтворення через координацію сенсорно-моторних і слухових процесів (злагодженість рухів, відчуття ваги рук, тактильні відчуття, контроль мікродинаміки та агогіки). Виконавсько-експлікаційний компонент спрямований на застосування виконавсько-технічного потенціалу здобувача у інтонаційно-пластичному втіленні художнього образу твору засобами фактурної та піаністичної виразності.

Визначені три компоненти виконавсько-пластичних умінь перебувають у тісному взаємозв'язку. Провідним серед них є когнітивно-ціннісний компонент, оскільки він виконує мотивувальну функцію та слугує інтелектуальним центром системи формування виконавсько-пластичних умінь.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В ЗВО

2.1. Наукові підходи та принципи формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки

Формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів є складним багаторівневим процесом, що ґрунтується на взаємодії педагогічних, психологічних та мистецьких чинників. Вони поєднують рухову, інтонаційно-смыслову та мисленнєву діяльність; забезпечують гармонійну єдність технічних і художніх аспектів гри, сприяючи втіленню музичного образу через фразування, динаміку, фактуру та педалізацію; виступають основою творчої інтерпретації (Лію Лібоє, 2023, с. 74). Для забезпечення цілісності, послідовності та результативності формування даних умінь необхідно здійснити аналіз провідних наукових концепцій і дидактичних орієнтирів, що дозволить методологічно обґрунтувати досліджуваний процес.

Будь яке дослідження, на думку науковців, «ґрунтується на визначеній методології, яка складається з наукових концепцій, наукових підходів, усього того, що у сукупності й створює певну парадигмальну платформу дослідження» (Ніколаї, Реброва, 2016, с. 9). Вчені акцентують увагу на «поліпарадигмальності педагогічного простору», що на сучасному етапі «дає можливість застосувати різноманітні наукові підходи, які дозволяють здійснити комплексне, всебічне розкриття сутності явищ або окрему площину цього явища» (там само).

Об'єктивно поняття «підхід» у великому тлумачному словнику має декілька визначень: «дія за значенням», «наближення до чого-небудь», «сукупність способів, прийомів ... до яких удаються з якоюсь метою» (Бусел,

2001, с. 969). Дефініція підходу як наукового поняття методології охоплює різні сфери суспільної діяльності людини.

У галузі педагогіки даний феномен розглядається як «визначена позиція, що обумовлює дослідження, проектування, організацію будь-якого явища, процесу» (Курлянд, 2007, с. 451). На думку вчених З. Курлянд, А. Семенової, Р. Хмелюк, «підхід визначається певною ідеєю, концепцією, принципом і центрується на основних для нього категоріях» (там само). З позиції Н. Мукан, М. Гаврилюк підхід є «вихідною позицією, відповідно до якої здійснюється аналіз об'єкту дослідження» (Мукан, Гаврилюк, 2021, с. 125). П. Сікорський розглядає підхід як «визначення головних компонентів в освітньому процесі, вирішення яких дозволить досягати оптимальних результатів у навчанні, вихованні та розвитку суб'єктів учіння, і концентрація науково-педагогічних зусиль для їх реалізації» (Сікорський, 2021, с. 97).

У наукових працях з музичного мистецтва вчені (Н. Гуральник, Л. Масол, Г. Ніколаї, О. Олексюк, О. Отич, Л. Ракітянська, О. Реброва, Л. Соляр, О. Щолокова) звертають увагу на те, що підхід у науковому пошуку «задає ... загальну стратегію, визначає вихідні наукові позиції в напрямку вивчення конкретного аспекту досліджуваної проблеми» (Ракітянська, 2018, с. 126). Тому вчені вважають важливим комплексне застосування методологічних підходів, що дозволяє: аналізувати цілісно освітні проблеми і встановлювати їх ієрархію; вивчати основні завдання і визначити стратегію та основні засоби їх розв'язання; у загальному вигляді здійснювати прогнозування подальшого розвитку музичної освіти з урахуванням сучасних вимог суспільства (Щолокова, 2017; Олексюк, 2015; Соляр, 2018).

В узагальненому визначенні підхід є концептуальною позицією, що визначає спосіб дослідження, організації та інтерпретації педагогічних явищ. Застосування комплексу підходів у науково-педагогічних дослідженнях дозволяє всебічно аналізувати об'єкт і розуміти явища освітнього середовища. Наукові

підходи утворюють методологічну основу досліджуваного феномену і сприяють науковому пошуку і визначенню методичних засад.

Для методологічного обґрунтування проблеми формування виконавсько-пластичних умінь обрано: герменевтично-інтенційний, перцептивно-рефлексивний та виконавсько-компетентнісний наукові підходи.

Під час опрацювання музичних творів завжди постає завдання переосмислення знакової системи нотного тексту та добору виконавських засобів для розкриття художнього образу. Враховуючи, важливість в інтерпретаційному процесі свідомого наміру виконавця до розуміння музичного тексту та формування виконавсько-пластичних умінь від змісту до виразно-сміслового руху, було обрано герменевтично-інтенційний науковий підхід.

Філософське осмислення поняття «герменевтика» (від грецьк. ἑρμηνεύω - пояснюю, інтерпретую, тлумачу) – термін, що включає тлумачення текстів філософських та літературних; як самостійний філософський напрям; термін почав застосовуватися на початку XX століття у зв'язку з «філософським осмислення феномена розуміння та пов'язаної з ним методології і практики гуманітарно-історичних дисциплін» (Шинкарук, 2002, с. 114).

У педагогічному словнику подано визначення терміну «герменевтика (гр. ἑρμηνεύω – роз'яснюю, тлумачу) як: «висловлювати щось, говорити, промовляти»; «пояснювати, викладати, інтерпретувати висловлене»; «тлумачити висловлене іноземною мовою, перекладати» (Шапран, 2016, с. 74).

Огляд історико-філософського простору свідчить про довгий шлях герменевтики як науки про розуміння та інтерпретацію. Істотний вклад в розвиток герменевтичного вчення внесли В. Шляєрмахер, В. Дільтай – розглядали її як універсальний метод пізнання культурно-історичних явищ; М. Гайдеггер, Х.-Г. Гадамер, П. Рікер – вивчали методологічну роль інтерпретації у гуманітарних науках (Шапран, 2016, с. 74). Надаємо наступні визначення герменевтики, запропоновані науковцями.

С. Квіт зауважує, що герменевтикою може вважатися вчення про інтерпретацію знаків і розуміння смислів у вигляді теорії мистецтва розуміння, певних правил (методів, технік) інтерпретації, мистецтва їх застосування, а також самого процесу тлумачення (Квіт, 2003, с. 24). З іншого боку автор під герменевтикою розуміє «організацію, процес і результат такого правильного міркування, в якому актуалізуються різні інтерпретаційні методології, адекватні для розуміння того чи іншого тексту» (Квіт, 2003, с. 27-28).

П. Іванишин, М. Маркова визначають герменевтику як «особливий спосіб екзистенції у світі, вміння розуміти», розуміння виступає центральним об'єктом дослідження герменевтики як: «методологія гуманітарного пізнання», «філософія культури», «мистецтво діалогу» (Іванишин, Маркова, 2025, с. 4).

А. Ліненко розглядає герменевтику як науку про мистецтво тлумачення, теорію інтерпретації та розуміння будь-яких текстів, яка прагне до інтерпретації і знаходження сенсу (Ліненко, 2018).

І. Левицька осмислює герменевтику як «мистецтво і теорію тлумачення, роз'яснення сенсу літературних та історичних текстів», і підкреслює її «комплексний характер і можливості адекватного розуміння історії, культури», що «мало значення для виявлення методів пізнання культурно-історичних явищ й аналізу діяльності самого суб'єкта» (Левицька, 2017, с. 241).

О. Полатайко вважає, згідно визначення герменевтики як теорії розуміння та інтерпретації художніх творів, завдання вищої освіти стає оволодіння майбутніми вчителями мистецьких дисциплін «емоційно-інтелектуальним досвідом міжособистісного спілкування та спілкування зі світовими художніми цінностями, умінням їх сприймати, розуміти та створювати власну інтерпретацію (Полатайко, 2014, с. 142).

С. Шип у монографії з музичної герменевтики розуміє під даним феноменом «дії з інтерпретації музики, при умові що музика розглядається як мовленнєвий текст» (Шип, 2023, с. 22)

У цілому герменевтика постає як наука та мистецтво тлумачення, що забезпечує глибоке осягнення культурних і художніх смислів і сприяє розвитку здатності до свідомого і творчого розуміння.

Вихідним положенням герменевтичного підходу є розгляд розуміння тексту як процесу інтерпретації. Водночас вчені розмежовують поняття розуміння та інтерпретації.

На думку І. Левицької, розуміння є «процедурою визначення і збагнення сенсу, що безпосередньо пов'язана з мисленням, яке задовольняє потребу людини в пізнанні» (Левицька, 2017, с. 242). За визначенням А. Ліненко, феномен «розуміння» виражає «духовну роботу свідомості з осмислення дійсності і полягає в тому, щоб осягнути логіку специфічного предмета» (Ліненко, 2018, с. 56). Вчена підкреслює, що «об'єктом розуміння є не сама дійсність», а «її відображення у свідомості, що фіксується знаковими системами, текстами й втіленими в них сенсами» (там само). Розуміти – означає оволодівати знаннями і включати їх до власного психологічного механізму, який регулює діяльність особистості відповідно до практики. Знання інтегруються у внутрішній світ особистості на основі когнітивної функції процесу розуміння і таким чином впливають на регуляцію її діяльності (Ліненко, 2017). Отже, у поглядах дослідників розуміння постає як складний пізнавальний процес, що поєднує осмислення дійсності та засвоєння знань. Воно пов'язане з тлумаченням змістів та внутрішньою інтеграцією знань у психологічного механізму особистості. Завдяки цьому розуміння забезпечує трансформацію отриманої інформації та визначає способи регуляції діяльності людини.

Герменевтика включає не тільки розуміння, наприклад по відношенню до тексту, але і його інтерпретацію. Розуміння, знаходження сенсу та інтерпретація нотного тексту є ключовими у музичній педагогіці і виконавстві. У наукових дослідженнях ми знаходимо наступні визначення вчених поняття «музична інтерпретація»:

- це «система пояснень, тлумачень, сенсу тексту музичного характеру, в вузькому сенсі та в широкому розумінні, якщо музична інтерпретація виходить за рамки тексту» (Білобловський, 2024, с. 80);

- це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразносмислових можливостей музичного твору (Москаленко, 2013);

- процес та результат створення версії оригіналу на основі творчого переосмислення мистецького твору, який може підлягати різним варіантам трансформацій (Колесник, 2014, с. 55);

- процес і результат духовно-інтелектуального пізнання, розуміння й тлумачення смислових аспектів змісту твору (Ткач, Бондаренко, 2017);

- це засіб пізнання й розуміння особистістю світу (навколишнього і внутрішнього) через музичний твір (Олексюк, Коваль, 2017). Узагальнено, музична інтерпретація розглядається вченими як цілісний творчо-інтелектуальний процес пізнання, осмислення і відтворення музичного твору. Даний процес передбачає поєднання аналітичного мислення і художнього переживання та досвіду по відношенню до нотного матеріалу.

Герменевтичний підхід у педагогічній сфері на думку А. Ліненко, передбачає застосування таких принципів:

- «організація простору розуміння в педагогічному процесі»;
- «встановлення міжособистісних відносин між викладачами і студентами на основі діалогу, рефлексії, толерантності, емпатії»;
- «розвиток здібності студента до саморозуміння, самоідентифікація з педагогічною спільнотою та усвідомлення себе як майбутнього професіонала» (Ліненко, 2018, с. 57). Згідно герменевтичному підходу майбутній викладач має бачити сенс у тому, що він вчить, розуміти доцільність оволодіння знаннями і вміннями, а також усвідомлювати кого він буде навчати і передавати знання.

Як підкреслюють вчені А. Коваль, М. Мимрик, О. Олексюк, В. Онищенко, Г. Падалка, М. Ткач, В. Федоришин, специфіка інструментально-виконавської підготовки студентів мистецьких спеціальностей потребує впровадження герменевтичного підходу для формування в студентів спеціальних умінь, які складають основу виконавсько-інтерпретаційного мислення студентів-інструменталістів. Вони пояснюють це тим, що даний підхід є однією з форм активізації особистісного смислу спілкування з мистецтвом (Падалка, 2011); він має «дуалістичну природу, адже всі його елементи знаходяться у взаємозв'язку та взаємозалежності, що дозволяє глибоко досягнути зміст твору (Онищенко, 2002, с. 23). М. Мимрик, вважає, що саме герменевтичний підхід узгоджує усі сегменти музичної комунікації між собою (композитором, музичним твором, виконавцем, слухачем), при цьому кожен окремо взятий сегмент не відіграє суттєвої ролі, а їх сенс визначаються тільки через синтез (Мимрик, 2024).

Ми погоджуємося з позицією вчених щодо важливості застосування герменевтичного підходу під час виконавсько-інтерпретаційного опрацювання музичних творів. Це є доцільним, оскільки виконавець здійснює музикознавчий аналіз (історію створення твору, вивчити особливості стилю композитора, виявляє мотиви та ідею, що лежать в основі твору, форма твору) і виконавське осмислення (визначення піаністичних прийомів, виконавських засобів виразності, ознайомлення з різними інтерпретаціями у виконанні видатних музикантів). Отже, для збереження цілісності процесу, активізації самостійного мислення і художньої свідомості є необхідність використання саме герменевтичного підходу.

У цьому контексті важливими є окреслені О. Олексюк принципи герменевтичного підходу до інтерпретації музичного твору, а саме:

- «принцип пріоритетності особистості в інтерпретаційному процесі»;
- «принцип духовної домінанти як основи інтерпретації»;
- «принцип ціннісної спрямованості розуміння» (Олексюк, 2013, с. 17-19).

Спираючись на принципи визначено такі етапи процесу інтерпретації музичного твору:

1) первинне осягнення смислу об'єкта пізнання (музичного твору) як нерозчленованої цілісності (синкретизм), яке відбувається на основі передзнання, або передрозуміння;

2) деталізація, уточнення змісту окремих частин об'єкта пізнання і об'єкта як цілісності (аналіз), які спрямовані на поглиблення розуміння його смислових аспектів;

3) продукування якісно нової цілісності об'єкта пізнання, смисл якого набуває нового розуміння (синтез) (Олексюк, Ткач, Лісун, 2013, с. 17).

Задана поетапність відповідає усталеній поетапній роботі над музичним твором від розбору до вживання в образ, але поетапність з герменевтичної позиції націлена на розгляд музичного твору як художнього феномену. Тому продуктивність інтерпретаційного процесу забезпечується не лише сукупністю знань і навичок, але і здатністю особистості розуміти смислові аспекти змісту музичного твору на основі «загальнолюдських цінностей», її спроможністю «привносити особистісне бачення у зміст художнього образу», «здатністю розуміти зміст інтерпретованого музичного твору на духовному рівні» (Федоришин, Ткач, 2023, с. 139). Саме актуалізація духовного стану студента у процесі виконавсько-інтерпретаційної діяльності створює особливу творчо-емфатичну ситуацію, яка викликає емпатію, «уживання» виконавця у внутрішній світ композитора, емоційне «проживання» музичного твору, нове смислове наповнення звукового образу а також прагнення музиканта поділитися особистими думками, переживаннями, ідеями (Мимрик, 2024). Отже, під час інтерпретації музичного твору відбувається взаємодія між виконавцем і композитором на раціональному, емоційному і духовному рівнях.

Проникнення в концепцію художнього образу музичного твору відкриває його художньо-смисловий аспект. А художність – це «потенціал твору» і ціннісна

ознака «виконавської інтерпретації» (С. Бодрус). Художній образ, який визріває у виконавця через опрацювання музичної фактури і засобів виразності є ціннісним продуктом, оскільки музичний твір належить до мистецтва, а мистецтво є «носієм та транслятором моральних, культурних та духовних цінностей» (Bodrova, Horbenko, Hryzohlazova, Huifang, & Ran, 2022).

Ціннісне ставлення до музики в інтерпретаційно-виконавському процесі реалізується шляхом виявлення ціннісних аспектів у творчості композитора та його творі (авторські засоби виразності, гармонічні звороти, фактура, ритмічні формули). Зазначимо, що сам «процес пізнання» авторського сенсу та його «розуміння» відповідно фактури та виконавських засобів з урахуванням пластичного сегменту є теж цінністю, що «пов'язана з цілісним розвитком особистості» (Левицька, 2017, с. 242). Дійсно, розуміння музичного твору вимагає глибокої обізнаності у галузі музикознавства, особливо розшифрування нотного тексту крізь призму музичної герменевтики. Якщо музикант має такі знання і оперує ними, то вони є цінними оскільки містять зміст культурний і цим впливають на особистість. З іншого боку такі знання є цінними, тому що розвивають культурний і духовний рівень самої особистості. Складність даного процесу підтверджує знавець музичної герменевтики С. Шип. Вчений вважає інтерпретацію музичного тексту «складною когнітивною дією» і вона може бути представлена трьома фазами: сприйняття музичного тексту; урозуміння змісту музичного тексту; словесне витлумачення, або звукове оформлення, або іншим виявленням розуміння даного тексту за допомогою знакових засобів комунікації (Шип, 2023, с. 23).

Для об'єктивності звернемося до роботи з музичної герменевтики С. Шипа. Автор порівнює музичну та вербальну мови і знаходить спільні аспекти на рівні фонем, морфем, синтагм як структурних одиниць обох мов. Загальний процес музичного мовлення розглядає як музично-звукову форму і результат «музичного семіозису», в якому основними фізичними носіями художніх знаків

є звуки. Звертає увагу на «музично-семіотичний потенціал» через розуміння «іконічних образів-десигнатів та праобразів-денотатів» та їх втілення в інтонуванні. Наприклад, знак заклику до уваги (художня імітація позахудожнього звукового сигналу), має семантичну двомірність. Цей тип іконічної знакової форми відтворює акустичні сигнали початку ритуальних і церемоніальних масових дій або сигналізує про початок музичної композиції (опери, увертюри, симфонії, концерти). Також до іконічних знаків у музиці належать «реалістичні звуконаслідування», спрямовані на відтворення звукових ознак певних явищ, як от образ дзвону. Незалежно від емоційного зафарблення, виступає «стабільною культурною конотацією» - знаком церкви, святості, людської долі (Шип, 2023, с.107-124).

Узагальнюючи, можна стверджувати, що розуміння знакової системи музики є необхідною умовою досягнення її глибинного смислу, адже воно відкриває виконавцеві доступ до загально-змістового та емоційно-філософського контексту твору. Саме тому виникає потреба у філософському погляді на музичний текст – на його полярності (дисонанс–консонанс, зміст–форма, швидко–повільно) та емоційні стани, які він формує (радість–страждання, любов–ненависть). На виконавському рівні розуміння знакової системи допомагає вивірити інтонаційний контекст твору. Піаніст добирає словесний текст для відчуття інтонаційної і фразувальної пластичності та виразного артикуляційного промовляння. Відповідно цьому рухові дії набувають доцільності і корегуються виконавцем на основі гнучкого володіння піаністичним апаратом. Усвідомлення емоційно-сміслового навантаження риторичних і семіотичних знаків надає визначеності виконавським жестам, вони стають емоційно сповненими, змістовними. Таким чином, застосування герменевтичного підходу заглиблює процес інтерпретації музичних творів через виявлення витоків та дешифрування знакової системи, що уможливорює вибір прочитання музичного твору у різних інтерпретаціях.

Вважаємо, що виявленні глибинного смислу музичної фактури шляхом застосування герменевтичного аналізу під час виконавської інтерпретації буде результативнішою якщо виконавець прагне до пізнання, розуміння музичного сенсу. Тому одним із важливих аспектів даного процесу є інтенційна спрямованість музиканта.

У Великому тлумачному словнику сучасної української мови інтенція (від лат. *intentio* – прагнення) визначається як направленість свідомості на певний об'єкт (Бусел, 2005, с. 500). М. Братман (M. Bratman) розглядає інтенцію як елемент спланованих дій, в яких кожна має бути реалізована. Досліджуючи особливості інтенції, автор підкреслює її стійкість: коли вона сформована і раціонально усвідомлена, то зберігається до своєї реалізації, і реалізована інтенція стимулює до виникнення нової інтенції (Bratman, 1987).

І. Єргієв визначає інтенціональність як: головне втілення основної надії, яку виконавець надсилає слухачу; властивість людської свідомості, що демонструє збіг творчих позицій автора й виконавця (Єргієв, 2015). Згідно думки автора, у виконавському процесі проявляються наміри (інтенції) композитора і виконавця.

О. Полатайко наголошує на необхідності врахування «інтенціональної теорії герменевтики мистецтва», коли художній твір є «вираженням почуттів або намірів художника». Так, художник у своєму творі виражає почуття, які згодом пробуджують це почуття в нас і, відповідно, інтерпретуються. А мистецтво інтерпретується тими почуттями, які воно виражає і якими заражає нас (Полатайко, 2014, с. 144).

Відповідно цій теорії, ми зможемо інтерпретувати художній твір, намагаючись зрозуміти справжній задум самого автора. Припускаємо, що інтенції включені композитором в глибинний сенс змісту музичного твору, піаніст ніби зчитує, сприймаючи крізь призму власної свідомості та досвіду. Безпосередньо під час виступу виконавець виражає свої інтенції засобами

виконавської експресії. А емоційність музиканта впливає на слухачів і допомагає зрозуміти інтенційний сенс виконуваного твору. Це свідчить про різні рівні інтенції і безперервність передачі смислів у музичному мистецтві.

Цікавою є думка О. Фекете стосовно розгляду концепції музичного твору через явище інтенції. Концептуальну інтенцію вона розглядає з погляду «відображення художнього світосприйняття особистості», «домінантної форми виконавської активності» та «вектора комунікативної інтенції» (Фекете, 2009, с. 15). У даному контексті виявляється синтезований характер інтенції.

Повернемося до розуміння інтенції як елементу спланованих дій і визначим це у виконавському процесі. Музикант орієнтуючись на фактурні смисли і слухові уявлення повинен знайти засоби для втілення їх у реальному звучанні. Прагнення (бажання) досягти необхідного звучання буде сприяти народженню внутрішніх відчуттів – тактильних, пов'язаних з звуковидобуванням, артикуляцією і моторно-пластичними рухами, фразуванням. Так піаністи відзначають, що «коли звукова картина стане виразною, пальці повинні будуть їй коритися» (Hofmann, 1920, р. 58), оскільки «слухові образи легко вбирають до себе рухові уявлення, в слуховому образі відображаються такі властивості звучання, які пов'язані з характером інтонування. Гнучкість, пластичність музично-слухових уявлень залишає свободу для пошуку необхідного виконавської руху, а знайдений рух дозволяє уточнити і закріпити слухове уявлення. Отже, інтенція, як джерело внутрішньої енергії, активізує потенційні можливості піаніста і спрямовує її внутрішню активність на діяльнісне втілення намірів та забезпечує процес самореалізації (Олійник, 2015).

Визначений *герменевтично-інтенційний* підхід спрямований на процес осмислення музичного твору і художнього наміру композитора та усвідомлення взаємозв'язку між змістовним контекстом і виконавсько-пластичними рухами піаніста. До обраного підходу відповідають наступні принципи: *принцип осмисленого ставлення до опанування музичних творів різних стилевих*

напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки; принцип зацікавленості і спрямованості на виявлення «пластичного» у фактурі, піаністичних прийомів гри, інтонаційно-звукової виразності.

Застосування перцептивно-рефлексивного підходу зумовлено таким професійним умінням піаніста як координація слухової і рухової діяльності. Шляхом розуміння інтонаційно-смыслового контексту, відповідного звуковидобування і доцільних виконавських рухів формується піаністична звукова виразність. Звукова якість або «володіння звуком» - є для піаніста першочерговим завданням.

Проблема володіння звуком висвітлюється викладачами-музикантами у методичній літературі і охоплює широке коло питань серед яких: розвиток слуху, робота над інтонаційно-артикуляційною виразністю особливо прийомом *legato*, відчуття тембрального забарвлення звуку, педалізація. З одного боку, усі зазначені аспекти, цілісно утворюють основу для активізації сприйняття звуко-тембрального й смыслового насичення фортепіанної фактури, її динамічного та інтонаційного різноманіття, артикуляційно-виразної ясності. З іншого, практична реалізація звукових завдань відбувається на основі технічно-виконавських дій піаніста. У виконавському процесі піаніста слухове сприйняття, слухові уявлення взаємодіють і координують з пропріоцептивними, тактильними і ваговими відчуттями під час гри на фортепіано. Для відстеження і утримання якості даного, необхідно включення рефлексивного стану виконавця. Саме через рефлексію «відбувається етап пізнання музичного твору», який є «системотворчим моментом» у створенні «нового особистісного сенсу» на «рівні індивідуальної свідомості» (Смородська, 2022, с. 127). Таким чином, у досягненні означеного застосовується перцептивно-рефлексивний підхід.

Розглянемо перцептивну складову означеного підходу музиканта, яка сприяє реалізації музичного твору на фортепіано. Поняття «перцепція» (від лат. *регсерііо* - сприймання) означає «чуттєве осягнення предметів та явищ дійсності

в сукупності притаманних їм властивостей при безпосередній їх дії на органи чуття». Сприймання, спираючись на відчуття, формує образ предмету (Шинкарук, 2002, с. 606). Враховуючи, що у психології термін перцепція і сприйняття (сприймання) часто вживаються як синоніми, ми будемо використовувати поняття «сприйняття» для позначення процесу отримання, обробки та інтерпретації сенсорної інформації.

Дослідники в галузі психології визначають сприйняття як: «цілісний перцептивний образ», що містить в собі «сукупність властивостей, які отримує індивід за допомогою органів чуттів» (М'ясоїд, 2004, с. 259); «цілісне відображення предметів та явищ під час їхнього безпосереднього впливу на органи чуттів» (Варій, 2009, с. 287); відображення цілісних предметів і явищ при безпосередній дії подразників на органи чуття (Трофімов, 2001).

Як зазначають вчені М. Варій, (2009) і П. М'ясоїд (2004), властивостями сприймання є: предметність, цілісність, структурність, константність, осмисленість. Коротко охарактеризуємо даний аспект поняття.

Предметність сприйняття полягає в тому, що будь-який об'єкт чи явище постає перед людиною як цілісне утворення зі своїм змістом, властивостями та функціями. Образ, будучи суб'єктивним відображенням, наближається до реальних характеристик предмета завдяки перцептивним діям, які забезпечують орієнтацію людини в навколишньому світі.

Цілісність сприйняття проявляється в тому, що образ предмета чи явища постає у свідомості у єдності багатьох його властивостей та характеристик. Коли ми сприймаємо об'єкт, то з одного боку вирізняємо окремі його риси й якості, а з іншого – поєднуємо їх у неподільну структуру, завдяки чому формується цілісний образ.

Структурність сприйняття полягає в тому, що, сприймаючи предмети й явища як цілісні, людина водночас розрізняє в них окремі складові – елементи, частини, підсистеми. Об'єкт постає як цілісність із певною внутрішньою

організацією. Завдяки цій структурованості підвищуються швидкість і точність його розпізнавання.

Константність – це така властивість перцептивного образу, що забезпечує його відносну сталість і незалежність від змін зовнішніх умов. Завдяки їй людина може правильно орієнтуватися у просторі, зберігаючи цілісний і послідовний образ предмета навіть тоді, коли умови його сприймання змінюються.

Осмисленість є властивість перцептивного образу, яка дає змогу не просто відтворювати об'єкт, але наділяти його значенням, робити усвідомленим. Вона виявляється через категоризацію образу, співвіднесення його з еталонними образами, накопиченими в ході історичного та особистого досвіду людської діяльності (Варій, 2009; М'ясоїд, 2004).

Зазначені властивості сприйняття мають безпосереднє відношення до виконавського процесу музиканта-піаніста і можуть на нашу думку проявлятися наступним чином:

- піаніст сприймає музичний твір як осмислену структуру з художнім образом і певним змістом, тобто музикант бачить в нотах завершений музичний твір, як предмет;
- піаніст формує цілісний художній образ у свідомості, що забезпечує логічність і зв'язність виконання;
- розуміння структури музичного твору допомагає музиканту вибудовувати форму, інтерпретацію та легше запам'ятовувати матеріал;
- у піаніста зберігається образ твору навіть якщо змінюється його темп, динаміка, акустика залу; константність забезпечує стабільність виконання незалежно від зовнішніх умов;
- музичний твір під час виконання піаніст презентує його інтерпретацію, а не набір нот. Отже, музикант у музичному творі бачить цілісний і осмислений художній образ, який створює в процесі виконавської інтерпретації.

В музичній практиці сприймання – це такий з видів музичної діяльності, який об'єднує музичну творчість, музичне виконавство та сприймання музичних творів (Дідич, Гейченко, с. 132). Оскільки гра на інструменті є творчим процесом, наводимо визначення «творчого сприйняття». Даний вид сприйняття В. Моляко розглядає як процес (та його результат) конструювання суб'єктивно нового образу, який більш чи менш видозмінює, своєрідно модифікує предмети та явища об'єктивної реальності (Моляко, 2008, с. 8).

Враховуючи, що творче сприйняття передбачає осмислення музичного твору, важливо розглянути сенсорні системи, які обумовлюють цей процес у роботі піаніста. Це – слухове, тактильне і кінестетичне сприйняття.

Слухове сприйняття для музиканта є провідним, оскільки забезпечує процес розпізнавання, аналізу і осмислення звукової інформації. Звернемо увагу на ключове слово – «слух». Слух виступає «інструментом» піаніста як його професійним засобом; допомагає контролювати якість звучання, інтонацію, ритм, динаміку, педалізацію; здійснювати свідомий аналіз музичного твору. Між тим, слух можна назвати каталізатором у тому сенсі, що він активізує процес музичного мислення; стимулює творче сприйняття; запускає механізми інтерпретації, аналізу та корекції виконання.

Важливість слухової діяльності підкреслюють вчені, викладачі-музиканти і виконавці. Ґрунтовне визначення музичному слуху надає Т. Гризоглазова. На думку вченої, музичний слух – це «інтегративна здатність сприймати, уявляти та відтворювати музичні звуки і структури за висотними, тембро-динамічними, гармонічними ознаками», що «забезпечує інтонаційну точність, інтерпретаційне осмислення виконання музичних творів» (Гризоглазова, 2025, с. 4). Авторка влучно підкреслила функціонування різних складників музичного слуху, які працюють одночасно під час сприйняття музики. В роботі над музичними творами піаніст стикається з різними видами фактурного викладення (про це згадується у першому розділі), що потребує диференційованого сприйняття і

розвиненого музичного слуху та його видів. Слід зазначити, що на відміну від музикантів-виконавців гри на інших інструментах, піаністи в процесі навчання гри на фортепіано розвивають найбільшу кількість видів музичного слуху. У класифікації музичного слуху вирізняють: звуковисотний, мелодичний, гармонічний, поліфонічний, тембро-динамічний, фактурний, інтонаційний, внутрішній слух.

Розглянемо різновиди слуху відповідно їх функціонуванню у виконавсько-пластичних уміннях.

Мелодичний слух виявляється у сприйманні і розуміння музичних інтонацій, фраз, мотивів і забезпечує цілісне сприйняття мелодії твору (Гризоглазова, 2025). Розвинений мелодійний слух впливає на чуткість сприйняття і гнучкість побудови рельєфу мелодійних фраз, знаходження смислової «точки». Чуттєве сприйняття мелодії з її внутрішнім інтервальним складом сприяє інтонаційній гнучкості мелодійної лінії, що відзначається на руховій пластиці піаністичного апарату.

Гармонійний слух ґрунтується на відчутті ладу і дозволяє музиканту чути гармонічні «вертикалі» музичного твору, сприймати функціональні зв'язки між акордами, гармонічною логікою музичного тексту (Гризоглазова, 2025). Від рівня розвитку його гармонічного слуху в значній мірі залежить музичне мислення. Спрямованість слуху на форму і цілісність сприяє організації доцільних рухів по фразам, координації у акордових конструктах фактури. Особливо виконання акордової фактури потребує свободи і пластики руху задля запобігання ізольованого і форсованого звуку.

Тембро-динамічний слух дає змогу розпізнавати тембральні «забарвлення» звуку, та зміни сили звуку (динаміка). Розвиненість такого виду слуху впливає на здатність оркестрово сприймати інструментальну фактуру і розгалужувати її для створення багатоплановості, тобто, звукової перспективи і звукового простору. Такий вид слуху по відношенню до пластичності має опосередковане значення і

пластика буде виявлятися у гнучкому оперуванні динамічними градаціями та в здатності перемикатися під час гри у тембрально-звукових змінах.

Поліфонічний слух інтегрує в собі елементи мелодійного, гармонійного і тембродинамічного слуху музиканта. Він виявляється як здатність особистості одночасно сприймати, розпізнавати та осмислювати декілька самостійних музичних ліній (Гризоглазова, 2025). Даний вид слух передбачає вміння слухати горизонталь, вертикаль і діагональ у творі. Поліфонічний слух активізує тактильні відчуття піаніста у виконанні звукової ієрархії і відчуття пластики у проведенні кожного голосу.

Внутрішній слух, який характеризується здатністю уявляти звуки і звукові образи поза їх реальним звучанням. Він дозволяє музиканту відтворювати, аналізувати та інтерпретувати музику ментально, спираючись на уявне звучання інтервалів, акордів, мелодій, гармоній, формувати симультанні образи сприйняття (Гризоглазова, 2025). На основі внутрішнього слуху утворюються слухові уявлення, які у свою чергу породжують кінестетичні відчуття. Вони допомагають спланувати і узгодити слухомоторний процес піаніста.

Розгляд слухової перцепції буде не повним якщо не окреслити зв'язок: інтонація – слух – рух. Основою музики є інтонації людської мови, які досягають вищої пластичності в мелодії. Музична інтонація – це «втільнення художнього образу в музичних звуках», тобто, «єдність звука і змісту» (Дідич, Гейченко, с. 135). О. Щербініна зауважує, що тільки у процесі інтонування відбувається «емоційно-сміслова реалізація звукових комплексів» через їх творче осмислення» (Щербініна, 2013, с. 44). Авторка акцентує увагу на полізмістовності інтонацій та підкреслює їх можливість «набувати найбільшої конкретики та своєрідності в стильовому, жанровому, емоційно-образному контексті» (Щербініна, 2013, с. 46).

Г. Дідич і М. Гейченко підкреслюють важливість таких інтонацій у музичній мові як:

- емоційно-експресивні (інтонації зітхання, знемоги, радості, героїчного піднесення тощо);
- предметно-зображальні (що імітують, наприклад, припливи хвиль, біг кінноти, дзвони тощо);
- музично-жанрові (відтворення рис маршу, пісні, танцю);
- музично-стильові (втілення типових рис музики певних композиторів);
- інтонації типізованих у музиці засобів (мажорність, пунктирний ритм, мелодичний малюнок, «порожні» квінти тощо) (Дідич, Гейченко, с. 135).

На думку А. Мамикіної, музична інтонація завжди конкретизується на інструменті артикуляційними прийомами гри. І артикуляційні умінні допомагають реалізувати стильовий і художньо-семантичний аспекти музичного твору. Особливо важливим авторка вважає «тактильно-чуттєву спроможність піаніста», що дозволяє «відчути глибину дотику на клавішу, і надати інтонації задуманного сенсу» (Мамикіна, 2023, с. 155)

Виконавський аспект інтонаційної пластичності розглядає А. Грінченко і визначає, що пластична інтонація передбачає «наявність зв'язку між м'язовими та тактильними відчуттями у виконавській практиці та ладово-метричною організацією фортепіанної фактури», тому пластичність можлива тільки у процесі вагової гри (Грінченко, 2024, с. 56). Наразі пригадаємо, особливе ставлення піаністів до інтонування, мелодійної пластики, туше, «виліплювання» фрази у роботі над творами Ф. Шопена, що підсилюється стильовими і жанровими рисами композиторського письма; а також значимість вагової гри у акордовій і масштабній фактурі фортепіанних творів Й. Брамса, Ф. Ліста, Р. Шумана.

Вагоме значення у знаходженні інтонаційного сенсу мають музично-тембральні і тембро-динамічні уявлення. Темброві уявлення пов'язані з умінням уявляти забарвлення і характер звучання, вміння мислити «уявними» тембрами різних інструментів і голосів, відповідаючи сутності музичного твору в єдності з

осмисленим фразуванням (Збожимська, 2018). Як точно підмітила авторка, «знаходячись у взаємозв'язку між «внутрішнім чуттям» і звуковим відтворенням музики, темброві уявлення допомагають відбору тих чи інших виконавських прийомів гри» (Збожимська, 2018: 67). Натомість Бай Бін, окреслюючи сутність музично-тембральних уявлень, зосереджується на механізмі їх формування та результаті, саме: «творчо-перцептивному процесі переробки знань та перцепції їх звукового еквіваленту в досвід, якій стає передумовою художньо-ціннісного ставлення до звукового колориту музичної інтонації під час виконавської інтерпретації твору» (Бай Бін, 2016, с. 26).

Категорію тембро-динамічних уявлень вчена Н. Гуральник розглядає як «специфічний феномен музично-слухової діяльності піаніста», відповідно «усвідомлення фортепіано як унікального музичного інструмента», здатного імітувати «звучання всіх інструментів симфонічного оркестру» (Гуральник, 2023, с. 40). Авторка наголошує на важливості тембрової та динамічної характеристики цього інструменту та «освітньо-функціональних можливостях» (Гуральник, 2021) для цілісності досліджуваного дуального комплексу – темброво-динамічних уявлень (Гуральник, 2023, с. 41). Складність даного посилюється вагомими складниками уявлень – музично-образним мисленням, збагаченням досвіду музичного сприйняття та музично-слуховою рефлексією піаніста (Гуральник, 2023, с. 41).

Отже, музично-тембральні та тембро-динамічні уявлення, як важливі складники інтонаційного процесу та інтерпретаційного взагалі, формують внутрішню слухову модель, яка спрямовує піаніста на свідомий вибір технічних і виразових прийомів. Уявлення координують гру: піаніст в процесі творчого пошуку утворює приблизний емоційно-інтонаційний контекст музичного твору – усвідомлює його відповідність артикуляції і фразуванню – дотримується уявного еталону і втілює його на інструменті. Ясні уявлення проєктують тактильні і кінестетичні уявлення музиканта. Коли є слухові уявлення, руки

слухняно підкорюються, а рухи узгоджуються. На слуховому перцептивному рівні звукове відтворення має інтонаційно-виразний характер, а зовнішньо спостерігається доцільність і пластичність рухових дій піаніста.

Реалізацію «пластичного» у виконавському процесі вбачаємо в стимулюванні рефлексивної якості музиканта, як засобу активізації самоаналізу, самооцінки та саморегуляції музиканта у виконавській підготовці.

У науковій педагогічній літературі рефлексивний підхід займає одне із пріоритетних місць, визначаючи його важливість в освітньому процесі. Рефлексія (від лат. *reflexio* - обертання назад) у філософському аспекті визначається як «самосвідомість і самопізнання, співвідносність елементів мислення і дійсності» (Шинкарук, 2002, с. 546).

А. Веремчук зазначає, що професійна рефлексія педагога включає вибудовування суб'єктних відносин, міжособистісного пізнання, адекватної та своєчасної самооцінки і самокорекції у процесі педагогічної діяльності (Веремчук, 2013).

Н. Сенчина звертає увагу на багатофункціональність рефлексивного підходу в освітньому просторі і виокремлює наступні його позитивні характеристики: «сприяє створенню умов для розвитку навичок самостійного мислення, саморегуляції та критичного аналізу»; «спонукає особистість до кращого розуміння себе та власних поглядів на світ»; «забезпечує розвиток гнучкості мислення та відкритості до нових ідей»; «активізує здатність особистості «переглядати свої погляди та адаптувати їх в залежності від нового досвіду та знань» (Сенчина, 2023, с. 97). Авторка вважає рефлексію «метакогнітивною стратегією», оскільки самоаналіз професійної діяльності викладача пролонгує його дії в освітньому процесі, і допомагає усунути власні недоліки (Сенчина, 2023, с. 98). Отже, рефлексивний підхід є «методологією, яка наголошує на саморефлексії та критичному осмисленні навчального процесу», а

також є способом розвитку у студентів розуміння, мислення та навичок (Сенчина, 2023, с. 99).

В галузі мистецької педагогіки досягнення твору мистецтва і закладених у ньому смислів неможливе без звертання до власного емоційного світу, свідомості, досвіду переживань, самопізнання, а значить рефлексії (Падалка, 2008). Подібної думки дотримується О. Олексюк і вказує на рефлексивні норми, що визначають особистісну концепцію художньої взаємодії педагога і музиканта з твором музичного мистецтва (Олексюк, 2004). Т. Олейник зазначає спрямованість професійної рефлексії на реалізацію індивідуально-творчих можливостей «...пізнання та перетворення музично-педагогічної дійсності, включаючи до неї самого себе» (Олійник, 2022, с. 198). У музично-педагогічній діяльності, на думку автора, рефлексія стає підґрунтям «...професійно-ціннісних потреб та орієнтації, цінностей, критеріїв прийнятих рішень» (Олійник, 2022, с. 197). Вважаємо, що рефлексію вчителя музичного мистецтва можна трактувати як професійний психологічний механізм саморозвитку; він проявляється у здатності педагога критично й аналітично оцінювати себе і свою діяльність. Така рефлексивна позиція забезпечує можливість розкривати індивідуально-творчий потенціал у процесі «усвідомлення і перетворення музично-педагогічної діяльності, невід'ємною частиною якої є сам педагог» (Олійник, 2022, с. 198).

У виконавському процесі рефлексію слід розглядати на рівні слухового контролю (А. Грінченко, Н. Гуральник, І. Левицька, О. Новська, Т. Олійник). О. Барановська вважає, що у роботі над музичним твором, рефлексивний складник посилює слуховий самоконтроль, активізує музичне мислення; полегшує «оволодіння емоційно-художньою структурою твору», сприяє корекції «внутрішньо-слухових і рухово-моторних уявлень в процесі інтонування твору»; посиленню слухо-рухового контролю», усуненню причин окремих недоліків та регуляції дій під час виконання твору; активізації здатності керування власною виконавською діяльністю (Барановська, 2021, с. 619–620).

Піаніст постійно відстежує якість звукового потоку і корегує відповідно створеного еталону або коректує враховуючи акустичні особливості приміщення. Крім рефлексії слухової, звертаємо увагу на важливість контролю за свободою піаністичного апарату у віртуозних творах і відстеження рухових дій на мікро і макрорівнях в залежності від художнього змісту. У зв'язку з цим Чжан Цзінцзін до рефлексії включає «фіксацію, усвідомлення, оцінку і корекцію власного музичного сприймання, мислення, фізичних дій та художніх засобів виразності, які використовуються у кожний момент часу (Чжан Цзінцзін, 2014, с. 168).

Звернемо увагу на визначені А. Грінченко прояви рефлексії-діалогу у творчому процесі такі як:

- опосередкований діалог виконавця з композитором (рефлексія допомагає знаходженню інтерпретації через прочитання і розшифрування нотного запису);
- діалог виконавця зі слухачами, а саме – установка резонансної ситуації через саморегуляцію (рефлексія сприяє внутрішньому психологічному контакту зі слухачами, своєю грою захоплювати увагу публіки);
- діалог із самим собою: керувати емоціями, переспрямовувати психічне напруження, самопереконувати, самодомовлятися, самокерувати, таким чином, бути у дуєті зі своїм психічним станом;
- творчий діалог, коли у виконанні бере участь декілька осіб (ансамбль); оскільки у кожного музиканта формується своя інтерпретація, то для гри в ансамблі необхідна внутрішня корекція своїх відчуттів, уявлень, тобто саморегуляція. (Грінченко, 2018)

Трансформуючи задану діалогічність у творчому процесі музиканта на виконавсько-пластичні уміння припускаємо, що пластичні навички стають частиною рефлексивного процесу і сприяють смислового прочитання нотного тексту (за умови – пластичність – засіб мислення). Це можливо, оскільки мислення є субстанцією, яка приймає участь у механізмі нейропластичності (про що згадувалося у п. 1.2). Відповідно, внутрішня пластичність допомагає уявити

внутрішню логіку твору. Коли музикант «проживає» він точніше «зчитує» композиторський задум, а виконавські рухи і емоційні жести доповнюють характер музики.

У зовнішньому діалозі музикант є носієм ціннісного, і загальний його виконавський вигляд – від жестів, рухів до міміки – все доповнює музичний образ. Так, пластичність як зовнішній атрибут музиканта, виявляється елементом комунікації.

Діалог із самим собою у виконавській діяльності можна представити як внутрішній процес саморегуляції, в якому піаніст водночас є і співрозмовником, і учасником власного виконавського і психічного стану. З поверненням питань на себе, музикант встановлює зв'язок між емоціями, мисленням і тактильно-руховими відчуттями. І головне – спроможний здійснювати самооцінку, корегування і регулювання своїх пластично-виконавських дій.

Таким чином, *перцептивно-рефлексивний підхід* у формуванні виконавсько-пластичних умінь акцентує увагу на взаємодії слухо-рухової перцепції та рефлексії (самоусвідомленні та аналізі виконання); на здатності внутрішньо осмислювати свої рухи, розуміти їх скоординованість як засіб посилення інтонаційної виразності, поліпшення якості звуковидобування і загального піаністичного комфорту. В межах даного підходу задіяні такі педагогічні принципи: *розширення перцептивно-слухового досвіду, різноманітного піаністично-пластичного звуковидобування; активізації рефлексії тактильних, пластично-пропріоцептивних відчуттів у виконавському процесі.*

Виконавсько-компетентнісний підхід було обрано з метою практичної реалізації виконавсько-пластичних умінь як цілісного явища у виконавсько-інтерпретаційному процесі музиканта. Для здійснення даного піаніст має володіти та оперувати у творчому процесі виконавськими навичками й уміннями.

Їх результативність визначається на рівні компетентностей, що відповідають виконавсько-професійному рівню гри на фортепіано.

В галузі мистецької освіти основним напрямом компетентнісного підходу вченні (А. Козир, Н. Мозгальова, Г. Падалка, О. Реброва, О. Рудницька, В. Федоришин) вважають спрямованість на процес розвитку та саморозвитку особистості, включаючи її пізнавальну, емоційно-вольову та мотиваційну сфери, системи відношень та ціннісних орієнтацій. Його особливість це «не засвоєння готових знань, а здатність студента самому формувати свої знання і реалізовувати їх у різних видах практичної діяльності» (Шевцова, 2024, с. 490).

У музичній діяльності виокремлюють такі фахові музичні компетенції як: «когнітивно-перцептивна» (накопичення фахових знань – музично-теоретичних, технологічних, методичних); «практично-виконавська» (сукупність музично-естетичного досвіду, музично-виконавських умінь); «творча» (інтерпретаційні, імпровізаційні, проектувальні вміння, творча самостійність); «ціннісно-орієнтаційна» (формування нормативно-регулятивних механізмів оцінної діяльності - ціннісних орієнтацій, смаків, ідеалів, мотивів) (Грозан, 2014, с. 284).

Слід звернути увагу на те, що навчання піаніста є складним музично-пізнавальним процесом і вимагає активного аналітичного та музичного мислення (розуміння структури, елементів музичної фактури та їх семантичне значення, інтерпретація твору); візуального, слухового, тактильного і рухового сприймання; концентрації уваги та слухової і тактильно-моторної пам'яті. Такий особистий когнітивний комплекс сприяє накопиченню інтелектуальних і специфічних знань, формуванню виконавських умінь піаніста та їх практичній реалізації.

На думку вчених, складність виконавської діяльності вимагає від піаніста особливого типу мислення – інтегрованого (О. Бурська, А. Грінченко). О. Бурська звертає увагу на «інтегративно-духовний феномен музично-виконавського мислення», що визначається через «функціонування у

синкретичній єдності художньо-концептуального, музично-феноменологічного та виконавсько-технологічного компонентів» (Бурська, 2005, с. 15). Також ми згодні зі ствердженням Ю. Ніколаєвської щодо когнітивного підходу до «музикознавчого мислення» (Ніколаєвська, 2020, с. 28). Автор вважає, що когнітивний підхід скерований на спілкування особистості в усіх вимірах (міжособистісному та духовному), охоплює пізнання таких категорій як: звукообраз інструменту, картина світу, інтерпретувальна свідомість тощо (Ніколаєвська, 2020, с. 28). Означене доводить, мислення музиканта багатопланове, і його специфіка розкривається у процесі аналітичної обробки нотного тексту і його смислового контексту, а також в оперуванні художньо-образними та музично-знаковими смислами, що породжують нові інтерпретаційні контенти та їх уявну репрезентацію.

У формуванні виконавсько-пластичних умінь піаніста в процесі інструментальної підготовки операції мислення можна трансформувати наступним чином: аналіз – здатність «грамотно опанувати музичний текст і вдаватися до художньої пошуку»; узагальнення – «дає можливість систематизувати та застосовувати отриманні знання на практиці»; порівняння – «активізує асоціативну сферу і викликає внутрішнє протиріччя та спонукає до пошуку потрібного рішення (артикуляційного, інтонаційно-смислового, динамічного, темпового)»; синтез – «оцінювати сутність музичного тексту шляхом розуміння музичних засобів виразності» (Грінченко, 2021, с. 5).

Для музиканта-піаніста основним джерелом художньо-смислового контексту твору є фактура як «Порозуміння тканина музичного мовлення» (Шип, 1998, с. 166). Ще одним важливим підходом до пізнання фактури є стильовий підхід, який застосовує у дисертаційному дослідженні Хань Ле у формуванні поліфонічно-виконавських умінь (Хань Ле, 2019). Касьяненко художнього контенту фактури, вимагає від музиканта знань щодо: типів музичної фактури; елементів фактури та їх зв'язок з усіма складовими, оскільки «поєднання окремих

інтонаційних форм сприяє підсиленню виразності кожного з них... і тільки «спільне звучання виявляє всі можливості фактури» (Шип, 1998, с. 167), розуміння фактури як засобу музичної виразності, специфіки її інтонування, горизонтально-вертикального простору фактури (Ігнатченко, 2001), особливості «ущільнення-розрідження фактури» (Денисенко, 2010), розуміти ладові модифікації фактури (Коновалова, 2022).

В залежності від складових формуються різні «принципи фактурного влаштування»: мелодичний, гармонічний, мелодико-гармонійний склади. Наприклад, у фортепіанних творах мелодичного типу викладення мелодійна лінія є «центром емоційно-сислової виразності» (Ван Чень, 2023), а виконавське втілення потребує «відчуття інтонаційно-звукового співвідношення інтервалів мелодії» (там саме). Змістовний контекст поліфонічної фактури спирається на знакову систему семантики та риторики музичної мови. Акордовий склад «відзначається внутрішньо-гармонійним конструктом, монументальністю розгортання і звуковою насиченістю у кульмінаційних моментах, або навпаки хоральною стриманістю» (Ван Чень, 2023, с. 105). Жанровою і стильовою ознакою у гомофонно-гармонічній фактурі виступає супровід, особливість якого залежить від фактурного рисунку, ритмічної організації. Враховуючи, що кожен тип фактури має свій «темброво-фактурний комплекс», який синтезує стильові особливості епохи та «стиль індивідуальний» (Ян Цзін, 2023, с. 129), це обумовлює «упізнавання піаністом у музичному творі композиторського почерку» на «рівні авторської фактури» (Ван Чень, 2025, 110).

Слід зазначити, що «існуючі теоретичні положення, спрямовані на визначення властивостей і особливостей музичної фактури», складають «аналітично-змістовне підґрунтя інтерпретаційно-виконавського аналізу» музиканта в роботі над музичним твором (Ван Чень, 2025, с. 105).

На думку О. Горбенко музично-виконавська компетентність, як «інтегративна професійно-значуща особистісна якість», «передбачає здатність до

художньо-інтерпретаційної творчості» (Горбенко, 2015, с. 42), в якій «виконавець виступає творцем нових художніх цінностей» (Олексюк, 2006, с. 168). Науковці І. Левицька і Т. Осадча вважають, що інтерпретаційну матю музиканта можна розглядати як «інтегральний компонент підготовки до інструментально-виконавської діяльності» (Левицька, Осадча, 2025, с. 720). Автори включають до інтерпретаційної компетентності наступне:

- технічну досконалість (основа точного виконання нотного тексту);
- глибокий аналіз музичного твору (розпізнавання його структури, жанрових та стилістичних ознак);
- емоційну сенситивність (дозволяє музиканту вловлювати та передавати емоційний підтекст твору);
- інтерпретаційну інтуїцію (забезпечує творчий підхід до виконання);
- психологічну готовність (здатність до самовираження та подолання технічних бар'єрів задля досягнення емоційної виразності) (Левицька, Осадча, 2025). Зазначене, ще раз доводить важливість когніційної складової у даному процесі, інтелектуальних можливостей музиканта та його здатності до сприйняття і розуміння музичної інформації.

Між тим, слід підкреслити важливість технічно-виконавського ресурсу в практичній реалізації музичного твору. Даний ресурс включає: вільний піаністичний апарат, доцільно організовані рухові дії, напрацювання і володіння різними видами фортепіанної техніки і звуковидобування. Високий рівень володіння виконавською технікою, забезпечує формування у піаніста кінестетичного та ідеомоторного відчуття, перехід на рівень «художньої техніки», що сприяє розвитку виконавської індивідуальності та свободі музичного самовираження. Тому музикант завжди потребує художньо-технічного самовдосконалення. Для здобувачів – це не просто тренування навичок, а цілеспрямоване розширення творчого потенціалу. Виконавець, який

систематично аналізує власну гру, помилки та інтерпретаційні рішення, з часом самотійно усвідомлено керує своїми художніми намірами.

Вміти узгоджувати виконавський процес відповідно його складових, значить володіти пластичною кореляцією – важливим умінням і умовою формування художньо-образного контексту музичного твору. Техніка, жест, інтонація, динаміка, агогіка – крізь призму пластичності, набувають органічності і виразності. При посиленні інтелектуальної складової, виконавський процес набуває внутрішньої логіки і змістовності. Отже, технічно-художній ресурс піаніста стає фундаментом його виконавської майстерності.

Саме виконавською майстерністю повинні володіти магістранти, майбутні викладачі фортепіано. М. Михайленко вважає, що виконавська майстерність базується на системних теоретичних знаннях, вільному володінні арсеналом технічно-виражальних засобів інструмента, критичному осмисленні та орієнтації у великому сучасному інформаційному просторі, що сприяє інтерпретаційно-змістовному та артистичному втіленню музичного твору (Михайленко, 2011). О. Іщенко визначає музично-виконавську майстерність як здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення (інтерпретації) музичного твору в реальному звучанні (Іщенко, 2017).

Вважаємо, що важливим кроком у досягненні виконавської майстерності є формування виконавсько-пластичних умінь. В них реалізується потенціал музиканта: рухова, інтонаційно-смістова, мисленнєва діяльність на рівні гнучкого мислення та мобільного володіння засобами музичної виразності, які утворюють опосередковано внутрішню пластичність у втіленні музичного образу, а саме: фразування, динаміка, тип фактурного викладення, педалізація. Їх спроможність визначається як базою технічних навичок так і уміннями: художньо-виконавськими, інтонаційно-артикуляційними, виконавсько-координаційними, виконавсько-пластичними.

Таким чином, компетентність як основа даного підходу передбачає інтеграцію знань, умінь, навичок та особистісних якостей, які дозволяють піаністу досягати високих результатів у виконавській діяльності. У цьому контексті виконавсько-компетентнісний підхід акцентує увагу на оволодінні руховими (пластичними) вміннями, що забезпечують якість гри. Оскільки виконавсько-пластичні вміння передбачають здатність піаніста використовувати природну рухову свободу апарату, розвивати гнучкість рук, кистей та пальців, а також контролювати рухи для досягнення музичної виразності. Зазначене потребує розвитку м'язової пам'яті, координації рухів між руками та пальцями, збалансованості напруги та розслаблення. У такому ракурсі компетентнісний підхід враховує унікальні фізіологічні та психологічні особливості кожного піаніста. Важливим є не лише практичне відпрацювання навичок, але й теоретичне розуміння анатомії рухів, механіки інструменту, музичної стилістики та естетики виконання. Під час навчання піаніст повинен сформувати таку систему виконавських умінь, яка дозволить йому бути не лише технічно вправним, але й максимально пластичним, природним у рухах, а також здатним до творчого самовираження. Цей підхід спрямований на гармонійний розвиток технічного, художнього та інтелектуального сегментів виконавської майстерності.

Обраний *виконавсько-компетентнісний підхід* спрямований на формування у здобувача здатності художньо-виразно виконувати музичні твори у результаті синхронного поєднання в інтерпретаційному процесі інтелектуальної, художньої і технічної складових. Виконавсько-компетентнісному підходу відповідають наступні педагогічні принципи: *принцип зацікавленості у художньо-технічному самовдосконаленні на основі застосування фактурно-пластичного ресурсу на фортепіанних творах різного рівня складності; принцип практичного оволодіння пластичною кореляцією у інтерпретаційно-виконавському процесі.*

Визначені підходи логічно взаємопов'язані і межують з теорією, методикою та виконавською практикою. Обрані педагогічні принципи мають інтегрований характер та відповідають підходам, що зумовлює оптимальність обраної методології.

2.2. Педагогічні умови формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки

Перш ніж розглянути методичні засади формування виконавсько-пластичних умінь, пригадаємо їх сутність. У дослідженні вони є інтегративним професійним утворенням, що ґрунтується на індивідуальних особливостях музиканта та проявляється у гармонійно-узгоджених виконавських діях (координаційно-рухових, інтонаційно-рухових, художньо-технічних, тактильно-слухових), які відповідають художньо-смісловому контексту музичної фактури і сприяють її виразній, образно-звуковій реалізації (Лію Лібою, 2023, с. 73). Для майбутнього викладача фортепіано, на думку О. Горожанкіної, дані уміння є професійним надбанням і виконавським ресурсом, які допомагають відчутти і реалізувати пластичність музичного образу та здійснити його проекцію на фортепіано (Горожанкіна, 2025, с. 98). Зазначені уміння мають формуватися цілеспрямовано і поетапно на основі обґрунтованих педагогічних умов та методів.

Для обґрунтування методичного забезпечення було здійснено аналіз наукових праць, що концептуально близькі нашій проблематиці. Вивчалися дослідження, що охоплюють загальний процес методичного забезпечення процесу формування виконавських умінь, які є професійним забезпеченням піаніста у здійсненні художньо-виконавської інтерпретації музичних творів. Зокрема, Ван Чень (2023) досліджувала фактурно-стильові виконавські уміння; М. Петренко (2011) вивчала виконавсько-інтерпретаційні уміння; Хань Ле (2019)

– поліфонічно-виконавські; Сюй Ченцзи (2024) розглядав виконавсько-творчі уміння; Вей Сімін (2017) – темпо-ритмічні виконавські уміння; А. Грінченко, Н. Ревенко (2018) досліджували виконавсько-стильові уміння; Яо Цзицзянь (2022) – мистецько-рефлексивні уміння, Лу Чен (2015) – музично-артикуляційні уміння; звуко-тембральні уявлення у виконавському процесі досліджував Бай Бін (2014); А. Грінченко (2019) розглядає питання формування виконавського самоконтролю, а також проблему вдосконалення виконавських навичок студентів-піаністів (Грінченко, 2022).

Особливо потребують уваги праці пов'язані з розкриттям і втіленням художнього образу засобами інтонаційної виразності. Про інтонаційну змістовність інтерпретації фортепіанних творів майбутніми вчителями музичного мистецтва наголошується у роботі Хе Ївень (2013). Для визначення значимості феномену «інтонація» охарактеризовано властивості мовної і музичної інтонації та встановлено її загальну особливість – пластичність (Околович, Мартинів, 2014). Пошук Н. Павлинською-Клеймьоновою (2020) сутності інтонаційної природи музики як науково-теоретичної категорії, відкрив широкий спектр питань, а саме: історичний аспект проблеми, процес відтворення музичної ідеї фортепіанного твору через інтонування на фортепіано. Виявлена спорідненість звукової інтонації з руховою діяльністю людини, при цьому у музиці інтонування є засобом музичного висловлювання (Лію Лібою, 2025, с. 238). Важливість розуміння природи музичного мистецтва підкреслює Т. Олійник (2022), і вважає, що означене сприяє формуванню інтерпретаційних умінь та музично-інтонаційній культурі піаніста у виконавському процесі.

У своїх роботах дослідники вказують на поетапність формування умінь та на важливість створення особливих умов, які сприятимуть цьому процесу.

Серед наукової думки зустрічаємо наступні значення поняття «педагогічні умови»: взаємодія «внутрішніх та зовнішніх характеристик функціонування», яка «забезпечує результативність процесу навчання та відповідає психолого-

педагогічним критеріям оптимальності» (Манько, 2000: 155); «система певних форм, методів, матеріальних умов, реальних ситуацій», які «об'єктивно склалися чи суб'єктивно створені для досягнення конкретної педагогічної мети» (Пєхота, 2003, с. 110). Досить влучно визначає педагогічні умови Г. Голубова – це «специфіка організації навчального процесу», яка «забезпечує цілісність навчання, створює сприятливі можливості для виявлення і розвитку педагогічної обдарованості особистості» (Голубова, 2012, с. 45). Отже, педагогічні умови є тим середовищем, якому завдячують освітні процеси у формуванні професійних умінь та компетентностей.

У попередніх публікаціях (Лію Лібоє, 2023) ми визначили й обґрунтували компонентну структуру, методологічні підходи, які дозволила логічно вибудувати поетапний процес та створити педагогічні умови, що відповідають цілісному формуванню виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Перший етап - *пізнавально-смісловий* спрямований на усвідомлення здобувачами необхідності бути обізнаними у сфері музичного мистецтва (музичної педагогіки і виконавства), що сприятиме розумінню фактурних, жанрових, стильових, семантично-риторичних аспектів у розкритті смислового контексту музичних творів. *Другий* - *кінестетично-слухо-рефлексивний* ведений для поєднання виконавсько-фізіологічного фактору, інтонаційно-смислового контексту фактури як необхідною складовою пластичного сегменту фортепіанного виконавства та слухового контролю у взаємодії вказаних складових. *Третій* - *виконавсько-експресивний* ведений для реалізації пластичного сегменту у виконавській діяльності піаніста на рівні виконавської майстерності.

На першому етапі - *пізнавально-смісловому* – важливо створити умову, що сприятиме свідомому ставленню до набуття виконавсько-пластичних умінь на основі інтересу та ціннісного відношення до власної творчості. Творча реалізація

музичних творів вважається «унікальним засобом виробництва художніх цінностей», має «власну цінність і самоцінність» (Сунь Сінь, 2018, с. 360). Художні цінності, які створює музичне виконавство – це художня якість реального звучання творів (Сунь Сінь, 2018, с. 360). Тому в межах першого етапу потрібно налаштувати здобувачів на розуміння музичних різностильових і різножанрових творів, їхнього художнього контексту, закодованого у фортепіанній фактурі, а також на формування виконавсько-пластичного ресурсу як результату опанованих знань, умінь і досвіду. У визначенні умови ми орієнтувалися на когнітивний аспект як «парадигму музикознавчого мислення - визнання провідної ролі суб'єкта творчості людини-творця» і основи цільової настанови (Ніколаєвська, 2020, с. 135).

Навчання гри на фортепіано «як фахова якість майбутніх викладачів фортепіано» (Сяо Гуйян, Реброва, 2024, с.51) пов'язано у піаніста з опануванням музичних творів. Це твори різних жанрів, стилів та різного фактурного викладення. Фактура є «тканиною музики», стверджує Ван Чень, і «одночасно, простором, у якому відбувається взаємодія художніх образів, отже, розвивається певна драматургія і народжуються певні сенси» (Ван Чень, 2025, с. 46). Тому починати опрацювання твору потрібно з вивчення фактури та її «текстового аналізу з усіма її атрибуціями – динамікою, артикуляцією, агогікою» (Кріпак, 2020 с. 182). Для здійснення даного музиканти-піаністи повинні володіти комплексом музично-теоретичних та культурологічних знань.

Пізнання музики як виду мистецтва, «відбувається на основі тих теорій, фактів, правил, висновків якими воно само володіє»; і «узагальнений досвід цього пізнання» є музичні знання (Черкасов, 2017, с. 12). У науковій літературі музичні знання «розглядаються в сукупності з уміннями й навичками, що дає можливість інтерпретувати музичні твори, факти і явища» (там само). Оскільки головним носієм музичної інформації є нотний текст, зосереджуймо увагу на розгляді

фортепіанної фактури крізь призму наукових поглядів, що складають фундамент знань піаніста.

Серед наукових праць з мистецтвознавства та музичної педагогіки варто відзначити такі дослідження: феноменологію фортепіанної фактури та її інтерпретацію (Л. Касьяненко); розшифрування елементів фактури (Н. Гуральник, І. Денисенко, Л. Касьяненко); питання типології фактури (О. Сокол); функції та складові фактури (Г. Ігнатченко); особливості музичних форм і стилів (С. Шип); методичні аспекти роботи над фактурою (О. Кріпак).

Найважливішим чинником у процесі накопичення виконавських умінь і знань здобувачем є рівень освітнього процесу з фахової, зокрема фортепіанної, підготовки, оскільки фортепіанна компетентність викладача має ключове значення та зумовлюється його належністю до певної фортепіанної школи (Горожанкіна. Вона становить фундаментальну основу професійної кваліфікації й визначає рівень його педагогічної підготовленості, сформованої в межах усталених традицій, започаткованих видатними музикантами-піаністами.

Враховуючи специфіку навчання гри на фортепіано, а саме: отримання професійних знань, навичок і умінь відбувається в процесі практичної діяльності; методичні знання отриманні з науково-методичної літератури закріплюються під час гри на інструменті; і головне – особистість викладача-піаніста, оскільки він планує і корегує виконавський розвиток здобувача, що забезпечується індивідуальними заняттями. Викладач є носієм певної фортепіанної школи як «культурної спадщини» (Гуральник, 2021, с. 79).

У ґрунтовному дослідженні вчена Н. Гуральник визначає фортепіанну школу як «науково-практичний, художньо-мистецький, національно-коректний, історично-усвідомлений, традиційно-етичний „історичний досвід поколінь”, процес використання особистістю музиканта-піаніста конкретної системи відповідних прогнозованих виконавсько-педагогічних ідей у їх майстерній творчій особистісно-колективній інтерпретації (від сталих педагогів-лідерів до

їх послідовників) у мистецькій освіті фахової музичної галузі (Гуральник, 2021, с. 92). Отже, постать викладача синтезує у собі напрацювання і досвід багатьох поколінь, що надає можливість у роботі вдаватися до постійного пошуку шляхів виховання і освіти кожного здобувача.

Ми звертаємо увагу на виконавські витoki викладача, оскільки в колі індивідуальних занять здобувач формує професійні навички і уміння, а також знання на яких вони ґрунтуються. І здобувач теж приєднується до школи як «єдиного, теоретично та практично інтегрованого явища в діяльності її особистостей (Гуральник, 2021, с. 92). Тому індивідуальні заняття є тим середовищем, яке сприяє позитивному (або негативному) розвитку здобувача. Індивідуальний підхід викладача виявляється у застосуванні педагогічних принципів до кожного -добувача і твору (Гуральник, 2021, с. 267). Найбільш визначальними у мистецькій освіті вважаються – неперервність, наступність, ступневість. І це очевидно, утримати професійний виконавський рівень можливо за умови постійної гри на інструменті; для розвитку індивідуальності музиканта викладач планує музичний репертуар і методи роботи; ступневість передбачає проходження музикантом усіх ланок музичної освіти.

Індивідуальні заняття з викладачем є творчим середовищем, в якому розвивається аналітичне і художнє мислення, слухові уявлення, слуховий контроль, які формують фахові знання та уміння «музично-історичні, музично-теоретичні та музично-виконавські знання; музично-аналітичні уміння; навички слухання музики та музичної творчості» (Михалюк, 2021). Усі зазначені уміння необхідні для виконавського інтерпретаційного процесу піаніста. З метою порозуміння значущості умінь і знань в роботі піаніста, розглянемо фактуру музичного твору як носія знакової смислової інформації.

Фортепіанна фактура, на думку Чжан Сінвень, є багатовимірним семіотичним полем, що поєднує інтонаційний зміст, драматургічну логіку,

жанрові й стильові коди, моторні конструкти і пластичні жести, які сприяють формуванню комплексної виконавської стратегії (Чжан Сінвень, 2023).

Осмислення фактури може відбуватися на декількох рівнях – формування інтонаційно-образного змісту, який виступає первинним «семантичним шаром» музичного тексту. Саме через фактурну організацію композитор «матеріалізує інтонаційну модель образу - його психоемоційний тонус, енергетику, динаміку внутрішнього руху» (Ян Цзін, 2024). У цьому сенсі фактура є не загальним нотним текстом, а структурним носієм змісту, у якому проявляються «інтонаційні архетипи, жанрові прототипи та приховані риторичні моделі» (Ян Цзін, 2024, с. 180). У попередніх розділах ми розглядали важливість інтонації та її зв'язок з руховою і мовною пластичністю. Якщо здобувач зануриться у творчий інтонаційний пошук, і отримає позитивний результат, він відчує емоційну наповненість музики, що буде внутрішньо його мотивувати до виявлення різних аспектів осмислення фактури.

Наприклад, є різні типи фактурного викладення. Щільні акордові конструкти, побудовані на вертикальних пластах звуку, трактуються як знак монументальності, інколи - драматичного протистояння. Акордова фактура акустично щільна і створює образ статично-емоційного напруження. Натомість прозорі лінійні структури утворюють ефект камерності, «внутрішнього мовлення», сповіді, у якій провідну роль відіграє інтонаційна виразність мелодичних ліній. Фактура викладена арпеджіо асоціюється з безперервним рухом, хвилями на морі, коливанням простору і жести піаніста отримують теж пластичні хвилеподібні рухи і жести.

Пригадаємо Прелюдії Ф. Шопена: в них поєднується мініатюрність форми і насичена психологічно-смысловими значеннями фактура. Так, у Прелюдії e-moll op. 28 №4 фактурна форма є «семіотично однозначною»: «низхідний акомпанемент, упорядкований маршеподібною рівномірністю, створює асоціацію неминучого руху вниз - руху, що несе у собі зміст фатальності,

приреченості» (Хе Івень, 2013). Горизонтальна мелодична лінія, «позбавлена орнаментальної свободи, «затиснута» між важкими вертикальними тяготіннями, відтворює стан пригніченої емоції» (Москаленко, 2013). Така фактура є психологічно знаковою і семантика набуває тут символічного значення. Натомість Прелюдія D-dur op. 28 №5 демонструє іншу фактурну семантику. Пульсуюча фігурація правої руки створює рух світлого, прозорого енергетичного потоку. Структура акомпанементу не пригнічує мелодію, а, створює фон, у якому образ розгортається природньо. Фактура виконує роль «моторно-інтонаційного імпульсу», який визначає зміст твору як життєрадісний, світлий, внутрішньо піднесений. Саме в цій фактурі відчувається не лише рух, але і семантична тональна знаковість притаманна D-dur – світла і ясна ладова забарвленість. Якщо вдаватися до герменевтичного аналізу, то відкривається розуміння фактурних елементів: напрям руху, тональний план, ступінь щільності, співвідношення голосів – вони набувають семантичного статусу і перетворюються на інтонаційний знак. Тому інтонаційно-образний зміст фортепіанної фактури не лише створює характер звучання, він визначає смислову концепцію виконавської інтерпретації.

Інший рівень смислового контексту фортепіанної фактури розкривається у драматургічній функції. У фактурі закладена внутрішня логіка розвитку твору, яку ми розуміємо по кульмінаційним моментам. У даному випадку фактура виступає активним «провідником» музичного розвитку. Прикладом може бути Соната №8 Л. Бетховена («Патетична»). У першій частині (головній партії) композитор не вводить щільну акордову фактуру, а використовує розріджену з мелодійною лінією. Цей прийом створює ефект «застиглого часу», внутрішньої напруги і очікування розвитку. Ми відчуваємо мелодичний рух і відсутність вертикального фундаменту. Така фактурна побудова утворює елемент семантики, у якому напруга накопичується і потребує драматичного прориву. Крайні розділи цієї сонати демонструють інший тип фактури: акордово-

драматичний та наприкінці – динамічне розгортання. Цілісно, відбувається трансформація фактури і відповідно трансформація образу – від застиглого до енергійного. Виконавцю необхідно не лише технічно опанувати текст і зміни, потрібно усвідомити смислову природу, тому що фактура містить пластичний та інтонаційний сегменти виконання. На думку Ян Цзін, фактура як складно організований предмет композиторської роботи, вибудовує смислову полішаровість по вертикалі та горизонталі, тим самим розкриваючи програмний задум. Саме фактура стає основним організуючим чинником композиції, виконуючи смислоутворювальну функцію (Ян Цзін, 2023, с. 128). Отже, зазначений рівень є формоутворюючим чинником інтерпретаційного процесу, він надає цілісності і завершеності композиції.

Звернемо увагу у виконавські інтерпретації на зв'язок фактури з пластикою піаністичного руху виконавця, оскільки технічні комбінації реалізуються через жест. Ці комбінації охоплюють рухову організацію пальців, кисті та передпліччя, артикуляційні варіанти, динамічні нюанси та координацію обох рук. Фактурна організація перетворює звук у тілесно-вимовний образ, у якому рух виконавця стає носієм інтонаційного і смислового змісту (Грінченко, 2024).

У зв'язку з цим вважаємо за доцільне введення поняття «фактурно-пластичний ресурс» як сукупність рухових і фактурних навичок, які дозволяють піаністу пластично і вільно грати музику будь-якої структури, не затиску піаністичного апарату. Поняття включає: пластичність рухів рук і кисті – вміння органічно їх поєднувати залежно від фактури; відчуття ваги рук і передачу енергії; гнучкість артикуляційних прийомів; координацію і доцільність рухових дій, здатність відчувати взаємодію усіх елементів фактури. Ми припускаємо, що фактура може бути «генератором» пластичного мислення виконавця у тріаді: фактура – пластика – жест (рух).

На нашу думку, накопичення фактурно-пластичного ресурсу буде позитивно впливати на професійну підготовку піаніста. В процесі опанування

музичним твором, він не тільки звертатиме увагу на технічну сторону, але формуватиме внутрішню узгодженість рухів, які співвідносяться зі смисловим, інтонаційним і драматургічним змістом фактури. У такому підході рухова пластичність рук стає продовженням музичної думки з одного боку, з іншого – техніка набуває художнього смислу. Фактурно-пластичний ресурс здатний розвиватися і адаптуватися під різні жанрові та стилістичні контексти музичних творів.

Слід звернути увагу на зв'язок, що існує між фактурою і жанром. Жанр формує фактурну організацію твору. Наприклад, танцювальні жанри, визначаються метроритмічними рамками; маршу характерна крокуюча поступ, акцентування; ноктюрну горизонтальна співуча фактуру; токаті - моторика, пружність. Жанрові ознаки виявляють себе у фактурі, у принципах пластичної організації рухових дій у виконанні піаніста супроводу і метроритмічній організації (у ноктюрнах Ф. Шопена переважають фактурно-пластичні конструкти – у токаті Р. Шумана – моторно-концентровану організація).

Для виконавця фактура і жанр потребує завершення – стилю. На діалектичній єдності фактури і стилю наголошує Ван Чень, розмірковуючи про «здатність фактури моделювати на рівні звуко-просторової організації твору естетико-стильові норми музичного мислення композитора (Ван Чень, 2023). Стиль розширює жанрові рамки і утворює «більш складні пластичні моделі» (Калуст'ян, 2017). О. Калуст'ян зазначає, що стилістичні ознаки фактурних процесів належать не тільки до творчості окремих композиторів, але й до школи, напряму, епохи, національних особливостей музики (там само). В епоху Бароко превалує поліфонічна фактура, яка потребує незалежності голосів, логіки побудови та економної, структурованої пластики. Класицизм віддає перевагу ясності вимовляння, прозорості вертикалі, симетричним формам і врівноваженім, пропорційнім рухам. Романтизм відкриває для виконавця широкий спектр жестів (рухів), фактурних нашарувань та емоційно насичених технічних конструктів.

Імпресіонізм і модернізм – діаметрально протилежні по пластиці піаністичних рухів, динаміці, агогіці, педалізації, структурі і логіці побудови творів.

Таким чином, знання жанрово-стильових закономірностей дозволяють усвідомлено опрацьовувати музичні твори і розвивати фактурно-пластичний ресурс виконавця. Проте цей процес стає ефективним лише за умови герменевтичного підходу до фактури. Без такого смислового аналізу фактура спрощується до механічної графіки, а жест перетворюється на технічний рух, позбавлений художнього значення і виразності. Логіка герменевтичного аналізу природно виводить виконавця за межі суто технічного прочитання тексту та вимагає залучення ширшого інтелектуально-естетичного інструментарію.

Коли постає проблема інтерпретації музичного твору, піаніст має оперувати міждисциплінарними знаннями та суміжними видами мистецтв. Так теоретичні знання з музикознавства допомагають структурно і фактурно досягнути нотний текст, зрозуміти принцип фактурного викладення, диференціювати й осмислити його семантичний контекст та засоби музичної виразності, визначити жанрові та стильові ознаки музичного твору.

Зазначене свідчить, що музичні твори відповідно стильовій добі, передбачають свої виконавські і методичні вимоги по відношенню до музиканта, а значить знання, виконавські навички й уміння, досвід. Отже, на першому *пізнавально-смиловому етапі* запроваджено наступну умову: *установка на цілеспрямоване накопичення фактурно-пластичного ресурсу в процесі опрацювання музичних творів різних стилів і жанрів.*

В межах даної умови використовувалися такі методи: метод герменевтичного кола, проведення круглого столу «музичний інструментарій», метод «фактурний експеримент», порівняльний аналіз, метод «семантично-інтонаційної ідентифікації»

На другому – *кінестетично-слухо-рефлексивному* – етапі запроваджувалася така умова: *стимулювання здатності до самокорекції процесу*

пластичної взаємодії інтонаційно-сислової виразності та її технічної реалізації. Дана умова спрямована на активізацію особистості до саморегулювання власних виконавських дій через стимулювання слухового контролю і рефлексивного стану під час опанування музичні творів.

Саморегуляція, на думку Сунь Сінь, є тим вирішальним внутрішньо-особистісним чинником, що опосередковує дію зовнішніх впливів, обставин та сприяє більш активній адаптації студента до здобуття нових знань та вмінь (Сунь Сінь, 2018, с. 359). Автор вважає, що в музичному виконавстві осмислення твору залежить від здатності виконавця до саморегуляції, яку забезпечують «природжені задатки, техніко-виконавські та художньо-творчі здібності, загальна музично-теоретична підготовка, наявність досвіду виконавської діяльності тощо» (Сунь Сінь, 2018, с. 360).

Суттєвими для визначення смислу та драматургії музичного твору є наступні елементи саморегуляції музично-виконавських дій:

- *оперування слуховими і м'язовими відчуттями*, що передбачає встановлення відповідних емоційних станів та необхідних рухових комплексів для реалізації поставлених художніх та технічних задач;

- *регуляція динамічного напруження*, від якого залежить логіка співвідношення звукових формотворних конструктів;

- *осмислення ладо-тонального та гармонічного плану*, результатом чого є розуміння логіки співвідношення звуків у їх тяжінні, досягнення особливостей використання елементів фактури (акордових сполучень, мелодичних зворотів);

- *відчуття постійного руху форми*, що дозволяє виявити логіку розвитку музичного образу у його художній цілісності (Сунь Сінь, 2018, с. 361).

Оскільки механізми саморегуляції регулюють якість і цілісність виконавського процесу, Д. Юник акцентує увагу на мікрокомпонентах виконавської техніки які залежні від контролюючих елементів: м'язово-силових рухів; часових співвідношень окремих рухів; сенсомоторної координації рухів

(Юник, 2022). Так, м'язово-силові рухи – забезпечують силу звука, його тембр, артикуляцію і динамічну рівність. Часові співвідношення рухів є основним мікрокомпонентом, оскільки вони визначають виконавську швидкість, яка залежить від частоти рухів, тривалості окремого руху та часу реакції на сигнал (особливо у віртуозних фрагментах). При виконанні стрибків важливим є швидкість одинарних рухів, властивість нервово-м'язової системи та точність перетворення нотного сигналу в слухо-рухові уявлення. Сенсомоторна координація, яка визначається взаємодією слухових, зорових і тактильних моторних сигналів, забезпечує узгодженість, точність і просторову відповідність рухів (Юник, 2022, с.).

Вказані мікрокомпоненти складають виконавські навички піаніста. Навички – це автоматизовані виконавські дії, між тим вони не є механічними у виконавському процесі піаніста. Д. Юник пропонує шість фаз автоматизації: пошук і впорядкування потрібних рухів; об'єднання окремих рухових актів у цілісні дії; запам'ятовування стандартизованих виконавських дій; деавтоматизація через усвідомлене повільне відтворення; «збагачення» навички через інваріантне виконання; безперервне вдосконалення та закріплення інваріантних дій (Д. Юник, 2022).

Науковець В. Гусак вважає, що «автоматизація музично-ігрових рухів зумовлена функціонуванням рухової пам'яті» і охоплює «сфери свідомості і підсвідомості, між суб'єктивною ідеальною звуковою метою і реальною «живою» психомоторною технікою» (Гусак, 2021, с. 47). У роботі піаніста рухова пам'ять виконує такі функції: закріплює рефлексивний стан піаністичних дій та ігрових прийомів; сприяє відпрацюванню навичок та умінь; створює фундамент для отримання досвіду та вдосконалення техніки, розвитку ідеомоторики і психомоторики, контролюванню, діагностуванню і корегуванню піаністичним апаратом під час гри на інструменті (Гусак, 2011, с. 6).

Процес буде більш результативнішим якщо розвинені слухові уявлення.

Вони є орієнтиром для моторної діяльності піаніста. Припускаємо, що музично-слухові уявлення «розвивається у часі та регулюється досвідом музично-слухової діяльності піаніста» (Гуральник, 2023, с. 34) є центром пластичного моделювання звукового образу ще до його звукової реалізації. Такого роду пластичне моделювання означає, що музикант відчуває рух мелодії (підйоми, спади, напруження); чує динаміку у фразі та інтонаційну логіку; опосередковано впливає на пластичність техніки піаніста. Вважаємо, створенні пластичні рухи, що відповідають художній ідеї твору, підкорюються внутрішній звукотворчій волі музиканта (термин К. Мартинсена), що синтезує у виконавському процесі наявність фізичного і духовного аспектів. Такий баланс надає відчуття гармонії комфорту під час гри. З іншого боку, знаходження виразної пластики руху, що забезпечує свободу піаністичного апарату, підтверджує психологічну розкутість виконавця.

Зазначимо серед пластично-фізичних складових піаніста – тактильні відчуття. Вони виконують провідну роль у вибудовуванні інтонацій з одного боку, з іншого, відчуття залежить від стану «свободи» піаністичного апарату загалом. Під час гри на фортепіано тактильні можливості подушечок пальців можуть реалізуватися через м'язову функцію ігрового апарату. Якщо розглядати вагу як значущий фактор у освоєнні технічних прийомів гри, то вагові відчуття є центральною ланкою пластичного втілення інтонаційного контексту музичного твору. Моторика також залежить від вагового відчуття. При цьому «вага» є «характеристикою піаністичної пластики, яка пов'язує музичну інтонацію з кінестетичними уявленнями виконавського апарату» (Садова, 2024, с. 15).

Звернемо увагу на процес взаємодії інтонування і піаністичних рухів музиканта. Вважаємо, що такий процес внутрішньо має певні етапи. На першому етапі активізується слухова свідомість піаніста. Для цього музикант формує внутрішньо слухову уяву, досягаючи злиття одиничних звуків у

музичну інтонацію та осмислюючи рух звуку від початку до кінця фрази. Важним є момент звуковидобування, оскільки дотик на клавішу передбачає подолання ударності інструмента. Виховуючи природний торкання клавіш, необхідно стежити за максимальною зручністю при зануренні пальця в клавішу, участю долонних м'язів, свободою рук, кисті, зап'ястя, ліктя, корпусу. Залежно від поставлених мистецьких завдань, градації туші варіюються від ніжного дотику до глибокого занурення. Для усвідомлення вимог педагога значну ясність можуть нести образні словесні вирази: «занури палець, руку», «доторкнися», «візьми звук»; але ніяк не «постав палець», «закругли пальці», «натисни клавішу» тощо. Умовно на третьому етапі відбувається об'єднання перших двох етапів внутрішньо-слухового та піаністичного руху. Під час виконання твору у повільному темпі передбачається налагодження зв'язку слухових уявлень та м'язового відчуття. При виконанні твору у швидшому темпі спостерігається процес самостійного формування пластики піаністичних рухів (м'язового відчуття), відповідно до слухового. Наприкінці уточнюються інтонаційно-сміслові моменти і відтворюється цілісно фрази на широкому диханні, використовуються рухи, що об'єднують.

Звертаючи увагу на методичний аспект підкреслимо – для вироблення навичок співучого виконання на фортепіано необхідно зрозуміти: вся справа в тому, як «сполучати» рух звуку з м'язовими відчуттями, які повинні утворитися в процесі, а не задаватися ззовні. Слід навчитися відчувати в руці силу звуку, яка необхідна. Наприклад, коли потрібно відтворити теплий, проникливий звук, треба грати близько до клавіш, а для яскравого відкритого звуку треба використовувати всю амплітуду розмаху пальців. Якщо кантилена звучить у октавному виконанні п'ятий палець береться активніше у порівнянні з першим пальцем. Важливо вміти чути звук не тільки у моментвилучення, але і його продовження. Не просто взяти септиму, сексту чи будь-який інший широкий інтервал - а подолати простір, «дотягнутися до неї». Бажано утримуватися від

тиску пальцями на клавіши, а відчувати зіткнення з клавіатурою як «злиття пальців з клавіатурою». Руки не слід фіксувати у жорстку форму, а прагнути до їх пластичності, відповідно до внутрішнього змісту твору. Всі рухи підпорядковуються слуховому контролю. Отже, пластичність рухів рук і пальців, які ніби «виліплюють» мелодійні лінії, сприяє виразному інтонуванню фактури та глибшому розкриттю семантики інтервальних співвідношень. Така пластика має не лише технічний, а й смисловий характер. У сучасних музикознавчих дослідженнях використовується поняття «інтонаційна пластика», яке пов'язується з концепцією «розумної руки» - руки, що «чує» та усвідомлює звуковий процес.

Концепція розумної руки має відношення до усієї фактури. Рука піаніста може виконувати будь-яку фактуру у музичних творах XVII–XXI ст. «Лінійне ліплення фрази і просторове ліплення фактури» дають «специфічні відчуття руки того чи іншого майстра фортепіанної фактури», створюють уявлення про «жанрово-стильовий аспект твору та загальний почерк композитора» (Письменна, 2018, с. 194). Через фактуру виконавець сприймає відчуття рухів композиторської руки на клавіатурі. Завдяки універсальності піаністичного апарату та музичній свідомості піаніста прочитується пластична особливість фактури.

Дійсно, рухи будуть відповідати уявленням, а звуковидобування образу, якщо буде активне функціонування слухового контролю. Б. Міліч підкреслює, що слухова активність сприяє, по-перше, слуховому розпізнаванню - переживанню (інтонаційного, ладо-гармонічного, поліфонічного) того, що активізує слухове сприймання. По-друге, слуханню-відчуттю логіки синтаксичного членування музичної тканини, ритмічних співвідношень, динамічних і тембральних барв (Міліч, 1971, с. 15). Уміння слухати і сприймати мелодичний розвиток, напруження, кульмінації, народжує осмислення інтонаційної плавності і логіку її побудови (Міліч, 1971, с. 47) А факт

вислуховання під час гри (граю - слухаю – аналізую) сприяє самоаналізу, і активізації творчого процесу (Олексюк, 2015).

Чжан Цзяохуа серед специфічних особливостей інтонування визначає наступні: утримувати слуховий контроль не тільки над інтонуванням однієї мелодії, але й усієї фактури; володіти інтонаціями різних фактур; поєднання виражальних засобів і виконавських прийомів відповідно до необхідного звукового образу (Чжан Цзяохуа, 2020). З огляду на це, кожен музичний образ у музиці має свої засоби передачі і втілення на інструменті інтонаційної виразності.

Підтвердження цієї думки відстежується у дослідженні Д. Юника (2015), де вказується, що під час відбору та «відсіювання» «не бажаних» елементів уявних атрибутів контролю виникає у свідомості студента-піаніста «когнітивний дисонанс», а успішна його діяльність можлива за умови не лише постійного прагнення до зменшення інтенсивності когнітивного дисонансу, а й періодичного досягнення консонансу. Натомість, ним доведено: «... якщо багаторазові спроби зменшення дисонуючої сили між когнітивними елементами або досягнення такого консонансу не завершуються успіхом, то прийняті рішення стосовно доцільності надання вагомішого значення саме відібраним властивостям атрибутів контролю трансформуються або анулюються (Юнак, 2015, с. 17).

Активна форма самоконтролю (Грінченко, 2019) свідчить про наявність процесів самооцінювання та самокорекції. Самооцінка може здійснюватись безпосередньо в ході самого інтерпретаційного процесу та по його завершенні. Між тим, під час виконання вона має бути адекватною, оскільки містить інформацію, що підлягає корекції. Якщо оцінювання – свідомий акт, то процес регуляції, на думку Д. Юник, здійснюється неусвідомленою (емоційною) чи усвідомленою (логічною) корекцією. Процес самокорекції передбачає постійний «обліку узгодження отриманих ознак атрибутів контролю з уявленими взірцями, в результаті чого здійснюється їх видозмінення» (Юник, 2022, с. 85).

Самокорекція у діяльності піаніста поєднує інтелектуальні й емоційні процеси, що допомагають подолати когнітивний дисонанс під час виконавського контролю. Вона забезпечує раціональні зміни у грі, керування емоційним станом і є важливим механізмом професійного зростання музиканта.

Формування самокорекції у майбутніх музикантів-виконавців можна розглядати як цілісну психологічну модель, що включає взаємодію когнітивного, емоційного, мотиваційного та поведінкового компонентів. Когнітивний компонент охоплює усвідомлення мети діяльності, здатність до планування, аналітичного мислення, прогнозування результатів, а також рефлексивний аналіз власних дій (Журавльова, 2025). Вчена вказує на функціонування таких складових як: мотиваційна, що передбачає наявність внутрішньої мотивації до професійного вдосконалення, прагнення до творчої самореалізації, а також готовність до подолання труднощів у виконавській діяльності; емоційно-вольова, пов'язана зі здатністю керувати власними емоціями, долати сценічне хвилювання; поведінкова, що виявляється у здатності студента до організації навчального процесу (Журавльова, 2025).

Розглянемо позицію Оу Цзяюй щодо самокорекції, як складову процесу саморегуляції музично-виконавської діяльності, Цю складову означеного феномену пропонується розглядати у двох аспектах, а саме:

- у взаємозв'язку з усвідомленою, тобто інтелектуальною корекцією відтворених результатів інструментальної діяльності;
- у взаємозв'язку з неусвідомленою, тобто емоційною корекцією цих результатів його музично-виконавської діяльності. Якщо перший аспект самокорекції студента-піаніста пов'язується зі зміною елементів в явлених вірцях атрибутів контролю та зі зміною елементів програми реалізації виконавських дій, то другий – з умінням управляти власним емоційним станом (Оу Цзяюй, 2023, с. 244).

Вважаємо, інтонаційно-пластичні уміння легше розвинути і вдосконалити коли здобувач розуміє різні аспекти уміння; комплексно ставиться до усвідомлення та обробки інтонацій, емоційного її сприйняття. По-перше, потрібно розвивати слухові навички, інтонаційне пізнання та сприймання. По-друге, формувати навичок слухання і набувати інтонаційний досвід.

Виконавство є важливим професійним умінням для музикантів, оскільки це засіб музичного вираження та спілкування. Інтонування на фортепіано, можна порівняти з вокалом - має бути енергійним, наповненим з відчуттям дихання (розділовими знаками – цезурами). Під час інтонування здобувач повинен не тільки чути забарвлення мелодійних ліній, але і гармонійний склад, акорди, арпеджіо у вертикальному прослуховуванні. Музикант-піаніст повинен розуміти себе, контролювати і регулювати свої дії, розвивати свій внутрішній світ, опанувати мистецтво рефлексії, що відкриває здатність до самоспостереження, самоаналіз і саморегуляція.

Методи, що застосовувалися на другому етапі були такі: «метод самооцінювання», «метод пластичної вокалізації», метод синестетичного сприйняття музики, «метод підтекстування», «метод піаністично-художнього ліплення», застосування піаністичних вправ М. Лонг, Й. Гац.

На **третьому етапі** – виконавсько-експресивному, застосовувалася така педагогічна умова: спонукання до оперування виконавсько-пластичними уміннями у виконавській інтерпретації музичних творів. На даному етапі здобувачі самостійно творчо опановують музичні твори відповідно смислового контенту з застосуванням виконавсько-пластичних умінь, демонструють володіння художньою технікою гри і звуковою культурою на рівні виконавської майстерності. Зазначена умова реалізується через гармонійно-узгоджені дії піаніста, що відповідають художньо-смісловому задуму виконавця на рівні інтонаційно-рухового процесу, що ґрунтується на доцільному використанні піаністичного апарату, вагової гри, гнучкого мислення і слухового контролю.

Звернемо увагу, що виконавсько-пластичні уміння є показником рівня володіння власним піаністичним апаратом і інструментом. Тому попередні етапи є суттєво важливими, оскільки на останньому етапі усі попередні будуть спрацьовувати комплексно.

Потреба у достатньому і високому рівні володіння художньо-технічними комплексом актуалізує піаністичну гнучкість по відношенню до інтонаційно-пластичного втілення художнього образу. Сформованість виконавського ресурсу (художньої виконавської техніки) знімає внутрішню напругу і невпевненість у здобувача під час пошуку виразної інтонації, що дозволяє рукам більш природно відтворювати рухливість мелодійних ліній або їх співучість. У такому випадку в експресії перебувають наступні елементи: інтонація, рух, динамічно-звукова градація, фразування, агогіка, педалізація.

Питання розвитку фортепіанної техніки завжди були актуальними серед відомих піаністів (Ф. Бузоні, В. Гізекінг, Й. Гофман, А. Корто, А. Шнабель) та українських науковців (О. Горожанкіна, Т. Гризоглазова, Н. Гуральник, Л. Гусейнова, Н. Згурська, Н. Мозгальова, О. Щербініна). Техніка є ключовим інструментом для гармонійного поєднання виконавської майстерності та художнього задуму (Гризоелазова, 2024, с. 25). Т.Гризоелазова трактує фортепіанну техніку як оволодіння широким комплексом художньо-виконавських засобів, виконавських умінь і навичок, які слугують інструментарієм для втілення художнього задуму та розкриття змісту музичних творів у їх повноті й багатогранності (Гризоелазова, 2018, с. 120).

Зазначимо, формування фортепіанної техніки передбачає підготовку виконавського апарату здобувача і оволодіння ним художньо-технічними навичками. Серед основних показників розвитку фортепіанної техніки музиканта-піаніста виокремлюють:

- контакт із клавіатурою (відчуття безперервного зв'язку пальця із клавішею;

- пластичність і гнучкість виконавського апарату;
- економія доцільних рухів, що сприяє досягненню швидкості гри;
- виконавська свобода, яка проявляється у відчутті м'язової зручності;
- технічна витривалість - уміння грати довго без зайвої м'язової напруги;
- керованість технічним процесом здобувачем;
- автоматизація піаністичних рухів;
- оволодіння художньо-виконавськими засобами фортепіанного мистецтва;
- слуховий самоконтроль щодо якості виконання;
- тісний зв'язок слухової та рухової сфер, які підпорядковані художньо-образним уявленням;

- досягнення необхідного художнього результату виконання (Гризоглазова, 2018, ч. 122). Визначені показники засвідчують єдність художнього й технічного у фортепіанному навчанні, що є сутнісною ознакою методичного підходу до опрацювання музичних творів. Це свідчить також про нерозривний зв'язок інтонації та технічних рухів (детально викладено у попередньому рефлексі).

Нагадаємо, у музичному виконавстві феномен пластичності має багатоаспектний вимір і під час гри на фортепіано виявляється через «пластичний образ» як інтонаційно-виразне мовлення музичної тканини, піаністичне «виліплення» мелодійних ліній відповідно інтонаційній змістовності і виразності, гнучкість рухового апарату у відтворенні фортепіанної фактури. Окрім цього піаніст візуально сприймає фактуру, яка теж є носієм пластики, оскільки загальний контур утворює рельєфний візерунок у площі нотного тексту (особливо тривалі мелодійні лінії спостерігаємо у творах Ф. Шопена). І головне, звучання самого інструменту як результат звуковидобування піаніста, має «звучати» і відтворювати художній образ засобами музичної виразності у єдиному тембрально-звуковому потоці, який відбувається під контролем виконавця (Лію Лібова, Грінченко, 2023, с. 72).

Спроекуємо застосування виконавського потенціалу піаніста на втілення художнього образу крізь призму пластичного механізму виконавського процесу. Розглянемо це на прикладі таких творів: Ф. Шопен Ноктюрн мі-бемоль мажор, ор. 9 №2 і К. Дебюссі “Місячне сяйво” (Clair de Lune).

Образ ноктюрна – це поетичний роздум, сповнений ніжності та елегійного настрою. Середня частина – контрастна – емоційний сплеск, коротке хвилювання, і знову повернення до спокою. Пропонуємо наступний варіант інтонаційно-пластичного втілення образу:

- *мелодія* розгортається широкими вокальними фразами засобами пластичного «виліплення» мелодійної лінії та плавно-скоординованих рухів, з використанням форшлагів і мордентів;
- *мелодія+акомпанемент* – гнучкий рух акомпанементу підтримує інтонаційну лінію, додає пластичності;
- *фразування* – природні «дихальні» лінії порівняні до живого співу;
- *агогіка* – *rubato* вільне коливання – надає гнучкості, виражає переживання;
- *динаміка* – хвилеподібна - відтворення «дихання» фрази, сприяє інтонаційній пластиці;
- *педаль* – прозора - створює загальний рух звучання, надає плавності у гармонійних змінах.

У цьому ноктюрні інтонаційно-пластичне втілення художнього образу досягається поєднанням вокалізованої кантилени, гнучкої агогіки та збалансованої динаміки.

У наступному творі – композитора-імпресіоніста – це образ природи (нічного пейзажу), можливо мрійлива, меланхолійна, близька до роздуму. Інтонаційно-пластичне втілення образу вбачаємо наступним чином:

- *мелодія* – гнучка, «вплітається» в гармонію, нерідко прихована в середині, відповідно – пластичні рухи-жести, відчуття розчинення звуку в просторі;

- фактура – арпеджіо, акордові хвилі, дзеркальні інтервали, загальне м'яке звучання – створює образ місячного сяйва на воді;
- гармонія – тональна нестабільність, без опори - враження знаходження у сні;
- динаміка – довгими динамічними хвилями (від *pianissimo* до *mezzo piano*) - відчуття повітряності;
- агогіка – гнучка, відчуття природнього дихання фрази як хвилі, що виражає природність руху;
- педаль – напівпедаль, постійна - розмитий контур звуку, прозора, а іноді як туман;
- тембр (звук) - м'який, використання глибокої ваги – створення ефекту світла і тіней.

У творі художній образ втілюється через інтонаційно-пластичну єдність звуку, гармонії і тембру, а піаністичні засоби (м'який дотик, витончена педаль, гнучка агогіка) стають інструментом його реалізації. Отже, в процесі опанування музичним матеріалом (фактурою, фразуванням, артикуляцією, тембровими барвами, ритмом і динамікою) піаніст формує образний зміст твору; а через єдність інтонаційного мислення, технічної свободи та художньо-емоційної виразності реалізує його на інструменті.

Оскільки розглядається саме «художня техніка», то важливо враховувати стильовий та жанровий контекст творів, свідомо використовуючи засоби художньої виразності, специфічні для кожного стилю чи жанру. Отже, здобувачам необхідно оволодівати рухливими навичками координованої гри та інтонаційними вміннями, що підпорядковуються пластичним рухам і гнучкому мисленню виконавця. Для багатьох здобувачів постає проблемою – стильова артикуляція. У питанні розуміння артикуляційних принципів гри на фортепіано слід орієнтуватися на особливості її виконання у певні епохи відповідно стилю

(Лу Чен, 2015). Наприклад, за часів І.С.Баха (епохи бароко) переважала гра *non legato*, у ранніх класиків більш *staccato*, романтичній музиці – *legato*. Але непотрібно це сприймати однобічно. Артикуляція як жива мова, один штрих може мати різноманітне трактування у різні часи. Так у В. Моцарта у других частинах сонат частіше за все *legatissimo*, але з доброю і ясною артикуляцією, натомість у третій частина на *staccato* зберігається «легатне» фразування, як у операх-буфа. Слід звернути увагу на декілька підходів щодо розуміння артикуляції. Відомо, що у відтворенні штрихів ми орієнтуємося на жанр і композиторський стиль, але урахувати потрібно тяжіння артикуляції як до інструментальних штрихів так і до вокальної декламації. Під час виконання творів Й. Гайдна, В. Моцарта і Л. Бетховена, пам'ятаємо, що ліги мають оркестрову основу (струнні інструменти), тобто, принцип виконання по штриху смичка. Врахування атаки смичка на першу ноту, зміни смичка, перехід позиції, різні регістри інструменту доводять виразність ліг композиторів-класиків. Природне втілення ритму, ритмічних фігур теж заслуговують уваги. Ритмічна організація музики має інтонаційну основу. Іноді ритм має першочергове значення як у танцях, у творах Е. Гріга, у шопенівському *rubato*. Ритм пронизує фактуру, пружинить і пульсує у інтонаційній виразності. Але частіше він підпорядковується мелодії, її інтонаційному розгортанню. Ритм можна зрозуміти через його синкретичне джерело з танцем, мовою, музикою. Ритм перебуває у співвідношенні з формою, фактурою, артикуляцією, фразуванням, агогікою.

Коли мова йде про артикуляцію та інтонацію, постає питання виконавської культури. Вона формується поступово і виявляє загальний рівень культури виконавця. На думку А. Михайлюк, виконавська культура постає «інтегрованою професійно-особистісною властивістю», яка характеризує «високий рівень оволодіння мистецькими знаннями, музично-виконавськими вміннями, педагогічними компетенціями», що виражається в досконалій інтерпретації змісту музичного твору» та забезпечує в умовах виконавсько-педагогічної

діяльності особистісне професійно-творче зростання (Михалюк, 2021, с. 103). Авторка звертає увагу на роль українського фортепіанного мистецтва як складової духовної культури, як культурно-історичного феномену, що базується на досягненнях і взаємовпливах виконавської, педагогічної та творчої діяльності (Михалюк, 2021, с. 103). Вчена вважає, що організація виконавської діяльності майбутніх магістрів музичного мистецтва на основі вітчизняної композиторської творчості на ментальному рівні, сприятиме глибшому розумінню й вираженню авторського задуму конкретного фортепіанного твору. А використання інтерпретаційних принципів української фортепіанної школи допоможе знаходити виконавські орієнтири для створення виразної інтерпретації фортепіанних творів (Михалюк, 2024, с. 103).

Слід виокремити і зовнішній прояв виконавської культури – володіння рухами і жестами. У музично-інтонаційній діяльності рухову сферу описують так: у відтворенні музичної тканини відбувається «своєрідний опис рухів (стрімких, неспішних, вибухових поступальних тощо)» тобто, рухи піаніста «виліплюють» слуховий образ вказуючи на «певні смислові контексти» та «символічні» елементи (Чжан Цзяохуа, 2020, с. 156). Тому, на думку автора, «інтонація жесту, володіючи здатністю доповнювати виразність гри музиканта, дозволяє розглядати виконавські рухи піаніста як частину інтонаційного процесу» (Чжан Цзяохуа, 2020, с. 158).

На думку О. Максимова, рух піаніста – це «художньо вмотивована дія, яка полягає у динамічній зміні положення руки на клавіатурі фортепіано між кількома більш-менш статичними положеннями» (Максимов, с. 137). Дослідник розглядає різні фази рук і пальців, фази «атаки», підкреслюючи, що «плавність і циклічна безперервність зміни цих фаз забезпечує пластичність і невимушеність рухів піаніста» (Максимов, с. 138).

Звернемо увагу, що рухи піаніста мають різний характер вираження і відповідають виконавським завданням певного твору, а саме: технічно-

звуковим, інтонаційно-смісловим; образно-динамічним. Між цими рухами існує тісний взаємозв'язок, особливо у питаннях стильової інтерпретації творів (Лію Лібо, Грінченко, 2023, с. 72). Органічне функціонування такого рухового комплексу можливе тільки при наявності пластичного сегменту, який сприяє пристосуванню рухового апарату до різних видів фактурного викладення музичних творів.

З точки зору теорії фортепіанної гри усі рухи піаніста можна поділити на декілька груп, а саме, рухи пов'язані зі звуковидобуванням, які спрямовані на вирішення певних тембро-звукових і динамічних завдань; до іншої групи віднесемо рухи смислового характеру, які розкривають індивідуальне ставлення піаніста до музики. Між цими видами рухів наголошує О. Горожанкіна, існує тісний взаємозв'язок, особливо у питаннях стильової інтерпретації творів (Горожанкіна, 2022). Наприклад, залежно від характеру твору один акорд на *fortissimo* можна взяти по-різному: «з клавіш» або з великої відстані від клавіатури широким жестом — звуковий ефект буде близьким, але різний образний ефект. А якщо піаніст підкреслить акорд рухами корпусу і голови, то враження ще інше.

Пригадаємо, індивідуальну гру Г. Гульда, виразність виконання кожного голосу у поліфонії, яка підкреслюється синхронною промовою ротом. А плавність, звучання у Г. Гульда посилюється завдяки гнучким диригентським рухам вільною рукою. Сміслові значення рух має і після вилучення звуку як от: важке, зібране або м'яке опущення рук, або енергійним відскоком, або підкидання рук від плеча і відхилення корпусу від інструменту.

Звернемо увагу, що людина під час відвідування концерту отримує враження синтезованого характеру, яке сформувалося під впливом сприйняття жестів, міміки, манери гри, пози індивідуальної манери та стилю музиканта. З історії фортепіанного виконавства відомо, що гру такого видатного і артистичного віртуоза як Ф. Листа потрібно було не тільки чути, але й бачити.

Його жести відзначалися широкою амплітудою емоційного прояву у виконанні: від витончено-виразного, комічного, поетичного, до нестерпного і пристрасного; а рухи були гармонічно пов'язані з грою. На відміну від Ліста, не подобалося коли за ним спостерігали під час гри, оскільки обличчя завжди видавало його внутрішню роботу за інструментом, тому виконавець вважав за краще слухати, а не дивитися на нього.

Взагалі, виконавський процес великих митців відзначається емоційною неординарністю, особливим розумінням музичної мови та виразним втіленням її художнього контенту. Отже, зовнішній антураж виконавця-піаніста є проявом внутрішньої: перцептивної, образно-художньої, інтелектуальної, технічно-сміслової роботи майстра.

Не зважаючи на несвідоме взаємодоповнення рухів, кожен виконує своє функціональне значення. Як виняток, іноді зустрічається неузгодженість дій між звукотехнічними рухами і пантомімічним проявам піаніста. Тому твори музики Бароко та епохи класицизму потребують стриманих жестів та рухів, а не навпаки. Не можна граючи трагедію, жестикулювати комедію: не можна, граючи К. Дебюссі, жестикулювати Ф. Ліста. Отже, жести, які не пов'язані безпосередньо зі звуковидобуванням, візуально роз'яснюють аудиторії настрій та емоції виконавця і можуть виступати засобом виразності, але у візуальній формі. Жестикуляція та міміка піаніста в інтерпретації музичних творів є тим особливим проявом музиканта, що сприймається як акторське перетворення соліста.

Якщо виконання музики може відбуватися без ефектних жестикуляційних проявів, то процес звуковидобування не існує за межами піаністичних рухів. Ігрові рухи піаніста особливі, з одного боку вони індивідуальні, з іншого, загально-професійні. Організація таких рухів зумовлена втіленням виразності музичного образу, пластикою музичної мови і відповідно фортепіанним туше. Тільки в процесі осмисленої творчої роботи над музичною фактурою та втілення

її на рівні звукового потоку, формується виконавська пластика піаніста як важливе професійне надбання в процесі гри на фортепіано.

Враховуючи вищезазначене, ми відносимо виконавсько-пластичні уміння до рівня виконавської майстерності, як художню техніку і виконавську культуру. Виконавська майстерність, вважає М. Михайленко, базується на системних теоретичних знаннях, вільному володінні арсеналом технічно-виражальних засобів інструмента, критичному осмисленні та орієнтації у великому сучасному інформаційному просторі, що сприяє досконалому, інтерпретаторськи змістовному та артистичному втіленню музичного твору у реальному звучанні (Михайленко, 2021).

Майстерність включає в себе весь комплекс слухо-моторних та психофізіологічних характеристик, навичок та вмінь, прийомів і музично-ігрових рухів. Виконавська майстерність набувається виконавцем в процесі діяльності, виступає як властивість до суб'єктивного усвідомлення образу об'єктивної дійсності, що сприяє творчому й оригінальному їх розвитку та створенні якісно нових образів (Лу Тао, 2016). У виконавському мистецтві не буває два однакових виконання, інтонування, жестів. Виконавська діяльність музиканта передбачає здатність до глибокого осягнення змісту музики, виявлення власного ставлення до її художніх образів, технічно досконалого та артистичного втілення музичного твору в реальному звучанні.

На цьому етапі доцільно застосувати такі методи: аналіз відео-записів, складання голограми фразувальних хвиль у музичному творі, завдання «проект виконавських дій», метод інтонаційної поліваріантності, метод художньої аналогії.

Передбачається, що наведені методи сприятимуть установці на цілісність виконавського процесу через розуміння і сприйняття засобів музичної виразності, звукових уявлень, рухової пропріоцепції тощо, та її підтвердження на методично-викладацькому рівні.

Висновки до розділу 2

Методологію і методику дослідження формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки складають наступні наукові підходи: герменевтично-інтенційний, перцептивно-рефлексивний, виконавсько-компетентнісний. *Герменевтично-інтенційний* підхід спрямований на процес осмислення музичного твору і художнього наміру композитора та усвідомлення взаємозв'язку між змістовним контекстом і виконавсько-пластичними рухами піаніста. До обраного підходу відповідають наступні принципи: *принцип осмисленого ставлення до опанування музичних творів різних стильових напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки; принцип зацікавленості і спрямованості на виявлення «пластичного» у фактурі, піаністичних прийомів гри, інтонаційно-звукової виразності. Перцептивно-рефлексивний* підхід у формуванні виконавсько-пластичних умінь акцентує увагу на взаємодії слухо-рухової перцепції та рефлексії (самоусвідомленні та аналізі виконання); на здатності внутрішньо осмислювати свої рухи, розуміти їх скоординованість як засіб посилення інтонаційної виразності, поліпшення якості звуковидобування і загального піаністичного комфорту. В межах даного підходу задіяні такі педагогічні принципи: *розширення перцептивно-слухового досвіду, різноманітного піаністично-пластичного звуковидобування; активізації рефлексії тактильних, пластично-пропріоцептивних відчуттів у виконавському процесі. Обраний виконавсько-компетентнісний* підхід спрямований на формування у здобувача здатності художньо-виразно виконувати музичні твори у результаті синхронного поєднання в інтерпретаційному процесі інтелектуальної, художньої і технічної складових. Виконавсько-компетентнісному підходу відповідають наступні педагогічні принципи: *принцип зацікавленості у художньо-технічному самовдосконаленні на основі застосування фактурно-пластичного ресурсу на*

фортепіанних творах різного рівня складності; принцип практичного оволодіння пластичною кореляцією у інтерпретаційно-виконавському процесі.

Методологія дослідження стала підґрунтям в розробленні авторської методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО. Розроблена методика відповідає компонентній структурі і включає три етапи формування. Перший етап - пізнавально-смісловий, спрямований на усвідомлення здобувачами важливості накопичення виконавського, жанрово-стильового, фактурного ресурсу та відчувати потребу до розширення знань й умінь в галузі мистецтвознавства, музичної педагогіки і виконавства. Другий - кінестетично-слухо-рефлексійний ведений для поєднання виконавсько-фізіологічного фактору і інтонаційно-сміслового контексту фактури як необхідною складовою пластичного сегменту фортепіанного виконавства. Третій - виконавсько-експресивний ведений для реалізації пластичного сегменту у виконавській діяльності піаніста.

Розроблена методика передбачає впровадження наступних педагогічних умов: на першому етапі педагогічна умова – установка на цілеспрямоване накопичення фактурно-пластичного ресурсу в процесі опрацювання музичних творів різних стилів і жанрів; на другому етапі педагогічна умова – стимулювання здатності до самокорекції процесу пластичної взаємодії інтонаційно-сміслової виразності та її технічної реалізації; на третьому етапі - спонування до оперування виконавсько-пластичними уміннями у виконавській інтерпретації музичних творів.



Рис. 2.3. Модель методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО

РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В ЗВО

3.1. Діагностика сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО

Важливим етапом експериментального дослідження є діагностика рівнів сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки. Для проведення констатувального експерименту розроблено методику, яка ґрунтувалася на теоретичному опрацюванні робіт з музичної психології, музичної педагогіки, мистецтвознавства, а також власного мистецько-педагогічного досвіду. У попередніх дослідженнях по даній проблематиці було визначено мету, предмет і завдання дослідження, розкрито сутність та компонентну структуру виконавсько-пластичних умінь, наукові підходи і принципи, педагогічні умови формування зазначених умінь.

Оцінювання рівня сформованості компонентів виконавсько-пластичних умінь здійснювалося на основі розробленого діагностичного інструментарію – критеріїв та показників. Наявність системи вимірювання результатів студентів на різних етапах навчання є важливим засобом в досягненні об'єктивної оцінки в педагогіці, зокрема музичному мистецтві. Враховуючи важливість даного поняття «критерій» було розглянуто у науковому просторі і з'ясовано, що це «мірило, орієнтир, індикатор оцінки стану сформованості досліджуваного об'єкта» (Жихорська, 2015. с. 34), «ознака, що дозволяє оцінити або класифікувати явище чи процес», «необхідною та достатньою умовою його прояву»; в критеріях «визначається виразність тієї чи тієї ознаки» (Курлянд, 2005, с. 38). Китайський дослідник У Сюань вважає, що критерії це «ознаки, на основі яких проводиться класифікація і оцінка змін, що відбуваються в процесі

підготовки майбутніх магістрів музичного мистецтва» (У Сюань, 2019, с. 144). А показники це «характеристики аспектів кожного критерію, які співвідносяться між собою на рівнях цілого та часткового» (У Сюань, 2019, с. 144).

У межах проведеного дослідження застосування розробленого комплексу компонентів, критеріїв і показників дало змогу здійснити якісну оцінку рівня сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі їх інструментальної підготовки.

Під час розробки критеріїв і показників оцінювання сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів ми орієнтувалися на компонентну структуру досліджуваного феномена.

Перший – когнітивно-ціннісний компонент та його елементи (вміння сприймати, диференціювати й осмислювати фортепіанну фактуру як засіб музичної виразності щодо художньо-образного, технічного, стильового контентів твору; вміння усвідомлювати проблему виконавської виразності як результат узгодженості технічної і художньої складових у виконавському процесі) передбачав інтелектуальні можливості музиканта-піаніста та їх спрямування на інтерпретаційне, смислове опрацювання фактури. І критерієм було обрано *інтелектуально-пластичний критерій*, що дозволив визначити рівень здатності музикантів-піаністів до осмислення фактурно-сислового контексту фортепіанних творів через трактування засобів музичної виразності та врахування жанрово-стильових аспектів; рівень усвідомлення взаємозв'язку художнього образу, фактурного оформлення і технічного ресурсу піаніста у виконавському процесі. Цим критерієм доцільно визначити міру зацікавленості музикантів до оволодіння фортепіанним репертуаром різного рівня складності та пошуку виконавсько-технічних засобів щодо відтворення художнього контексту фортепіанних творів. Враховуючи, що формування виконавсько-пластичних умінь здійснюється в процесі вивчення музичних творів, здобувач-піаніст має усвідомлювати свій рівень володіння художньо-технічними навички гри на

фортепіано та бути зацікавленим в отриманні відповідних знань і умінь. Тому показниками зазначеного критерію визначено:

- прагнення до оволодіння творів різного фактурного викладення та занурення до їх фактурно-сміслового ресурсу;
- ступінь розуміння взаємозв'язку між художньо-образною концепцією твору та необхідністю володіння піаністом художньо-технічним потенціалом гри на фортепіано.

За допомогою означених показників оцінюється спроможність здобувачів піаністів набувати і використовувати теоретичні знання з питань музикознавства (щодо музичної форми, музичної фактури та її складових, особливості засобів музичної виразності, семантичного значення музичної мови, художньої концепції музичних творів) у процесі опанування різностильових фортепіанних творів та зацікавленість у розширенні репертуару та набуття досвіду у процесі інструментальної підготовки; оцінюється рівень технічної оснащеності здобувачів-піаністів, володіння технічними навичками та здатність до їх удосконалення в процесі виконавської діяльності.

Другий компонент дослідження - інтонаційно-кінестетичний та його елементи (вміння відчувати та інтонаційно-пластично відтворювати музичну фактуру на основі інтеграції сенсорно-перцептивних процесів; вміння самостійно гнучко регулювати рухові дії у інтонаційно-виконавському процесі). Для його оцінювання було обрано *перцептивно-самокорегувальний критерій*. За цим критерієм можна визначити здатність музиканта відчувати зв'язок інтонаційної виразності мови та пластичності музичної інтонації; здатність застосовувати прийоми гри (мікро і макродинамічного і агогічного характеру) у процесі інтонування музичної фактури на фортепіано; рівень володіння пластичним звуковидобуванням; наявність природної форми рук, органічності і звукової якості під час виконання музичних творів; здатність музиканта-піаніста здійснювати слуховий контроль та контроль піаністичного апарату (тактильно-

вагові відчуття) та доцільно застосовувати рухову діяльність в пластично-інтонаційному процесі під час роботи над музичної фактурою фортепіанного твору. Отже, необхідність координації у виконавському процесі таких складових як: розуміння інтонаційного сенсу – слухових уявлень – доцільної рухової діяльності, зумовила обрання технічно-корегувального критерію та наступних показників:

- здатність демонструвати інтонаційну різноманітність, що супроводжується доцільно-скоординованою пластично-руховою діяльністю;
- спроможність до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору.

За допомогою зазначених показників було оцінено спроможність здобувачів піаністів вдаватися до інтонаційного пошуку, знаходити відповідні змісту музичного твору смислові інтонації, гнучко оперувати фразуванням мелодійних ліній, «виліплювати» мелодійні конструкти у органічному поєднанні з пластично-руховими діями піаністичного апарату. А також оцінити здатність контролювати свободу власного піаністичного апарату і доцільність рухової діяльності як базового арсеналу піаніста у відтворенні інтонаційної виразності музичної фактури та готовність коректувати як інтонаційний так і руховий сегменти виконавського процесу.

Третім компонентом визначено - виконавсько-експлікаційний з елементами (вміння застосовувати виконавсько-технічний потенціал на рівні художньо-технічних навичок; уміння інтонаційно-пластичного втілення художнього образу твору на основі сукупності засобів музично-фактурної виразності і піаністичних засобів виразності) і для його оцінювання обрано *виконавсько-перформативний* критерій, що спрямований на визначення рівня практичної реалізації виконавсько-пластичних умінь у виконавському процесі. За обраним критерієм оцінюється здатність музиканта-піаніста демонструвати володіння технічними навичками й уміннями та спрямовувати технічний

потенціал на втілення художнього образу музичного твору; спроможність до реалізації художнього образу через моделювання його пластично-інтонаційного конструкту та використання засобів музично-фактурної виразності і художньої фортепіанної техніки. Цей критерій визначався такими показниками:

- рівень володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної концепції твору;
- якість реалізації текстурної експресії через технічно-смыслову узгодженість, рухово-інтонаційну пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі.

Зазначеними показниками можна оцінити рівень володіння художньою фортепіанною технікою, що визначається у спроможності піаніста вбачати у рельєфі і технічному викладенні фактури асоціації з художнім образом та використовувати технічний потенціал у відтворенні смислового контексту музичного твору; здатність демонструвати виконавську пластичність в інтерпретаційному процесі через реалізацію інтонаційної пластики музичної мови, гнучкість музичного мислення у побудові пластичного фразування, органічної агогіки, відтворенні «живої» ритмічної організації, доцільно організованих рухів та їх пристосованості до фактури. Співвідношення компонентів, критеріїв і показників представлено в таблиці 3.1.

Таблиця 3.1

Співвідношення компонентів, критеріїв, показників і методів

КОМПОНЕНТИ	КРИТЕРІЇ	ПОКАЗНИКИ	МЕТОДИ ДІАГНОСТИКИ
Когнітивно-ціннісний	інтелектуально-пластичний	- прагнення до оволодіння творів різного фактурного викладення та занурення до їх фактурно-смыслового ресурсу;	-аналіз відео-запису музичного твору; -фактурно-смысловий аналіз музичного твору;

		- розуміння взаємозв'язку між художньо-образною концепцією твору та необхідністю володіння піаністом художньо-технічним потенціалом гри на фортепіано	- педагогічне спостереження; - діагностична анкета;
Інтонаційно-кінестетичний	перцептивно-самокорегувальний	- здатність демонструвати інтонаційну різноманітність, що супроводжується доцільно-скоординованою пластично-руховою діяльністю;	- метод інтонаційно-рухових завдань: «Контраст інтонаційних стилів», «Динамічна адаптація»
		- спроможність до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору	- метод «дзеркала» - метод «зміна зовнішніх умов»
Виконавсько-експлікаційний	виконавсько-перформативний	- рівень володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної концепції твору;	Метод «техніка в образі» Педагогічне спостереження
		- якість реалізації текстурної експресії через технічно-сміслову узгодженість, рухово-інтонаційну пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі	Завдання «пластика в образі»

Визначені критерії та показники дозволяють здійснити діагностику і обґрунтувати три якісні рівні сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки: високий – інтерпретаційно-виразний, середній – технічно-узгоджений, низький – виконавсько-некоординований.

Під час проведення діагностування було передбачено трьох бальну шкалу оцінювання, яка відповідала представленим рівням: високий рівень надавалося від 2,4 до 3 балів, середньому – від 1,7 до 2,4 балів, низькому – від 1 до 1,7 балу.

До високого рівня віднесено здобувачів, які виявили інтерес до розвитку власних виконавсько-пластичних умінь як важливої складової інтерпретаційно-виконавського процесу; зацікавленість в отриманні знань і умінь, що сприяють осмислення фактурно-сміслового контексту фортепіанних творів та пошуку виконавсько-технічних засобів щодо його відтворення на фортепіано; здатність до осмислення засобів музичної виразності та жанрово-стильових аспектів музичних творів усвідомленість взаємозв'язку художнього образу, фактурного оформлення і технічного ресурсу у виконавському процесі; спроможність до інтонаційного пошуку та застосування прийомів звуковидобування у процесі інтонування музичної фактури; гнучкість в оперуванні фразуванням мелодійних ліній в органічному поєднанні з пластично-руховими діями піаністичного апарату.

У респондентів високого рівня спостерігалася зацікавленість до оволодіння фортепіанним репертуаром різного рівня складності та набуття досвіду у процесі інструментальної підготовки. Характерними для респондентів високого рівня була активність у самооцінюванні власного рівня виконавсько-технічної оснащеності, у здійсненні самоконтролю за піаністичним апаратом, інтонаційно-руховим процесом та його коректуванні; у здатності спрямовувати технічний потенціал на відтворення смислового контексту музичного твору, демонструвати органічність і звукову якість під час виконання музичних творів.

Студенти з середнім рівнем володіння виконавсько-пластичними уміннями усвідомлювали потребу в отриманні знань та професійних умінь і були вмотивовані до розвитку виконавсько-пластичних умінь. Ці здобувачі виявили усвідомленість впливу розвинених виконавсько-пластичних умінь на якість фортепіанної підготовки. Вони розуміли і осмислювали засоби музичної виразності та жанрово-стильовий аспект музичних творів, проте недостатня методична обізнаність ускладнювала процес опрацювання фактурно-сміслового контексту фортепіанних творів та пошуку виконавсько-технічних засобів щодо

його відтворення на фортепіано. Під час діагностичних завдань демонстрували у виконанні музичних творів інтонаційну виразність, часткову скоординованість. Активно виявили себе в самооцінюванні рівня власної виконавсько-технічної оснащеності та пластично-рухових дій піаністичного апарату.

Студенти відповідно інструментальній підготовці не на високому рівні виявляли здатність оперувати фразуванням мелодійних ліній в органічному поєднанні з пластично-руховими діями піаністичного апарату, не зважаючи на це вони змогли досягти певних результатів за рахунок рефлексії тактильних відчуттів при виконанні звуковидобування у відтворенні артикуляційно-інтонаційного контексту музичної мови фактури. Здатність демонструвати виконавсько-пластичні уміння для вирішення виконавсько-сміслових завдань респонденти середнього рівня виявляли у більшості випадків, але вони не завжди були доцільні, грамотні та досконалі. Студенти середнього рівня виявляли бажання в удосконаленні виконавсько-пластичних умінь в процесі оволодіння фортепіанним репертуаром різного рівня складності. В процесі опрацювання музичних творів вони здійснювали аналіз фактурних елементів, засобів виразності та інтонаційного контексту, доповнивши їх методичними рекомендаціями.

Низький рівень сформованості виконавсько-пластичних умінь було виявлено у музикантів-піаністів, які не виявили зацікавленості до розвитку зазначених умінь, інтересу до фортепіанного виконавства взагалі, бажання здійснювати інтерпретацію музичних творів, розуміти смисловий контекст фортепіанної фактури; не вбачали у розвитку виконавсько-пластичних умінь важливість свого виконавського рівня і взагалі виконавсько-педагогічної діяльності; також не мали знань щодо оволодіння означеними уміннями і було недостатньо обізнаними щодо принципів навчання гри на фортепіано. Музиканти-піаністи низького рівня не виявляли інтонаційно-рухову координацію в процесі гри на фортепіано, тактильну рефлексію в оволодінні

звукovidобуванням і не прагнули до самооцінювання, не прагнули до втілення результатів навчання у виконавську-педагогічну діяльність. Також студенти низького рівня здійснюють поверхово аналіз фактурних елементів, засобів виразності та інтонаційного контексту.

Зазначені якісні характеристики та кількісні показники рівнів сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки було визначено під час констатувального експерименту, результати якого подано нижче.

Констатувальний експеримент проводився на початку та в кінці року зі студентами-піаністами 3-4 курсу першого (бакалаврського) рівня вищої освіти зі спеціальності 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) і 025 Музичне мистецтво.

Загалом контрольну групу констатувального експерименту склали 24 здобувача 2022-2023 навчального року. Ця група виконувала функцію контрольної. Відмінність спеціальностей особливого значення не мала, тому що студенти-піаністи обох спеціальностей повинні володіти виконавсько-пластичними уміннями під час гри на фортепіано.

Отже, розглянемо діагностику рівня сформованості компонентів виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів спочатку реалізовували за мотиваційно-контекстним критерієм, який оцінював концептуально-смісловий компонент. З цією метою було розроблено методико-аналітичні методи і завдання.

Для виявлення першого показника – рівень аналітичного усвідомлення фактури та її пластично-сміслового контенту у творах різних стилів і жанрів – ми запропонували ряд завдань методико-аналітичного характеру: фактурно-смісловий аналіз музичного твору, аналіз відео-записів.

1. Аналіз відео-запису твору К. Дебюссі «Маленьке негренья». Здобувачам було запропоновано три рівня виконання цього твору. І потрібно було оцінити в процесі порівняння цих записів наскільки виконавець (з відео-запису) здатний

поєднувати техніку, пластичність і художній образ. Після перегляду відео студентами зроблені такі зауваження:

- ✓ у найкращому виступі виконавець підкреслює стрибки в правій руці легкими, швидкими рухами пальців, щоб передати грайливість персонажа; педалізацію використовує лише для підкреслення нюансів і акцентів, що зберігає ритмічний малюнок; чітка артикуляція підкреслює джазово-танцювальні ритми; агогіка, динаміка узгоджені з характером мелодії.
- ✓ «добрий» виступ здобувачі охарактеризували як: загальний настрій твору передається, але ритмічні нюанси іноді втрачені; артикуляція не завжди відтворює характер танцювальної фактури; динаміка і агогіка узгоджені.
- ✓ не сподобався виступ: рухи рук жорсткі; артикуляція неясна; танцювальний характер твору не передано; динаміка і агогіка не відповідають змісту твору.

Відповідно проведеному аналізу відео-запису правильні відповіді визначили 4 осіб, частко правильно – 8 осіб, з великими огріхами – 12 осіб.

Окрім аналізу твору К. Дебюссі, здобувачам пропонувалися відео-записи творів у виконанні здобувачів першого бакалаврського рівня. Це були твори різних жанрів, різної фактури, образного характеру. Не зважаючи на складність репертуару, що давався для прослуховування, здобувачі відзначили суттєвий момент – якість звука у кожного різна; і постало питання: «Що впливає на звукову якість і звучання фактури в цілому? І що треба робити для цього? Це дуже важливо, що ми почули такі питання. Отже така проблема є самих здобувачів і вони хотіли б її вирішити і таким чином покращити виконавський рівень гри.

Наступним був – *фактурно-смісловий аналіз музичного твору*. Даний метод спрямований на виявлення розвиненості музично-сміслового мислення. Він проводилося у декілька етапів.

1 етап - здобувачам пропонувалися твори-мініатюри В. Птушкіна на один час для опрацювання. Твори обиралися здобувачами із наданого переліку (додаток Б). З метою подальшого розподілу студентів на групи, було обрано за їх бажанням п'ять творів. Увага здобувачів акцентувалася не на вивченні тексту, а на виявленні глибини розуміння музичного тексту.

2 етап – для проведення діагностування залучалися викладачі кафедри музично-інструментальної підготовки: доц. О. Ю. Горожанкіна, М. Г. Демидова, доц. І. М. Левицька, О. Р. Новська. Кожен викладач працював з групою по 5-6 здобувачів.

Здобувачі після самостійного опрацювання твору протягом 1 години, об'єдналися у групи з 5-6 осіб на бесіду-обговорення з викладачем.

Викладачі для експерименту провели бесіду, що містила наступне коло питань:

а) *щодо художньо-образного змісту:*

- Як ви визначаєте основний художній образ або настрої твору?

- Які засоби композитор використовує для його створення (мелодія, гармонія, ритм, фактура)?

- Чи змінюється образ у процесі розвитку музичного матеріалу?

б) *щодо фактури як засобу виразності:*

- Які типи фактури переважають у творі (акордова, поліфонічна, фігураційна тощо)?

- Яким чином фактурна організація допомагає розкрити художній зміст твору?

- Як ви визначаєте співвідношення між тематичними лініями у фактурі (голосовий баланс, ведення мелодії, супровід)?

в) *щодо стильового і технічного аспектів:*

- Як стильова належність твору впливає на характер звуковидобування, артикуляцію, педалізацію?

Які технічні прийоми вважаєте необхідними для втілення художнього задуму?

г) *щодо виконавської інтерпретації:*

- Як ви прагнете передати головний образ через власне виконання?

- Які технічні рішення допомагають вам досягти бажаної виразності?

- Які труднощі виникають у процесі узгодження технічної й художньої складових?

Під час проведення зрізу здобувачами зазначалося, що питання були дуже змістовні і спрямовані на інтерпретацію музичного твору. Але як виявилось найбільшу складність викликали питання методичного плану і стильового характеру. Так, наприклад, здобувачка в процесі опрацювання твору Ф. Шопена Мазурка виникли труднощі з питанням щодо стильової належності твору і характером звуковидобування, артикуляції та педалізації. Особливо проблемним був момент артикуляції та ритмічної організації. У іншого здобувача складність виникла з узгодженням технічної й художньої складових у творі Фібіха. Контраст закладений у партіях лівої і правої руки важко було скоординувати, при цьому було чимало поліфонічних елементів, що в цілому ускладнювало виявлення взаємодії технічного і художнього аспектів. Це був не простий твір хоча і мініатюра і дане питання вирішилося за допомогою допоміжних питань.

3 етап – підсумковий – викладачі узагальнили відповіді здобувачів, одночасно спостерігали за логікою їх мислення, ступенем аргументованості, термінологічною точністю та рівнем усвідомлення зв'язку між фактурою, змістом і виконавськими засобами.

Результати оцінювання виявили такі рівні сформованості: високий рівень продемонстрували 3 особи (вони аналізували зміст твору, усвідомлювали функцію фактури у створенні художнього образу, пояснювали і аргументували техніко-художні рішення у творі); середній рівень 7 осіб (визначали загальний зміст твору, частково розуміє роль фактури та її виразність, пояснення були

фрагментарні); низький рівень 12 осіб (не усвідомлювали художньо-образний зміст, фактуру трактували формально без образного аспекту).

Для діагностування другого показника першого критерію – ступінь прояву прагнення використовувати пластичні засоби у виконавсько-інтерпретаційному процесі – було застосовано метод «педагогічне спостереження», діагностична анкета.

Педагогічне спостереження під час виконання (наскільки виконавець узгоджує технічну і художню складові у власному виконанні). Наведемо приклад декількох з таких педагогічних спостережень за проявом виконавсько-пластичних умінь здобувачів на творах Ф. Шопена оскільки виконання творів цього композитора є обов'язковим у першому семестрі здобувачів другого магістерського рівня: Ф. Шопена Ноктюрн до-діз мінор, op. posth.; Прелюдія ля мажор, Прелюдія мі мінор.

Викладачі відмітили, що *високий рівень* виявився під час виконання Прелюдії ля мажор. Було уточнено: права рука гнучко інтонує мелодичну лінію; виразне легато і тенуто, агогіка, динаміка, ліва рука (бас-акордового співвідношення) скоординована і у поєднанні з диференційованою педалізацією підтримують танцювальний характер образу.

Середній рівень володіння виконавсько-пластичних умінь здобувачі виявили у виконанні Ноктюрну до-діз мінор. Було відзначено: рухи рук частково узгоджені, агогічна неузгодженість, ліва рука виконує арпеджіо не рухово-пластично; права рука інтонує мелодію частково; обмежена виразність

Низький рівень спостерігався під час виконання Прелюдії мі мінор: пластика в лінії лівої руки відсутня, мелодія не інтонується, педалізація не диференційована, рухи не відповідають образу.

Під час прослуховування викладачі у наданій схемі (додаток В) фіксували прояв виконавсько-пластичних умінь по ключовим моментам:

-пластика рук та пальців – плавність рухів, контроль над силою натиску;

- координація між руками – рівновага голосів, виділення мелодії та акомпанементу;

- темпова і динамічна гнучкість –збалансованість звукова у передачі музичного образу;

- виразність через техніку – легато, стаккато, тенуто, педалізація;

- усвідомлення образу – рухи підкреслюють драматургію, контраст, кульмінації. В результаті було отримано: 14% (високий рівень), 65% (середній рівень), 26% (низький рівень) ,анкети для спостереження.

Для виявлення знань й рівень розуміння закономірностей виконавської виразності (розуміння зв'язків між фактурою, стилем і технікою) запропоновано заповнити **діагностичну анкету** із відкритими питаннями. Відповіді потрібно аргументувати, з наведенням прикладів із творів певного стилю. Перелік питань щодо фактури і стилю, про виконавсько-художні рішення, також критерії оцінювання надаються у додатку Г і Г(1). Хотілося б навести приклад однієї такої анкети. Здобувачка відповідала на запитання відповідно твору, що вивчала на дисципліні «Виконавська майстерність з фаху» - Р. Шуман «Естрела» з циклу «Карнавал» оп. 9. Це лаконічні відповіді, але грамотні:

1. Типи фактури: у творі переважає гомофонно-гармонічна фактура - виразна мелодія в правій руці супроводжується акордовими підтримками у лівій. Місцями є імітаційні елементи між голосами, що робить фактуру частково поліфонічною. Фактура переважно прозора, що відповідає жіночому, витонченому образу “Естрели”.

2. Вплив фактури на динаміку та штрих: гомофонна фактура вимагає чіткої диференціації звучання голосів: мелодію виконую м'яким, співучим legato, акомпанемент на non legato. Динаміка має хвилеподібний характер (між p і mf), це подібно емоційним перепадам. Так, наприклад, у тактах 9–12 застосовую поступове crescendo з кульмінацією у верхній точці фрази, після чого - ніжне diminuendo.

3. Зміни фактури та образ: у серединному епізоді (зміна тональності в *Des-dur*) фактура стає щільнішою - акорди ширші, рух активніший. Це створює відчуття більшої емоційної насиченості, можливо, внутрішнього хвилювання чи пристрасті. А потім знову повертається до початкової фактури.

4. Вплив стилю (романтизм): як твір епохи романтизму, потребує: вільного дихання фраз (використання *rubato*), пластичної динаміки (без різких контрастів), гнучкої педалізації, фразування, виразного інтонування.

5. Технічні прийоми для «виліплення» мелодії: мелодія виконується з використанням ваги руки, пальці потребують артикуляційної незалежності, мелодія має бути інтонаційно-виразною; мінімальна педаль в акордовому супроводі; мелодія звучить над акомпанементом, а не навпаки.

6. Узгодження техніки з художнім задумом: технічні прийоми (контроль динаміки, педалі, штриху) спрямовуються на розкриття поетичного образу в цьому творі. Я намагаюся уникати зайвої віртуозності, щоб не порушити камерність звучання.

7. Складнощі та шляхи подолання: зберегти прозорість акордової фактури при педалізації. Долаю це за допомогою застосування півпедалі і короткі зміни педалі в середині акордів. Працюю над звуковою ясністю у мелодії правої руки.

8. Можливі зміни у виконанні: щоб точніше передати стиль, я б спробувала трохи уповільнити темп і зробити м'якіші динамічні хвилі, щоб уникнути надмірної емоційності.

9. Вплив штрихів, агогіки, динаміки: якщо у фразі тактів 5–8 зробити коротке *ritardando* перед каденційним зворотом і додати легке *smorzando*, це створить ефект «задумливого погляду», підсилить образність і надасть інтонаційної глибини.

10. Самооцінка виконання: вважаю, що вдалося передати ніжність і співучість мелодії, зберегти природність романтичного образу. Потребує

вдосконалення координація (динамічна) між руками, також потрібна робота над *rubato* для природності фразування.

Така проведена аналітична робота здобувачки свідчить про її усвідомлене ставлення до роботи над твором, про те, що вона намагається здатність поєднувати технічні і художні аспекти виконання, інтерпретувати стильові ознаки у музичному творі.

Рівні сформованості першого компонента «когнітивно-ціннісного» за інтелектуально-пластичним критерієм були визначені на основі результатів проведеної діагностики. Високий рівень 7,8% респондентів. Ця група включає студентів, які продемонстрували високу здатність до розуміння смислового контенту і виявлення пластичних сегментів фактури музичних творів. Середній рівень – 22,7% респондентів. До цієї групи належать студенти, які мають достатній рівень знань для здійснення аналізу музичних творів. Ці студенти можуть потребувати додаткової підтримки для вдосконалення своїх виконавських навичок у навчальному процесі. Низький рівень -69,5% респондентів. Студенти цієї групи мають значні труднощі зі здійсненням опрацювання музичної фактури на смислому рівні.

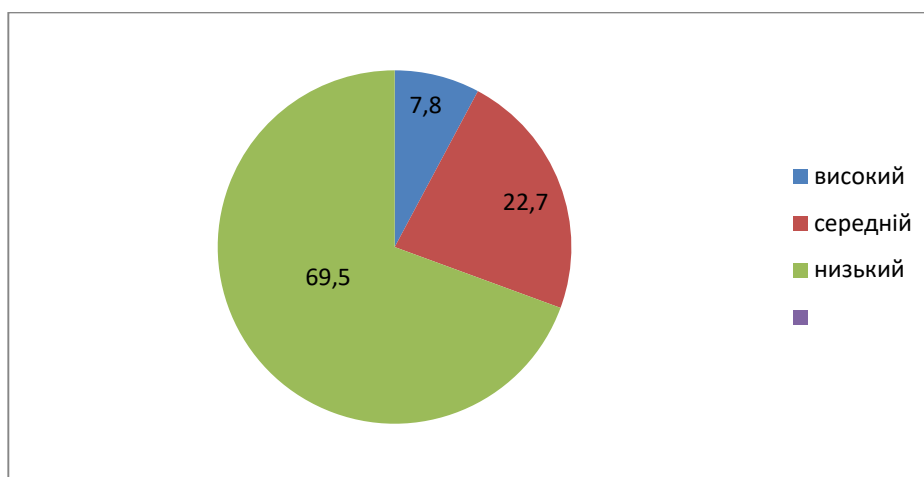


Рис. 3.1. Рівні сформованості «когнітивно-ціннісного» компоненту за інтелектуально-пластичним критерієм

На рис. 3.1. ми показуємо рівні сформованості першого компоненту «когнітивно-ціннісного» за інтелектуально-пластичним критерієм.

Дані, свідчать про те, що серед студентів переважає низький рівень сформованості когнітивно-ціннісного компонента. Узагальнюючи результати діагностики когнітивно-ціннісного компоненту, можна констатувати, що значна частина студентів, які продемонстрували середній і високий рівні, здатні адекватно оцінювати власні знання та когнітивні можливості. Вони свідомо прагнуть до вдосконалення знань і навичок, що сприяє успішному оволодінню виконавсько-пластичними уміннями у процесі фортепіанної підготовки.

Другий компонент виконавсько-пластичних умінь – інтонаційно-кінестетичний оцінювався *перцептивно-самокорегувальним* критерієм. Це передбачало визначення рівня володіння інтонаційно-пластичними і рухово-пластичними уміннями та їх корегування в процесі «виконавського самоконтролю» (А. Грінченко). Такі аспекти відповідають визначеним показникам зазначеного критерію: *рівень здатності демонструвати інтонаційну різноманітність, що супроводжується доцільно-скоординованою пластично-руховою діяльністю; ступінь спроможності до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору.*

Для діагностування перцептивно-самокорегувального критерію за першим показником спочатку ми застосовували **метод інтонаційно-рухових завдань (ситуативна проба)**. Даний метод включав спеціально підібрані короткі завдання, які стимулюють піаніста до адаптації рухів відповідно інтонаційним змінам. Завдання мали ситуативний характер, тобто, ми змінювали або музичного фрагмента або умови виконання. З цією метою обирався музичний матеріал такого плану – короткий уривок тривалістю до однієї хвилини. Обов'язкова наявність контрастних моментів: динаміка (*forte/piano*), темп (*adagio/andante*),

характер фразування (плавне/різке). Студентам були запропоновані наступні твори:

На першому завданні – *«Контраст інтонаційних стилів»* здобувачу пропонували одну музичну фразу виконати декілька разів у різних інтонаційних варіантах. Спочатку – це нейтрально, без особливого емоційного забарвлення, з рівним звучанням і мінімальними рухами. Потім виразно, з передачею контрасту динаміки, зміною характеру звуку, акцентами та відчуттям фрази. Наприклад, здобувач виконував мелодію «Adagio» спочатку спокійно, без акцентів, потім з виразною динамічною акцентуацією, демонструючи глибше емоційне залучення. І вже за другим разом, шляхом порівняння на контрасті, вбачалися і оцінювалися рухи рук, кисті, корпусу та їх відповідають інтонаційним змінам.

Зазначимо, доцент І. М. Левицька, яка діагностувала студентів підкреслила, що студенти під час завдання проявляли активність, ставили запитання, дискутували. Це були питання такого характеру:

-«Що саме вважається нейтральним виконанням?»

-«Як зробити інтонацію виразнішою, не порушуючи загальної структури фрази?»

-«Які рухи рук відповідають певним динамічним змінам?»

-«Чи достатньо помітна різниця між першим і другим варіантами?»

При цьому студенти не тільки задавали питання, а й намагалися на них самі відповідати. Зі слів І. М. Левицької, пошук має методично-творчий характер, при цьому студент починав усвідомлювати важливість рухи тіла (рук, кистей, корпусу) на музичну виразність.

Між тим, не всі з першого разу могли по різному зіграти музичну фразу. Викладачем були виявлені наступні труднощі:

здобувачам було важко утримати рівний темп і інтонаційну точність при зміні емоційного стану;

- поєднати внутрішнє відчуття музичного образу з зовнішньою пластикою рухів;

- контролювати положення рук і плечей, не перевантажуючи рухів;

- змінювати ступінь емоційного напруження.

Як зазначили самі здобувачі, їм вдавалося легше знайти природний темп в нейтральному варіанті; інтуїтивно відчувати контраст між «спокійним» і «емоційним» звучанням; спостерігати зв'язок між музичною інтонацією й власним тілесним відгуком.

На другому завданні – «*Динамічна адаптація*» - здобувачу пропонувалося варіювати виконання музичної фрази, поступово змінюючи її динаміку (*crescendo*/*decrescendo*) або темп (*ritardando*/*accelerando*). Викладач І. М. Левицька оцінювала здатність студентів координувати виразність звучання з керування рухами, забезпечуючи плавність переходів і збереження технічної точності. Вона спостерігала як студент адаптував свої рухи під час гри на *crescendo*. Наприклад, одному зі здобувачів було запропоновано зіграти фразу з твору Л. ван Бетховена. Відомо, що характер і стиль потребуються динамічного кресцендо. Тому виникло питання стосовно виконання у фразі *crescendo*. І. М. Левицька відмітила, що більша кількість студентів не знала, що під час *crescendo* кисті поступово піднімаються, розширюють амплітуду й водночас розслабляються, що підсилювало ефект наростання звуку, у *decrescendo*, навпаки, рухи стають компактнішими, більш зібраними, а динамічний рівень – спокійнішим. У зв'язку з цим виникали теж запитання у переважній кількості здобувачів такого плану: «Як відчувати і здійснювати поступове наростання без різких переходів?», «Як зберегти точність звуковидобування під час прискорення або уповільнення?». Особливо І. М. Левицька звернула увагу на контролюванні відчуття напруження при тривалому *crescendo*, яке вимагає розслаблення і гнучкості рухів, а також на важливість слухового контролю під час гри на фортепіано.

В результаті діагностики даними завданнями ми отримали наступні результати: проблему піаністичного апарату (кистьова скутість, підняті плечі, недостатня рухова координація) відчують 9 здобувачів, проблему інтонаційної виразності виявили – 10 здобувачів, збалансованість зазначеного демонстрували – 3 здобувача.

Наступним методом діагностування першого показника був *метод педагогічного спостереження*. Його доцільність виявляється у системності і природності умов для здобувача. Це дозволяє побачити не лише кінцевий результат (звучання твору), а й внутрішній процес формування інтонаційної виразності – через реакції, слухову увагу, емоційне ставлення до музики. Такий метод є якісним оскільки спирається на професійний досвід викладача, його здатність інтерпретувати невербальні сигнали (міміка, жести, тембр, динамічні нюанси, артикуляція тощо). Для фіксування результатів діагностики рівня володіння інтонаційною виразністю під час гри на фортепіано створювалася спостережна карта викладача (додаток В). Кожен здобувач проходив педагогічне спостереження зі своїм викладачем по класу фортепіано.

Під час спостереження викладачем зверталася увага на наступні аспекти:

- Реакція виконавця на зміну динаміки чи штриха: чи усвідомлює здобувач необхідність змінювати силу звуку, чи відчуває логіку фразування.

- Уміння «слухати себе»: чи коригує він звучання під час гри, чи помічає фальш, нерівність, невиразність.

- Інтонаційне «мовлення»: чи здатний виконавець створювати інтонаційно насичені фрази, які передають емоційний підтекст, чи звук має «мовний», «співучий» характер.

- Емоційна залученість: чи є у грі внутрішня виразність, мімічна реакція, чи музика «живе» у виконанні.

Педагог робить якісний опис рівня сформованості інтонаційної виразності. Для зведення результату ми поєднали відповіді здобувачів по кожному пункту з картки педагогічного спостереження кожного викладача.

Другий показник перцептивно-самокорегувального критерію, саме: ступінь спроможності до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору діагностувався наступними методами: метод «дзеркала»,

«Метод «дзеркала» (відеозапис власного виконання) був спрямований на виявлення у здобувачів вищої освіти здатності до демонстрації інтонаційної різноманітності у поєднанні з доцільними руховими діями та спроможність до самокорекції під час виконання музичного твору.

Сутність цього методу полягала в тому, що завдяки відеофіксації студенти отримували можливість подивитися на себе «з боку», виявити неузгодженість між музично-інтонаційною та руховою виразністю, а також оцінити рівень власної сценічної пластики. Тобто такий метод поєднував у себе одразу спостереження, самоспостереження та рефлексію власного виконання.

Так, студентам пропонувалося обрати фрагмент музичного твору тривалістю 2–3 хвилини, у якому чітко проявлялись контрастні інтонації: зміни темпу, динаміки, фразування чи характеру. Під час відеозйомки необхідно було фіксувати рухи рук, корпусу та міміку, зберігаючи природність і свободу виконавських жестів. Після перегляду запису кожен студент здійснював письмовий самоаналіз за таким планом:

Чи ідентифікуються рухи мого корпусу і рук з образним змістом фрагменту, що виконувався, його динамічним навантаженням та інтонаційними особливостями?

- Чи помічаю я надмірні або невиправдані рухи під час виконання?
- Чи передаю я образний зміст музичного твору через рухи корпусу, рук, міміку?

У ході цього етапу виявлялась здатність до рефлексії та самокорекції - вміння критично оцінювати власні дії і знаходити шляхи вдосконалення виконавської майстерності. Далі викладач переглядав відеозаписи та фіксував результати у картці оцінювання за такими критеріями: інтонаційна різноманітність; узгодженість рухів корпусу та рук з образним змістом твору; органічність пластики; наявність самокорекції у процесі виконання. Наприклад, студентка А., виконуючи Ноктюрн Ф. Шопена, зазначила у своєму самоаналізі: «Я занадто напружую кисті рук під час кульмінаційних моментів, а у фразах, які потребують виконання нюансу р, рухи рук недостатньо пластичні та плавні». Інший здобувач вищої освіти М., який працював над фрагментом Сонати до-мажор В. Моцарта, зазначив: «У швидких пасажах мої рухи стають надто різкими, через це втрачається відчуття легкості. Я помітив м'язове напруження. Необхідно більше уваги приділяти органічності пластики рук і корпусу, особливо під час змін динаміки».

Отже, застосування методу «дзеркала» надало змогу продіагностувати рівень самоконтролю, сценічної свідомості та рефлексії виконання. Було визначено, що у зв'язку з дистанційним навчанням, сам метод був для здобувачів не новим, але здійснювати аналіз саме в аспекті інтонаційної, рухової, агогічної гнучкості їм не доводилося. Тому самокритичність у грі і високий рівень узгодженості виявило – 4 осіб, свою часткову неузгодженість визнали – 6, низький рівень узгодженості у 8 осіб.

Наступним етапом діагностики було завдання з методу ситуативної проби – *«Зміна зовнішніх умов»*. Здобувачеві пропонувалося виконати музичний уривок у різних ритмічних або темпових умовах: під метроном із варіюванням темпу або під акомпанемент, що змінює ритмічну структуру. Основною метою даного завдання було – перевірити здатність студента адаптуватися до зовнішніх змін, зберігаючи контроль над рухами, інтонаційною точністю та загальною музичною виразністю.

Твори, що обиралися для діагностики – це твори з репертуару здобувача, але які перебувають у стадії роботи, а не концертної готовності. Для контролю над виконанням даного завдання долучалася доцент кафедри музично-інструментальної підготовки доц. О. Ю. Горожанкіна. Студентам пропонувалося виконати фрагмент твору спочатку у стандартному темпі, а потім – у прискореному. Особлива увага зверталася на узгодженість рухів рук, корпусу й артикуляційних елементів зі зміною темпу.

Крім цього, пропонувалося виконати уривок під метроном. Відзначимо, що студенти з Китаю дуже гарно справлялися з грою під метроном, але при цьому переважна частина студентів втрачала рухову пластику. У Китаї практика гри під метроном є розповсюдженим явищем і не викликало труднощів. Натомість китайські студенти досить часто мають проблеми з піаністичним апаратом (переважно це скутість) і як наслідок – відсутність пластики і тяжіння до моторики.

Цікавим було завдання з моделюванням акомпанементу. Здобувач виконував мелодію, а викладач змінював акомпанемент в різних викладах та ритмах. Головне – здобувач, що виконував головну партію не повинен був втратити інтонаційну виразність і рухову координацію. У здобувачів які спостерігали за процесом, виконавець для своєї впевненості іноді ставив такі запитання: «Чи зберіг я інтонаційну точність при зміні темпу?», «Чи відповідають мої рухи у швидшому виконанні?»

Незважаючи, що відбувалася діагностика здобувачів того, що вони уміють, але нам суттєвим було – відчувати їх зацікавленість, і бажання пізнавати, отримувати відповіді на питання які для них набули актуальності. Як пояснила викладач І. М. Левицька, під час діагностичного зрізу у здобувачів спостерігалися наступні труднощі:

- втрата координації між руками та корпусом при зміні швидкості;
- напруження у м'язах через спробу «встигнути» за новим темпом;

- складність у збереженні плавності рухів при прискоренні;
- труднощі у поєднанні внутрішнього відчуття фрази з зовнішнім ритмом акомпанементу.

У результаті виконання цього завдання 3 здобувачів продемонстрували оперативну адаптацію на високому рівні, темпо-ритмічну стійкість і моторну гнучкість на середньому рівні виявило- 10 осіб, решта – 11 низький рівень виконавської адаптації.

Згідно отриманим даним високим рівнем сформованості інтонаційно-кінестетичного компоненту володіють 9,7% респондентів, середнім – 23,7%, низьким – 66,6%. Результати свідчать про те, що здобувачі загалом усвідомлюють важливість уміння координувати інтонаційний процес і рухові дії під час гри на фортепіано. Вони прагнуть до опанування різножанрових і різностильових творів при цьому мають необхідні, але частково обмежені теоретичні й методичні знання та володіють загальними виконавсько-пластичними уміннями.

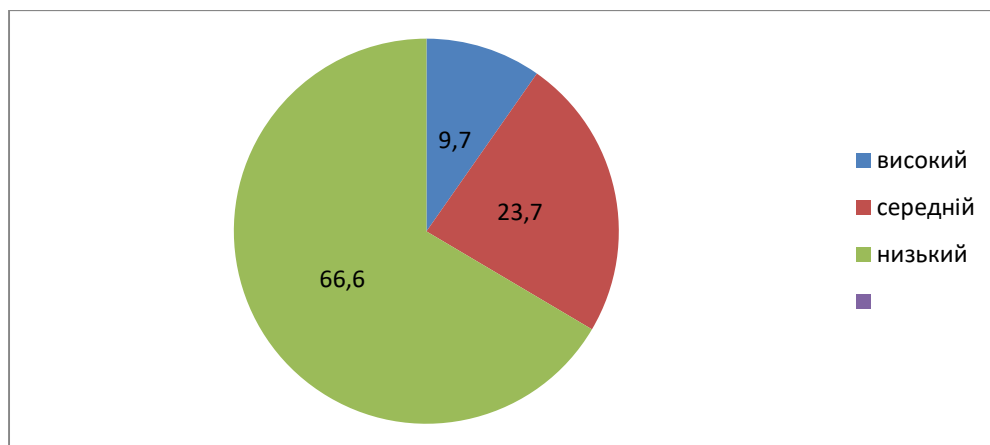


Рис.3.2. Рівні сформованості «інтонаційно-кінестетичного» компоненту за технічно-корегувальним критерієм

Як показала діагностика, здобувачі в однаковій мірі відчують потребу у методичному забезпеченні, оскільки не до кінця розуміють зв'язок інтонаційного різноманіття і рухових дій, а також потребують навичок, що сприяють самоконтролю та самокорекції гри на фортепіано (рис.3.2.).

Останній третій компонент – виконавсько-експлікаційний оцінювався показниками виконавсько-перформативного критерію. За допомогою його показників: рівень володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної концепції твору; рівень якості реалізації текстурної експресії через технічно-смыслову узгодженість, рухово-інтонаційну пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі, - досліджувався рівень спроможності здобувача на основі збалансованості дій у виконавсько-інтерпретаційному процесі художньо-технічно та інтонаційно виразно виконувати музичні твори на фортепіано.

Для діагностування першого показника - виконавсько-перформативного критерію було обрано інтерпретаційний метод «*Техніка в образі*». Для роботи ми обрали наступні твори: Е. Гріг «Поетична картина» ор.3 №1, Ф. Мендельсон «Пісня без слів», М. Мошковський «Іскорки», і кожен студент сам обирав твір із запропонованого переліку. Зазначений діагностичний метод ми планували і реалізовували у декілька етапів, оскільки він потребував підготовки, а саме: спочатку здобувач готує короткий техніко-стильовий аналіз обраного твору (форма, фактура, проблемні місця, художній образ), створює план інтерпретації з акцентом на техніко-художній аспект (перелік технічних прийомів, які планує застосувати у роботі над твором).

Наступний етап – це момент їх виконання, тобто, презентації і оцінювання проведеної роботи. Здобувач мав репрезентувати фрагмент твору з позиції «техніка в пріоритеті», коли акцентується увага здобувача на точному виконанні усіх елементів фактури, пасажів, артикуляції; між тим виконання не повинно втратити музикальність у грі. Після технічної презентації, здобувач коментує, які технічні завдання виконував у варіанту «техніка в пріоритеті». Після технічного, здобувач перемикався на варіант «образ в пріоритеті». Завдання виконавця – підпорядкувати техніку художній ідеї шляхом зміни темпу (якщо потрібно), динаміки, фразування, тембро-звукового балансу. По закінченню гри було

коротке пояснення чому обрав ті чи інші технічні прийоми, що вдалося, і що не вдалося. Діагностування проводилося з записом на відео (записували обидва варіанти з обов'язковим фіксуванням рук й посадки), що дало можливість для експертного аналізу та самоаналізу здобувача. Отже, по такій інструкції проводився даний метод.

За його результатами пропонуємо коментар щодо опрацювання творів композиторів: Е. Гріга, Ф. Мендельсона, М. Мошковського.

Для оцінювання комісією робіт здобувачів, ми запропонували викладачам скористатися шкалою оцінювання від 1 до 3 (1 – низький; 2 – середній; 3 – високий). Було вирішено поєднати оцінювання декількох показників, оскільки здобувачі демонстрували два варіанти гри - «техніка в пріоритеті» і «техніка в пріоритеті», яким відповідали наступні критерії.

За рівнем володіння технікою та спрямованість на розкриття образу («техніка в пріоритеті»):

3 – вільно володіє фортепіанною технікою гри, різноманітна (артикуляція, динаміка, педалізація); прийоми гри відповідають художньому задуму, що посилює образ;

2 – володіє фортепіанною технікою гри, але частково технічні прийоми не узгоджені з музичним задумом;

1 - технічні навички базового рівня, технічні прийоми не узгоджені з музичним задумом.

За рівнем технічно-сислової узгодженості та рухово-інтонаційної пластичності («образ в пріоритеті»):

3 – музична текстура й інтонація пов'язані з руховими рішеннями; фрази пластичні і природні; рухи руки гнучкі і відповідають виразній інтонації;

2 - відчутна інтонаційно-рухова узгодженість; але іноді присутня статичність у фразуванні;

1 – інтонаційно-технічна неузгодженість, моторні рішення іноді заважають або вистачає свободи руху.

Свої бали (від 1 до 3) викладачі проставляли на бланках з наступними питаннями:

1. Рівень точності/чистоти техніки (пасажі, акорди)
2. Артикуляція й динаміка (контрасти, мінімальна)
3. Голосовий баланс між голосами (наявність поліфонічних елементів))
4. Плавність фразування, дихання у фразі
5. Рухова свобода (плечі, кисті, зап'ястя)
6. Педалізація: доречність, прозорість
7. Усвідомленість інтерпретації (через коментар)
8. Загальне враження: образність, внутрішня логіка

Також з метою самооцінювання здобувачам пропонувалося переглянути зроблений відео-запис і провести самоаналіз відповідаючи на запитання:

- Яка техніка допомагала мені найкраще передати задум? На яких тактах?
- Де техніка «спрацювала» проти образу? Чому?
- Які рухи потрібно змінити, щоб звучання стало більш пластичним?
- Що технічно потрібно покращити?

Таким чином, викладачі, що діагностували здобувачів надали такі результати: у 3 осіб техніка не лише сформована, вони усвідомлено використовуються нею для художнього висловлювання; 8 осіб демонстрували володіння апаратом і частково художню відповідність; 12 осіб потребували удосконалення технічного і художнього арсеналу.

Завдання «пластика звуку» було запропоновано здобувачам з метою виявлення рівня володіння інтонаційно-руховою пластичністю та її узгодженість зі смисловим контекстом і технічним ресурсом піаніста. Ми під час діагностування звертали увагу на те, як піаніст застосовує пластику жесту, дихання кисті рук, вагу руки і як це відзначається на звуковій якості гри; важливо

було визначити, чи усвідомлює здобувач, що рухові дії піаніста впливають на створення звукового образу і на його сприйняття слухачем.

З цією метою для роботи було обрано твір кантиленного характеру - Ф. Шопен Ноктюрн ор. 9 №1. Перед здобувачами ставилося наступне завдання: в процесі опрацювання твору, виконавець має знайти гармонійне поєднання руху, дотику, жесту, ваги та артикуляції, тобто, адаптувати власний апарат під фактуру і знайти індивідуальну рухово-звуковому пластику, що відповідає емоційному відчуття образу і характеру музичного твору взагалі.

Завдання проводилося у декілька етапів. На підготовчому етапі здобувачі переглядали відео-запис твору у виконанні Марти Аргеріх, Брижит Анжерер, Яна Милоша Лисецького. Потрібно було порівняти інтерпретації, виявити різний підхід виконавців до фразування, моментів «дихання», особливості агогіки, педалізації. Звернути увагу як рука виконавця синхронізує інтонаційній виразності.

Наступний етап – практичний. Здобувачі в межах методу педагогічного спостереження проходило детальне опрацювання музичного матеріалу окремими руками, а потім разом. Вимоги до правої руки такі: плавне legato застосування ваги пальців (не механічне з'єднання, а «передавання» звуку), контролюємо відчуття дотику (палець як продовження руки); загальний рух «хвилею», як дихання, плавний жест від зап'ястя. Вимоги для лівої руки: зберігати гнучкість, пульсацію, але без жорсткої моторики; намагатися зберігати однакову якість звуку в арпеджіо (звук «оксамитовий», не дзвінкий).

На момент з'єднання зберігати звуковий баланс між руками, координувати руки по фразам. Пропонували заплющити очі для посилення слухового контролю. Кінцевий результат демонструвалися групі викладачів, що відповідали за дане завдання (М. Демидова, О. Горожанкіна, І.Левицька). Наприкінці здобувач коментував свій виступ відносно інтонування, рухів,

відчуття свободи апарату, звукової виразності. Ось питання які виносилися на обговорення:

- «У яких моментах ви відчували найбільшу свободу руху?»

- «Під час виконання в якій руці звук був природнішим -мелодія чи акомпанемент?»

- «Як агогіка впливає на загальний рух?»

Таким чином, в процесі діагностичного експерименту ми застосували різні види спостережень: візуальне, порівняльне, самоспостереження. Ми намагалися виявити побудову взаємозв'язку між рухом- дотиком - звуком образом.

За результатами всіх видів спостереження здобувачі оцінювалися за такими показниками:

-звукова якість – (звук плавний, насичений, без жорсткості) – спостерігався у 2 здобувачів, (звукова нерівність) – 8 здобувачів, (звук здебільше механічний) – 8 здобувачів;

-рухова пластичність – (рухи природні, узгоджені зі звуком) - 2 здобувачів, (є невеликі напруження) – 6 здобувачів, (рухи відокремлені від звуку) - 10 здобувачів;

- технічно-сміслова узгодженість (техніка служить образу) - 1 здобувач, є окремі несинхронності – 5 здобувачів, різниця між технікою і образом – 12 здобувачів;

-стильова відповідність – відчуття агогіки Ф. Шопена- 2, (техніка служить образу) – 4 (у цілому збережено стиль);

-образна виразність – (є емоційний розвиток, звукова динаміка природна) - 4 здобувача, без кульмінаційної логіки - 7, виконання байдуже 7 здобувачів.

Після проведення математичних розрахунків ми отримали такі результати констатувального експерименту: високий рівень сформованості виконавсько-пластичних умінь показали 6,7 % студентів; на середньому рівні – 21% опитуваних; низький рівень продемонстрували 71,1 % студентів (рис.3.3)

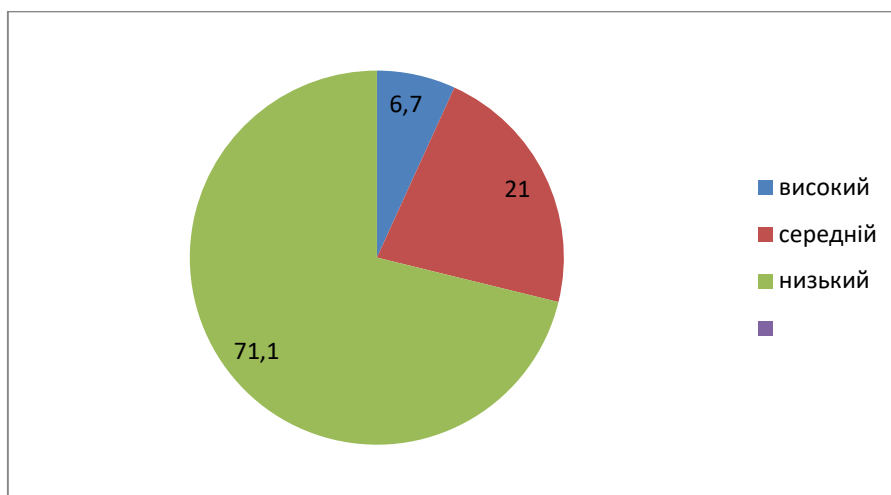


Рис. 3.3. Ступені сформованості третього компонента «виконавсько-експлікаційного» за показниками виконавсько-перформативного критерію

Отже, рівні сформованості компонентів виконавсько-пластичних умінь констатувального експерименту відповідно визначеним критеріям і показникам показано на рис. 3.4.

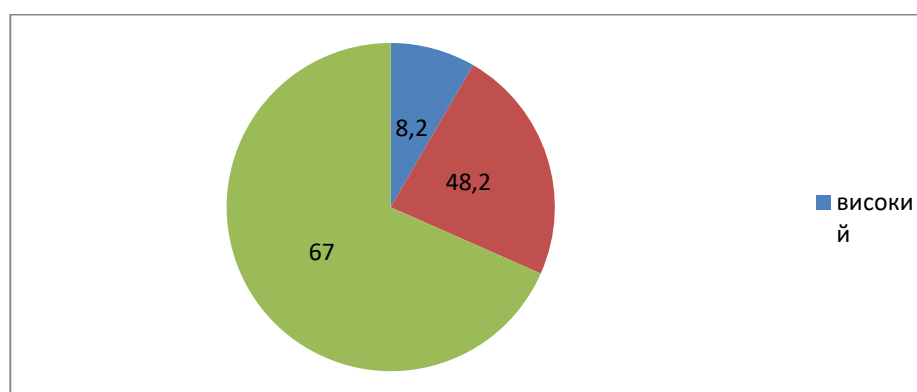


Рис.3.4. Рівні сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів в процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

На основі результатів, наведених у таблиці 3.4, було визначено рівні сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів в процесі інструментальної підготовки в ЗВО. До високого рівня належать 8,2%. Ця група включає здобувачів, які виявляють високу здатність до сприйняття і осмислення

музичної інформації; розуміння елементів музичної фактури; вони усвідомлено і творчо виконують завдання; демонструють готовності до самостійної роботи. Середній рівень - 48,2%. Здобувачі менш активно беруть участь у навчальному процесі, потребують додаткової підтримки для покращення результатів або для подолання труднощів з самостійною роботою. Низький рівень - 67% здобувачів.

Наприкінці навчального року було проведено повторний зріз освітніх результатів у респондентів контрольної групи. Порівняння отриманих даних не виявило значних відмінностей. За результатами першого критерію сформованості когнітивно-ціннісного компонента за інтелектуально-пластичним критерієм, на високому рівні перебували 9,7% , на середньому - 24 %, а на низькому – 66,3%. Що стосується другого критерію, то результати розподілилися наступним чином: високий рівень продемонстрували 10,1% середній рівень -25,9 % ; низький рівень 64-%.

За результатами третього критерію, на високому рівні перебувало 10,4% ; на середньому рівні -25,6 %; на низькому рівні -63,4%

Таблиця 3.1.

	критерії	Інтелектуально-пластичний		Перцептивно-самокорегувальний		Виконавсько-перформативний		Хпдз	Хздз
	Зрізи% Рівні	ПДЗ	ЗДЗ	ПДЗ	ЗДЗ	ПДЗ	ЗДЗ		
Контрольна група	Інтерпретаційно-виразний	7,9	9,7	9,9	10,1	7	10,4	8,3	10,1
	Технічно-узгоджений	22,8	24	23,8	25,9	22	25,6	22,8	25,8
	Виконавчо-некоординований	68,4	66,3	66,3	64	71,2	63,4	69	65

Таблиця порівняння рівнів сформованості виконавсько-пластичних умінь за результатами початкового (ПДЗ) та заключного (ЗДЗ) діагностичного зрізів у контрольній групі респондентів

Аналіз результатів констатувального експерименту показав недостатню динаміку розвитку виконавсько-пластичних умінь в процесі інструментальної

підготовки. Для покращення цього процесу в дослідженні було розроблено та науково обґрунтовано методику формування виконавсько-пластичних умінь в процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

3.2.Перевірка ефективності методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО

Відповідно до попередніх етапів дослідно-експериментальної роботи, була створена і обґрунтована методика формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів в процесі інструментальної підготовки в ЗВО. На етапі формувального експерименту проводилася перевірка ефективності запропонованої методики.

Для дослідження була обрана експериментальна група із 22 здобувачів 2-3-першого бакалаврського рівня спеціальностей 014 Середня освіта (Музичне мистецтво) і 025 «Музичне мистецтво» які навчаються в 2023-2024 навчальному році. На початку року проводилася діагностика як і з контрольною групою. Надаємо порівняльні результати діагностичних зрізів на початку 2022-2024 н.р.(контрольної групи) і 2023-2024 н.р. (експериментальної групи). На початковому етапі, що відбувся у вересні, були зафіксовані початкові результати.

Таблиця 3.2.

Групи респондентів	критерії	Інтелектуально-пластичний	Перцептивно-самокорегувальний	Виконавсько-перформативний	Хпдз
	Рівні				
Контрольна група	Інтерпретаційно-виразний	7,9	9,9	7	8,3
	Технічно-узгоджений;	22,8	23,8	22	22,8
	Виконавчо-некоординований	68,3	66,3	70,2	69
Експериментальна група	Інтерпретаційно-виразний	7,5	10,4	6,3	8
	Технічно-узгоджений;	50,4	51,2	35,5	45,7

	Виконавчо-некоординований	42,1	38,4	58,2	46,3
--	---------------------------	------	------	------	------

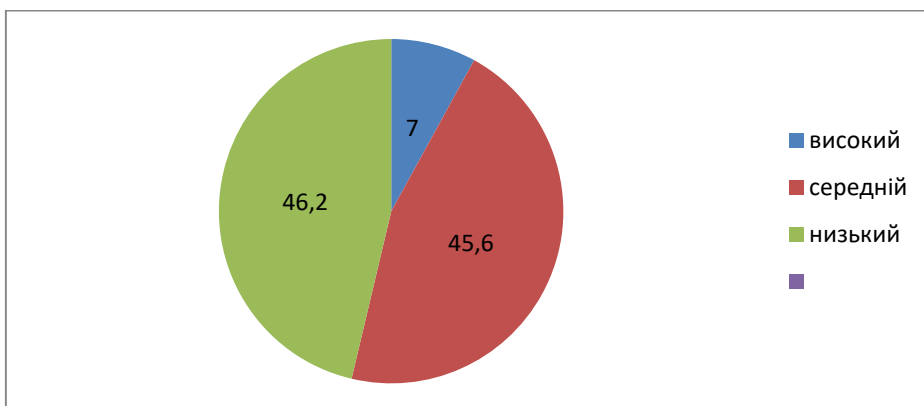


Рис.3.5. Рівні сформованості виконавсько-пластичних умінь серед учасників експериментальної групи на основі результатів первинної діагностики.

Формувальний експеримент проводився на базі факультету музичної та хореографічної освіти ПНПУ імені Ушинського. Під час роботи з групою за експериментальною методикою, з залученням викладачів та екзаменаторів, були отримані результати, які порівняли з показниками контрольної групи.

Формувальний експеримент відбувався протягом трьох етапів: пізнавально-сміслового, кінестетично-слухо-рефлексивного та виконавсько-експресивного. На протязі цих етапів реалізовувалися раніше розроблені наукові підходи, педагогічні принципи та методи.

Перший етап - пізнавально-смісловий спрямований на формування когнітивно-ціннісного компоненту виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки та його конструктів: вміння сприймати, диференціювати й осмислювати фортепіанну фактуру як засіб музичної виразності щодо художньо-образного, технічного, стильового контентів твору; вміння усвідомлювати проблему виконавської виразності як результат узгодженості технічної і художньої складових у виконавському процесі. Мета даного етапу – спрямувати увагу здобувачів на художній контекст

музичного твору, який закодований у фортепіанній фактурі; сформувати свідоме ставлення і розуміння до фактурного ресурсу; налаштувати здобувачів-музикантів на жанрову і стильову фактурну різноманітність; стимулювати до пошуку виконавських засобів щодо відтворення художнього змісту музичного твору.

Майбутні викладачі фортепіано мають усвідомити важливість накопичення виконавського, жанрово-стильового, фактурного досвіду та відчувати потребу до розширення знань й умінь в галузі мистецтвознавства, музичної педагогіки і виконавства.

На першому етапі було застосовано *герменевтично-інтенційний* науковий підхід, функція якого – стимулювання у здобувачів здатності самостійно аналізувати, розуміти музичну фактуру та її елементи, а також вдосконалювати технічні навички, що підкріплюються стимулюванням позитивної мотивації, яка підсилює прояв когнітивних можливостей музиканта (особливо виконавське мислення) та забезпечує прогрес навчання. Даний підхід виявляється у наступних *педагогічних принципах*: осмисленому ставленні до опанування музичних творів різних стильових напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки; зацікавленості і спрямованості на пошук технічних засобів у відтворенні художнього контексту музичного твору. Також у межах першого етапу запроваджувалася перша *педагогічна умова* – установка на цілеспрямоване накопичення фактурно-пластичного ресурсу в процесі опанування музичних творів різних стилів і жанрів.

Протягом першого етапу планувалося розширення здобувачем знань, що сприяють виконавській грамотності у таких професійних аспектах як:

- розуміння специфіки інструменту (фортепіано);
- осмислення фортепіанної фактури як засобу музичної виразності у художньо-образному, жанровому, стильовому контенті твору;
- володіння різними видами фактурного викладення;

-пошук технічних засобів для відтворення художнього образу музичного твору (володіння художньою технікою);

-визначення виконавсько-інтерпретаційних завдань у творі.

З метою досягнення означених завдань було застосовано наступні методи.

1.Метод герменевтичного кола- сформувати у здобувачів здатність до інтерпретаційного мислення; навчити поєднувати художній образ, виконавську інтенцію та пластичний жест; сформувати природну, дихальну, хвильову пластику рухів у грі. Наводимо приклад-схему методу герменевтичного кола (Ф. Ліста «Liebesträume» №3):

1. Первинне прослуховування твору і цілісне його сприйняття: визначення загального настрою; первинний жест.
2. Детальний аналіз твору: мелодія, гармонія, тональний план, ритмічні конструкти, фактура, пластика руху.
3. Повернення до цілого з новим розумінням: поглиблення образу: музика як духовно піднесене почуття; корекція інтерпретації: світле, поетичне переживання любові; уточнення пластики ширші жести, хвилеподібні динамічні хвилі.
4. Друге коло деталізації (поглиблений аналіз): інтерпретація мелодичних хвиль; гармонічні кульмінації як моменти просвітлення; орієнтація рухів руки на дуги, хвилі.
5. Повторне слухання фрагмента. Пошук нових смислів у деталях. На практиці: початкова тема – жест «хвиля», хвильові епізоди – рух від ліктя, кульмінація – підсилення ваги руки й корпусу, завершення - «танення» звуку, спад рухів.
6. Інтеграція: «образ – інтенція – рух – звук». Цілісний конструкт: образ – очищена світла любов; пластика – хвильова, дихальна, широка; інтерпретація: поєднання техніки, руху й духовного смислу.

Даний метод використовувався для формування виконавського бачення твору як єдиного образу. Розкриття ключової ідеї: «рух від цілого до частин і

назад до цілого». Наприкінці обговорювалося – що змінилося у розумінні твору після проходження кола?

2.Проведення круглого столу «Музичний інструментарій» (для виявлення специфіки музичного інструментарію). Здобувачам-інструменталістам було запропоновано продемонструвати звучання того інструменту на якому він навчається. Це дало можливість музикантам проаналізувати та усвідомити можливості фортепіано через порівняння з іншими інструментами.

Даний метод ми застосовували для розширення уявлення здобувачів про темброві, динамічні та артикуляційні можливості різних музичних інструментів; розвинути аналітичне мислення (вміння аналізувати) та вміння порівнювати різні засоби музичної виразності у виконавстві; щоб здобувач міг диференціювати прийоми звуковидобування і різні види фортепіанної техніки, які використовує піаніст під час виконання різних видів фактур; сприяти усвідомленню здобувачем специфіки гри на фортепіано, якщо порівнювати з іншими інструментами.

Зазначений метод відбувався на базі лабораторії «Інновації мистецької освіти». Для його впровадження ми звернулися за допомогою до здобувачів, що грають на інших інструментах. Кожен здобувач презентував свій інструмент, його особливості звуковидобування, демонструє звучання, виконував невеличкий фрагмент музичного твору. Це дало змогу іншим студентам почути і зрозуміти характерні особливості інструмента, його тембр, артикуляцію, динамічні градації. Після кожного виступу ми проводили обговорення і ставили наступні питання стосовно особливостей звуковидобування на інструменті, про зміну звуку під час гри, динаміки, тембральні можливості, в чому різниця з фортепіано.

У процесі прослуховування і дискусії було визначено, що струно-смичкові і духові інструменти здатні змінювати звукові градації в процесі

звукотдодбування, що не є властивістю фортепіано. Отже, здодувачами було встановлено, що для піаніста найсуттєвішим є момент тактильного контакту пальців з клавішами, оскільки потім нічого змінити не можна.

3.Наступним був метод «Фактурний експеримент»: проаналізувати фактуру фортепіанного твору і усі її елементи як засоби музичної виразності. А потім поміняти їх на протилежні і визначити: «Чи змінили вони своє призначення по відношенню до авторського художнього задуму?» З метою усвідомлення і розуміння жанрових і стильових ознак у музичному творі здодувачам було запропоновано опрацювати фортепіанні твори в редакції і в уртексті.

Для опрацювання методу було надано два твори - Л. ван Бетховен Соната №14 ор. 27 (І частина) та І. С. Бах Прелюдія і фуга до мажор з 1т. ДТК. Це відомі твори, і їх обрано навмисно, для того, щоб студенти могли розрізнити відмінності і зміни, які відбуваються зі зміною засобів музичної виразності. Спочатку студенти прослуховували твір, наприклад, Л. Бетховена. Визначали для себе, що тип фактури -арпеджіо, у спокійному русі, мелодія плавна, це – кантилена; зміна гармоній послідовна, динаміка від р до рр – настрій задумливий, це все підтримується педалізацією і разом створює атмосферу спокою. Далі студенти змінили на протилежне: темп, динаміку, ритм, педаль – і це у різних комбінаціях. Відповідно – музика втратила авторський задум. Після цього було проведено обговорення і поставлено запитання здодувачам: чи відзначається у фактурі авторський стиль композитора.

4.«Порівняльний аналіз» - потрібно було порівняти виконавські інтерпретації А. Шиффа і Марти Аргеріх твору Р. Шумана «Гумореска», тв.20. Здодувачам пропонували проаналізувати особливості твору та виявити спільні й відмінні особливості у виконанні видатних піаністів. Бажано було звернути увагу на виразність інтонації, артикуляцію, побудову мелодійні ліній, як агогіка і педалізація і динаміка застосовується у виконанні піаністів. Порівняємо першу і другу частини цього твору (надамо як можливий приклад).

Розглянемо перший розділ у виконанні А. Шиффа і Марти Аргеріх. У своєму прочитанні М. Аргеріх обирає помірний темп, її фактура відзначається рельєфністю й масивністю звучання. Натомість А. Шифф надає більшій виразності верхньому голосу, водночас пом'якшуючи вертикальну структуру. Його акценти супроводжуються легким переддиханням у *rubato*, тоді як у М. Аргеріх спостерігається стабільність темпу та збалансованість при переході до *ritardando*. У М. Аргеріх артикуляція має особливе значення. Вона інтонує наче робить підтекстовку музичної фактури для її виразності. Також в грі вона дотримується різноманітних динамічних градацій, що сприяє інтонаційно формувати структуру у творах віртуозного плану.

М. Аргеріх у середній частині проводить лінію басової партії менш виразно, натомість верхній голос домінує, він виразний. Виразність досягається через застосування ритмічних змін, гнучкому підйому та спаду мелодійних інтонацій і тонкій педалізації, що надає музиці емоційної глибини та інтонаційної різноманітності.

В інтерпретації А. Шиффа динаміка не така яскрава, між тим, сріблясто звучать пасажі. Агогіка використана піаністом органічно слухається особливо на переходах між частинами і репризами твору.

У другому розділі інтерпретація суттєво різняться, насамперед у темповому аспекті. Наприклад, А. Шифф грає повільніше й спокійно, тоді як Марта Аргеріх все розгортається переважно по басовій лінії, надаючи звучанню монументальності. А. Шифф виразно підкреслює стрибки у верхньому голосі; у його виконанні *rubato* звучить у нього м'яко, між тим у Марти Аргеріх більш динамічно.

Зазначемо ще один момент у цій частині. Виконанню М. Аргеріх більш притаманні динамічні розвороти, наростання верхнього голосу. У трактовці А. Шиффа особливими є романтичні інтонації, які виразно проявляються завдяки використанню *rubato*. Також М. Аргеріх відзначається особливою грою штрихів,

виточенністю, ясністю артикуляції, точністю. Не можна сказати, що гра А. Шиффа не така витончена, вона просто інша і теж відповідає авторському задуму. В процесі спостереження за студентами щодо перегляду відео-записів і коментування було виявлено, що після першого слухання усвідомлюється не вся музичної інформації. В цілому інтонаційну виразність і фразування визначили 40% студентів, переважна частина виявила низький рівень слухового сприйняття 45% і тільки 15% здобувачів визначила комплексність фортепіанного процесу – поєднання інтонаційної виразності, рухів і жесту.

Дане завдання розвиває слухову увагу, активізує інтонаційне сприйняття, сприяє накопиченню слухового досвіду.

5.Метод семантично-інтонаційної ідентифікації. Важливим етапом у роботі піаніста є момент ідентифікації, дешифрування, розпізнавання знакової музичної семантики. Достатньо пригадати існування риторичної знаковості у музиці І. Баха, яка широко представлена в роботах музикознавців, які дослідили нотну символіку за часів бароко і визначили семантичну значимість ладів, інтервалів, тональності, гами, руху верх й вниз. Вони мають загальне значення, але за часів І. Баха знаковість підпорядковувалася біблійській тематиці. Знання внутрішнього змісту підсилює емоційну сторону, додає виконавської виразності, інтонаційної сповненості і усвідомлення того, як бажано вибудовувати динамічний розвиток і якого характеру потребує виконання у задуму композитора. Органічність інтонаційна, звукова, динамічна обов'язково пов'язана з руховою координацією.

Так, під час руху мелодії вгору, інтонація теж їде у тому ж напрямку і може набувати цілий спектр визначення характеру: рішучий, мужній, вольовий, польотний, мрійний, стрімкий, спалахливий; у русі вниз інтонація більш сумна, поникла. Відповідно до цього - рух кисті, зап'ястя має відбуватися у напрямку інтонаційному руху, без зайвих різких рухів, а переважно боковими рухами зап'ястя. Рука пластично відтворює загальний напрям, вона несе внутрішню

енергетику і емоційне відчуття. Отже, у виконанні все органічно і діє комплексно: думка, уявлення, слух, піаністичний апарат, рухова координація. Вважаємо, що розуміння семантичної знаковості інтонацій, жанрово-стильової означеності формує в свідомості «типізовані» інтонації, які в процесі накопичення утворюють інтонаційний досвід.

Отримані результати продемонстрували суттєве збільшення кількості учасників, які досягли середнього та високого рівнів, та зниження кількості осіб з низьким рівнем. Використані діагностичні методики відповідали тим, що застосовувалися на етапі констатувального дослідження. Зокрема, до низького рівня було віднесено (25,3%), до середнього - (58,6%), а до високого рівня - (16,1%). На рисунку 3.5. показані результати сформованості першого критерію - комунікативно-інтеграційного.

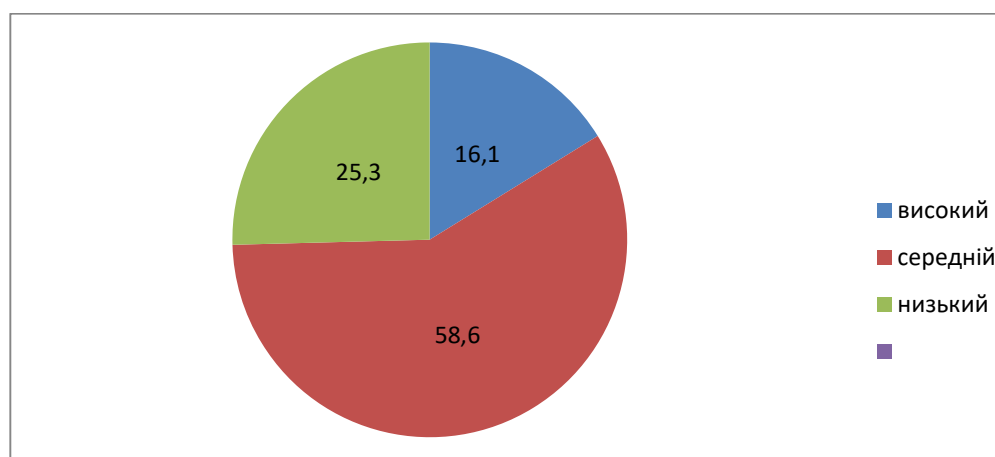


Рис. 3.6. Рівні сформованості першого компоненту «когнітивно-ціннісного» за показниками «інтелектуально-пластичного» критерія.

На другому – **кінестетично-рефлексивному етапі** зосереджено увагу на формуванні інтонаційно-кінестетичного компоненту та його елементів: вміння відчувати та інтонаційно-пластично відтворювати музичну фактуру на основі інтеграції сенсорно-перцептивних процесів; вміння самостійно гнучко регулювати інтонаційно-виконавський процес. Методологічну основу даного етапу складали: *перцептивно-рефлексивний підхід* (акцентує увагу на взаємодії

слухо-рухової перцепції та рефлексії; на здатності внутрішньо осмислювати свої рухи, розуміти їх скоординованість як засіб посилення інтонаційної виразності, поліпшення якості звуковидобування і загального піаністичного комфорту); *педагогічні принципи* (розширення перцептивно-слухового досвіду, різноманітного піаністично-пластичного звуковидобування; активізації рефлексії тактильних, пластично-пропріоцептивних відчуттів у виконавському процесі) та педагогічна умова (стимулювання самокорегування щодо процесу взаємодії інтонаційно-сміслової виразності та її технічної реалізації).

Отже, мета другого етапу формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів – активізація процесу саморегуляції з метою розвинення чуттєвого сприйняття здобувачем музичної інтонації, відчуття її внутрішньої пластики і спорідненості з мовною інтонацією; покращення тактильності піаністичного апарату на основі відстеження м'язового, вагового, рухового відчуття. Поєднання виконавсько-фізіологічного фактору і інтонаційно-сміслового контексту фактури є необхідною складовою пластичного сегменту фортепіанного виконавства.

На другому етапі передбачалося розвинення емоційного і слухового сприйняття, слухових уявлень; формування доцільних, смислових і узгоджених виконавсько-рухових дій у музикантів-піаністів; активізація їх рефлексивного стану та спрямованість процесу саморегуляції і самоконтролю на фізіологічне відчуття піаністичного апарату у інтонаційно-виконавському процесі піаніста. Поставлене завдання вирішує такий спектр проблем як:

- відчувати і розуміти інтонаційний контекст фактури;
- усвідомлювати взаємозв'язок мовної і музичної інтонації;
- вміти здійснювати інтонаційний пошук і демонструвати піаністично-пластичне звуковидобування інтонаційного контексту;
- демонструвати узгодженість і доцільність інтонаційно-рухової діяльності;

-здійснювати самокорегування тактильного, пластично-пропріоцептивного відчуття у виконавському процесі.

На другому етапі застосовувалися наступні методи:

1.«Метод самооцінювання» – включає два вида завдань. Перший вид завдань – заповнення чек-листів (приклади чек-листів надані в додатку Е). Запропоновані оціночні карти (чек-листи) виконували такі функції: корекційну – підказують напрями роботи; прогностичну – дозволяють прогнозувати результат; мотиваційну – студент бачить власний прогрес; рефлексивна – сприяють усвідомленню власної діяльності. Їх доцільно використовувати: №1 - на кожному уроці або раз на тиждень; №2 - перед та після розучування складних фрагментів; №3 - у підготовці до концертного виступу; №4 - у самооцінюванні студентів.

Другий вид занять - порівняння власного виконання з виконанням цього твору видатним піаністом. Проведення аналізу с метою порівняння та відстеження «виразного» і «формального» у виконуваних творах. В процесі вивчення музичного твору, здобувач постійно робив відео-записи з метою відстеження поетапності та якості власної опрацювання твору. На завершальному етапі відбулося прослуховування твору у записі видатного музиканта. Аналіз проводив студент з нотами для фіксування зауважень. Твір перебував потім в доопрацюванні і знову записувався. Такі виконавські зрізи стимулюють до активізації слухового контролю та об'єктивності власної гри на інструменті.

2.«Метод пластичної вокалізації» – гра вокального твору у фортепіанному перекладі з вокалістом (можливо використання інтернет-ресурсу, можна наспівувати самому). Мета методу – розвиток пластичності у фразах, оволодіння звуковою і ритмічною пластичністю. Цей метод активно опрацьовувався здобувачами у формі ансамблю (вокаліст і піаніст). Для відстеження пластичних мелодійних ліній пропонувалися в роботу твори українських композиторів:

«Ой казала мені мати» муз. та слова С. Гулака-Артемовського

«Пастушка» муз. А. Кос-Анатольського, слова І. Кутеня

«Вечірня пісня» муз. О. Стеценка, слова В. Самійленка

«Колискова» музика В. Косенка, слова О. Блока, переклад Г. Яра

«Пливе моя душа» музика М. Жербіна, слова П. Шеллі

Здобувачам рекомендувалося фіксувати відповідність дихання і артикуляції до фортепіанної пластики; відтворювати вокальні якості (дихання, легато, агогіка); слідувати за плавністю кисті та «співучістю» жесту.

3.Метод синестетичного сприйняття музики ґрунтується на принципі активізації різних сенсорних каналів (слухового, зорового, емоційно-образного) з метою поглиблення розуміння художнього змісту музичного твору. Під час прослуховування рекомендується використовувати візуальні стимули — репродукції картин, художні образи живопису, що тематично або емоційно співзвучні музичному матеріалу. Візуальне сприйняття художнього образу подібної тематики до музики, розвиває уяву, допомагає емоційно відчувати інтонаційну виразність музики. Фахівець під час паралельного переглядання має «спіймати» відчуття образно-інтонаційної подібності. Наприклад, у процесі прослуховування творів переглядалися репродукції. Комплексне сприйняття інформації має позитивний вплив і ефективний результат. Окрім використання програмної музики пропонувалися для роботи твори-переклади балетної музики. Здобувачі переглядали балетну постанову, і таким чином вбирали через балет різні прояви пластичності.

Зауважимо, в процесі пізнання і вивчення музичного твору фахівцю важливо звертати увагу не на загальні особливості твору, а заглиблюватися у питаннях наступного плану: «Чому саме такий динамічний план», «як артикуляція пов'язана з образом, і чому саме так», «який сенс має даний інтонаційний мотив» тощо. Подібні запитання потрібно ставити самому собі під час гри: «Чи є інтонація «питання» у даному фрагменті», «Чи співпадає виразність виконання з уявною образністю» тощо. Така побудова питань стимулює рефлексивний стан

фахівця, сприяє заглибленню і осмисленню усіх складових інтерпретаційного процесу, а також самокорекції власної гри. Для роботи обиралися твори програмної музики з репертуару по дисципліні з виконавської майстерності.

4. «Метод підтекстування» музичних фраз для здійснення інтонаційного пошуку і здатності демонструвати піаністично-пластичне звуковидобування інтонаційного контексту музичного твору. Його роль полягає у наданні допомоги студенту відчувати та зрозуміти сенс музичної інтонації. Спочатку викладач пропонував вправу – інтонаційно втілити на інструменті характер слів: теплий-холодний, м'який-гострий, світлий-темний, яскравий-матовий, а потім навпаки: викладач грав вибірково інтонації, а студент знаходив їй характеристику. Взаємозв'язок слова та музичної інтонації продовжували досліджувати у виконуваних творах з інструментальної підготовки. Потрібно було розставити логічні наголоси, виявити смислові центри, шляхом використання структури звичайної мови. Для досягнення інтонаційної ясності студентам запропонували скласти підтекстовку до мелодійних ліній у виконуваних творах. Наприклад, на початку Сонати №18 Л. Бетховена є темпові відхилення, для більш природної гри має сенс використати фразу: «Хто іде? Хто іде? Це йде ведмідь. Треба двері причинить» тощо.

5. «Метод піаністично-художнього ліплення» активізує тактильну чіпкість, покращує контакт з клавіатурою. Потрібно відчувати і усвідомити пластичність внутрішньо через інтонаційну пластичність. Розуміння інтонаційної пластичності на інструменті проектується як «ліплення мелодійної лінії» фактури піаністичним апаратом налагоджено з відчуттям взаємозв'язку між інтервальним «напруженням» і тактильними відчуттями пальців. Метод відпрацьовується на legato. Студентам пропонується фрагментарне опрацювання твору. В межах методу рекомендувалося декілька способів тактильного налаштування. Для покращення тактильного відчуття давався маленький гумовий м'ячик (вони натискали пальцями, усією рукою) після цього намагалися

відтворити потрібну інтонацію на інструменті. 57,8% студентів продемонстрували здатність мобільно перемикатися і керувати власним апаратом. Ми пропонували змінювати вид тактильного відчуття - «програвали» на твердій і м'якій поверхнях. 34,6% здобувачів мали труднощі з знаходженням тактильних відчуттів. У 7,6% спостерігалася скутість апарату, тому були запропоновані вправи для відновлення свободи апарату і покращення техніки (додаток К).

Здобувачі аналізували, порівнювали, визначали, що краще дає результат. Для багатьох було більш природньо поєднання з вимовленням слів або проспівуванням.

6. Застосування вправ на розвиток тактильної пальцевої чуттєвості; на формування кінестетичного відчуття піаніста; на свободу піаністичного апарату; на розвиток вагової гри; на поліпшення рухової координації. Використання вправ М. Лонг, Й. Гац.

Вправи:

- вправи на стрибки, акорди, дугоподібні переноси;
- репетиції, гра по 2 ноти під лігою;
- гра з відчуттям на кожен звук;
- рух в позиційних вправах;
- legato першим пальцем по білим клавішам;
- гра широких інтервалів;
- гра в ритмічних групуваннях;
- гра кистьовим staccato.

Отже, на другому етапі, після впровадження методичних заходів результати показали зниження кількості студентів на низькому рівні до 18,5 %, збільшення кількості студентів на середньому рівні до 59% та високому – до 20,2 %. Загальний коефіцієнт ефективності (Kfg) для експериментальної групи склав 3,8, що відповідає середньому рівню.

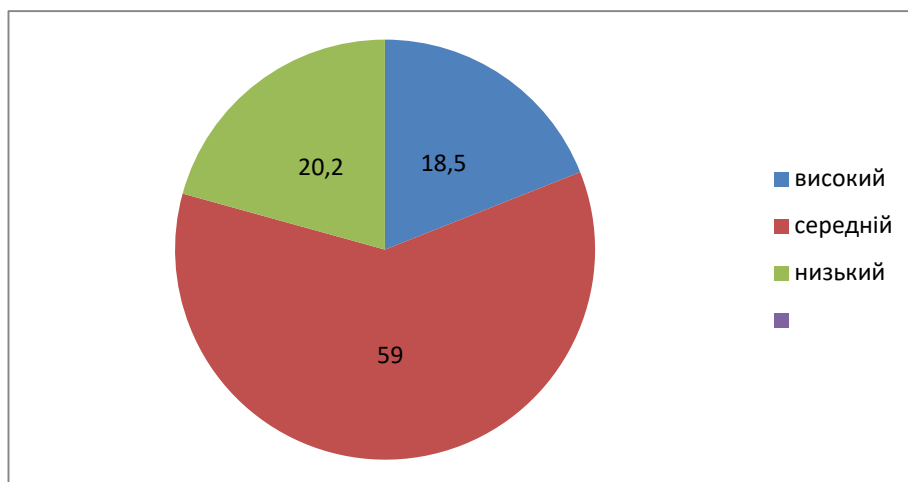


Рис. 3.7. Рівні сформованості другого компонента «інтонаційно-кінестетичного» за показниками перцептивно-самокорегувального критерію.

На заключному – **виконавсько-експресивному етапі** відбувалася творча реалізація сформованих виконавсько-пластичних умінь. Майбутні викладачі фортепіано мали опрацьовувати різностильову та різножанрову фортепіанну фактуру при цьому демонструвати: художньо-технічний арсенал, гнучкість виконавського мислення у фразуванні фактурного рельєфу твору, інтонаційно-виконавську і рухово-координаційну пластичність, відчуття музично-часового простору (агогіку), тобто, загальну консистентність у відтворенні художньо-образної концепції твору. У визначенні методів спиралися на реалізацію виконавсько-компетентнісного підходу як цілісного явища для гармонійного розвитку технічного, художнього та інтелектуального сегментів виконавської майстерності у виконавсько-інтерпретаційному процесі музиканта. А також керувалися наступними педагогічними принципами: зацікавленості у художньо-технічному самовдосконаленні на творах різного рівня складності в процесі інструментальної підготовки; практичного оволодіння пластичною кореляцією у інтерпретаційно-виконавському процесі. Педагогічна умова, що запроваджувалася на даному етапі – спонукання до оперування виконавсько-

пластичними уміннями у виконавській інтерпретації музичних творів, актуалізує синхронність таких елементів виконавського процесу як: інтонаційність, рухова координація, динамічно-звукова градація, фразування, агогіка, педалізація.

Протягом третього етапу музиканти-піаністи мають демонструвати гнучкість виконавського мислення, інтонаційну виразність, інтонаційно-рухову пластичність, рухову узгодженість, витончену педалізацію, гнучке фразування, динамічну збалансованість, органічну агогіку. Тому музикант повинен накопичити досвід і оволодіти наступними виконавськими атрибутами:

- художньо-технічними навичками та постійно їх самовдосконалювати;
- вміти експресивно втілювати художній образ як результат технічно-сміслової відповідності при активізації рухово-інтонаційної пластичності як сегменту виконавського процесу піаніста;
- застосовувати засоби музичної виразності на всіх рівнях їх пластичного втілення;
- вміти регулювати та зберігати баланс пластичності у виконавському процесі.

На цьому етапі доцільно було застосовано такі методи:

1.Складання голограми фразувальних хвиль у музичних творах та цілісного розвитку твору. Метод ґрунтується на принципі голографічного сприйняття музичного твору, де кожна фраза, мотив і тематичний епізод розглядаються як елемент цілісного музичного організму. Доречно використовувати словосполучення у нашому випадку – «фразувальна хвиля». Поняття «фразувальна хвиля» означає інтеграцію мелодійного, ритмічного та динамічного руху, що формує природне звучання музичного твору.

Метод спрямований на розвиток здатності бачити цілісну структуру твору та внутрішні взаємозв'язки між фразами; уміння будувати цілісний розвиток твору; поглиблення інтонаційного та рухового контролю виконавця; розвиток здатності до рефлексивного та аналітичного виконання, що забезпечує точність інтерпретації задуму композитора. Розглянемо даний метод на прикладі твору

Ф. Шуберта «Impromptu Op. 90, No. 2». Виокремимо внутрішні особливості, що складають єдину голограму.

1. Фразова структура :

- фраза А (початок, баркарольна фактура): плавна арпеджійна лінія правої руки, ліва підтримка акордами; створює спокійний, задумливий характер;

-фраза В (розгортання, контраст): мелодія у верхньому регістрі стає більш активною, виникає ритмічний імпульс; динаміка від *p* до *mf-f*;

- фраза С (кульмінація): підйоми мелодійного потоку, локальні *cresc.*, зростання напруги; включення поліфонічних елементів.

-фраза D (заключна): спад мелодії, зменшення динаміки до *p*, завершення фрази.

2. Інтонаційний малюнок визначається через побудову мелодії хвилями (легкий підйом → сплеск енергії → спад); порівняння фраз (перші дві — спокійні, третя — кульмінаційна, четверта — релаксаційна); рухи мелодії вгору і вниз відображають підйомно-спадну динамічну хвилю.

3. Динаміка і артикуляція відповідає характеру руху: легато у верхньому голосі формує плавність інтонації; короткі акценти (*staccato*) підкреслюють структурні точки; *cresc.* і *diminuendo* створюють локальні хвилі напруги і розслаблення, які формують внутрішню динамічну карту твору.

4. Голограма фразувальних хвиль - фрази накладаються у часі і динаміці,: кожна фраза — хвиля з власним підйомом і спадом; мелодійна хвиля верхнього голосу інтегрується з гармонічною підтримкою лівої руки; а кульмінації та спади формують єдиний «голографічний» контур твору, який дозволяє виконувати його цілісно і виразно.

Акцентувалася увага на тому, що під час гри слід відчувати кожную хвилю інтонації як елемент цілісного розвитку твору. Звертати увагу на взаємодію голосів, підтримку ліва рука - права рука. Динамічні і темпоритмічні контрасти формують органічну цілісність, підкреслюючи авторський задум.

«Метод художньої аналогії» - опрацювання творів програмної музики, що сприяє активізації асоціативного уявлення та перетворенню технічного у художнє на практичному рівні. Це дозволить музиканту цілісно сприйняти технічний і художній аспекти у виконавстві та оволодіти художньою технікою.

Ми скористалися деякими методами з дисертаційного дослідження Ван Чень. Вони здалися нам дуже влучними. Один із таких методів. Дослідниця у своїй роботі звертається до різних видів фактурного викладення. Вона звертає увагу на «зображальний талант Ф. Куперена, проявлений у творах з пейзажною тематикою» (Ван Чень, 2025, с. 192). Знаходить цікавий репертуар: «Пташки щебечуть», «Метелик» «Сади цвітуть», Бджоли», «Мушка» (Ван Чень, 2025, с. 192).

У цих творах фактура сприймається як проста, але грати її не просто. Її прикрашають мелізми, гамоподібні ходи, які вони створюють відчуття плинності, наче музика сама дихає. Тут важливо підібрати правильний тембр, щоб звучало і як на клавесині, і відповідало характеру самої музики та її назві (Ван Чень, 2025, с. 192). Як наголошує Ван Чень, вивчати такі речі дуже корисно. Це допомагає опановувати техніку, вчитися «чути» фактуру, передавати колір звуку, створювати відчуття простору (Ван Чень, 2025, с. 192).

Щоб краще розуміти, як змінювалася музика з часом, Ван Чень запропонувала фортепіанні твори композиторів XX століття. Там теж багато пейзажних замальовок, і це допомагало проводити паралелі між стилями різних епох, бачити, як змінюється фактура, темброва палітра та подача природи в музиці. Так студенти краще розуміють стиль композитора і можуть створювати власні образи, які потім стають своєрідними «еталонами» для виконання (Ван Чень, 2025, с. 193).

Ми скористалися методом, який використовувала у науковому дослідженні А. Грінченко. Метод **«інтонаційної поліваріантності»** полягає у «наданні допомоги студенту відчувати та зрозуміти сенс музичної інтонації» (Грінченко,

2018, с. 235). Автором було запропоновано наступне. Спочатку викладач запропонував цікаву вправу: на інструменті передати різні слова через інтонацію — наприклад, «теплий» і «холодний», «м'який» і «гострий», «світлий» і «темний», «яскравий» і «матовий». Потім робили все навпаки: викладач грав якусь інтонацію, а студент мав відгадати, яке слово їй відповідає (Грінченко, 2018, 236).

Далі цей зв'язок між словом і музичною інтонацією продовжували досліджувати вже у творах з інструментальної підготовки. Тут потрібно було ставити логічні наголоси, знаходити смислові центри і використовувати структуру звичайної мови, щоб мелодія «говорила» так само ясно, як і текст. Щоб досягти справжньої інтонаційної ясності, студентам навіть пропонували складати підтекстовку до мелодійних ліній як маленькі нотатки про те, що музика «хоче сказати» (Грінченко, 2018, с. 236).

Ще одним цікавим завданням, що є важливим для нашого дослідження було **завдання «проект виконавських дій»** (Грінченко, 2018, с. 225). Студенти давали «вербальну характеристику образно-сміслового задуму твору», виявити «особливості фактури та гармонійного плану», окреслити «художні та піаністично-технічні труднощі» (Грінченко, 2018, с. 225). Першим у цьому аналізі студенти розбирали твір М. Скорик «У лісі». Вже на перший погляд і на слух було помітно, що «настрій п'єси по-весняному схвилюваний і тремтливий». Музика тут чутлива, і це «відчувається у мелодії до ритмічних елементів». Мелодійні фрази короткі, побудовані на контрасті legato і staccato, а закінчення кожної фрази такі м'які, ніби легкі зітхання. Акомпанемент додає відчуття плинності та легкого хвилювання: тут акордовий склад переривається паузою на сильній долі, що створює особливий ритмічний малюнок і робить звучання живим. У ході обговорення було розкрито низку піаністичних проблем: «інтонаційно-артикуляційні, художньо-технічні, координаційні, структурно-гармонійні, питання педалізації» (Грінченко, 2018, с. 225).

Контрольна група	Інтерпретаційно-виразний	7,9	9,8	9,9	10,1	7	10,4	8,3	10,1
	Технічно-узгоджений	22,8	24,6	23,8	25,9	22	26,9	22,8	25,8
	Виконавчо-некоординований	68,3	65	66,3	64	70,2	63	68	64
Експериментальна група	Інтерпретаційно-виразний	7,5	15,8	10,4	17,8	6,3	16	8	16,5
	Технічно-узгоджений	50,4	57,2	51,2	59	35,5	56,1	45,7	57,4
	Виконавчо-некоординований	42,1	26,9	38,4	21,6	58,2	29,8	46,2	26,1

Порівняльна таблиця рівнів сформованості виконавсько-пластичних умінь за результатами початкового діагностувального зрізу (ПДЗ) та заключного діагностувального зрізу (ЗДЗ)

Получені дані демонструють наступне: за інтерпретаційно-виразним рівнем відбулося зростання результатів у респондентів з ЕГ на 8,5 %, а в КГ – на 1,8 %; за технічно-узгодженим рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 11,7%, у КГ – лише на 3 %. На виконавчо-некоординованому рівні в ЕГ знизився показник рівню на 20,1 % студентів менше, а в КГ – лише на 4 %.

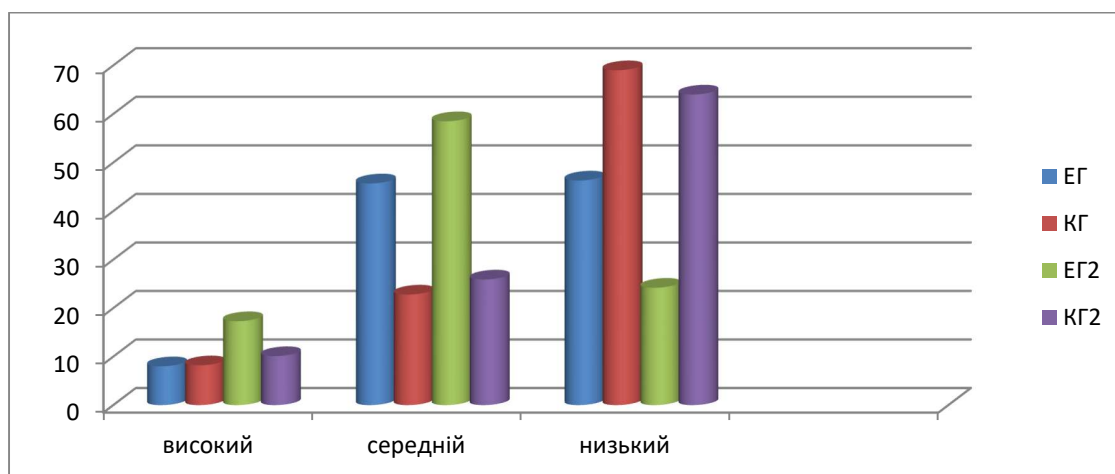


Рис. 3.8. Гістограма, побудована на основі результатів констатувального та підсумкового діагностичних оцінок.

Отже, порівняння результатів двох діагностичних оцінок показало кращі результати студентів експериментальної групи порівняно з контрольною групою, як за кількісними, так і за якісними показниками формування виконавсько-пластичних умінь. Формувальний експеримент був завершений перевіркою статистичної значущості різниці між результатами експериментальної та контрольної груп за допомогою критерію Фішера для кутового перетворення (Fisher). Застосування критерію Фішера відповідало вимогам обчислювальної методики, зокрема: 1) в експерименті брали участь дві групи студентів (експериментальна та контрольна); 2) кількість учасників у експериментальній групі – 23 особи, контрольній групі - 24 осіб. Для порівняння кількісних показників експериментальної та контрольної груп, а також для перевірки рівності дисперсій у обох вибірках, було застосовано критерій кутового перетворення Фішера.

Для підтвердження достовірності результатів були сформульовані дві гіпотези:

H_1 : Кількість учасників експериментальної групи, які досягли необхідного рівня формування виконавсько-пластичних умінь, значно вища за кількість таких учасників у контрольній групі.

H_0 : Кількість учасників експериментальної групи, які досягли необхідного рівня формування виконавсько-пластичних умінь, не є значно більшою за кількість таких учасників і не має суттєвих зростань у контрольній групі.

Таблиця 3.2.

Групи	Досягнутий бажаний результат, кількість учасників	Не досягнутий бажаний результат, кількість учасників	Загалом
	Інтерпретаційно-виразний, технічно-узгоджений; низький – виконавчо-некоординований рівні сформованості виконавсько-пластичних умінь	виконавчо-некоординований рівень сформованості виконавсько-пластичних умінь	
ЕГ	17(73,9%)	5(26,1%)	22(100%)
КГ	8(33,3%)	16(66,7%)	24(100%)

*Результати діагностики сформованості виконавсько-пластичних умінь ЕГ і КГ наприкінці
формульовального експерименту*

Згідно з алгоритмом розрахунку, спершу відсоткові значення частки респондентів, які досягли необхідного рівня (середнього та високого) сформованості виконавсько-пластичних умінь, були перетворені на значення центрального кута за допомогою наступної формули:

$$\varphi = 2 \cdot \arcsin \sqrt{\rho}$$

де ρ – відсоток респондентів, які досягли бажаного рівня сформованості виконавсько-пластичних умінь, виражений у вигляді частки одиниці. Ураховуючи, що в ЕГ кількість таких респондентів склала 73.9%, а в КГ – 33,3%, розрахунки були наступними:

$$\varphi_1 = 2 \cdot \arcsin \sqrt{0,739} = 2 \cdot \arcsin 0,8596 = 2 \cdot 1,034 = 2,069$$

$$\varphi_2 = 2 \cdot \arcsin \sqrt{0,33} = 2 \cdot \arcsin 0,6 = 2 \cdot 0,643 = 1,287$$

Отже, у результаті обчислень отримано наступні центральні кути: для ЕГ $\varphi_1 = 2,069$; для КГ $\varphi_2 = 1,287$. Для визначення значущості різниці між отриманими результатами проводилися обчислення за допомогою наступної формули:

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

де n_1 – кількість здобувачів в ЕГ;

n_2 – кількість здобувачів в КГ;

$\varphi^*_{\text{емп}}$ – значення істотності розбіжності кутів.

У результаті розрахунків було отримане наступне значення:

$$\varphi^*_{\text{емп}} = (2,069 - 1,287) \cdot \sqrt{\frac{22 \cdot 24}{22 + 24}} = 0,782 \cdot \sqrt{\frac{528}{46}} = 2,707$$

Таким чином, було отримане значення розбіжності кутів: $\varphi^*_{\text{емп}} = 2.707$, істотність якого перевірялася шляхом зіставлення із критичним значенням критерія Фішера $\varphi^*_{\text{кр}} = 2.31$:

$$\varphi^*_{\text{емп}} = 2.707$$

$$\varphi^*_{\text{кр}} = 2.31$$

$$2.707 > 2.31$$

$$\varphi^*_{\text{емп}} > \varphi^*_{\text{кр}}$$

Отримане емпіричне значення $\varphi^*_{\text{емп}} = 2.707$ виявилось більшим за критичне значення, що підтверджує його потрапляння в зону статистичної значущості на осі Фішера.

На рисунку 3.8 можна побачити, що отримане значення потрапляє в зону значущості, оскільки воно перевищує критичне значення кута $\varphi^*_{\text{кр}} = 2.31$, яке визначає межу між зоною невизначеності та зоною значущості.

Рисунок 3.10

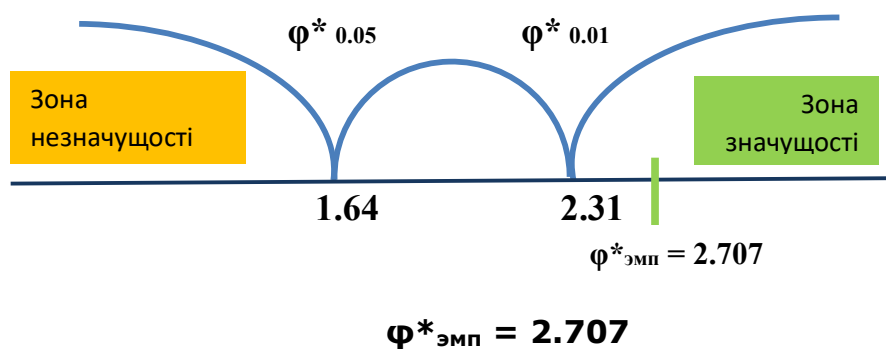


рис.3.9 Вісь значень для величин кутів

Виконані розрахунки свідчать про суттєві відмінності між кутами вибірок, що підтверджує ефективність запропонованої авторської методики формування

виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів в процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Висновки до 3 розділу

У розділі викладено зміст і етапи дослідно-експериментальної роботи, спрямованої на діагностику рівня сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО. Також представлені результати перевірки ефективності методики формування цих умінь за допомогою формувального експерименту та підтвердження достовірності отриманих експериментальних даних. Окреслено критерії та показники рівня сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.

Інтелектуально-пластичний критерій дозволив визначити рівень здатності музикантів-піаністів до осмислення фактурно-сміслового контексту фортепіанних творів через трактування засобів музичної виразності (показники - прагнення до оволодіння творів різного фактурного викладення та занурення до їх фактурно-сміслового ресурсу; розуміння взаємозв'язку між художньо-образною концепцією твору та необхідністю володіння піаністом художньо-технічним потенціалом гри на фортепіано).

Перцептивно-самокорегувальний критерій - можна визначити здатність музиканта відчувати зв'язок інтонаційної виразності мови та пластичності музичної інтонації та технічно її реалізувати (здатність демонструвати інтонаційну різноманітність, що супроводжується доцільно-скоординованою пластично-руховою діяльністю; спроможність до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору).

Виконавсько-перформативний оцінює практичну реалізацію виконавсько-пластичних умінь у виконавському процесі: рівень володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної

концепції твору; якість реалізації текстурної експресії через технічно-сміслову узгодженість, інтонаційно-рухова пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі).

Шкала оцінювання та діагностичні методи (педагогічне спостереження, аналіз відео-запису музичного твору, фактурно-смісловий аналіз музичного твору, діагностична анкета, метод інтонаційно-рухових завдань («Контраст інтонаційних стилів», «Динамічна адаптація», метод «дзеркала», метод «зміна зовнішніх умов», метод «техніка в образі»), визначено якісні рівні сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО: високий – змістовно-технічний, середній – технологічно-неузгоджений, низький – виконавсько-некоординований.

Перевірка запровадженої методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки здійснювалася під час проведення експерименту. Для її здійснення у роботі брали участь студенти бакалаври. На першому етапі така педагогічна умова - установка на цілеспрямоване накопичення виконавського досвіду опанування фактурного ресурсу музичних творів різних стильових напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки. Методи були обрані наступні: проведення круглого столу «виконавське коло», аналітично-дослідні творчі завдання, метод «поліфактурного кола», «порівняльний аналіз».

На другому етапі – педагогічна умова - стимулювання самооцінювання процесу взаємодії інтонаційно-сміислової виразності та її технічної реалізації, її методами були: «Метод пластичної вокалізації», «Метод підтекстування», «Метод піаністично-художнього ліплення» «інтонаційної поліваріантності».

На третьому – педагогічна умова - Спонування до оперування виконавсько-пластичними уміннями у виконавській інтерпретації музичних творів. Методи: «Метод самооцінювання», «Метод художньої аналогії», завдання «проект виконавських дій».

Застосування методів математичної статистики дозволило визначити зміни у експериментальній групі. Отримано такі дані: за інтерпретаційно-виразним рівнем відбулося зростання результатів у респондентів з ЕГ на 8,5 %, а в КГ – на 1,9 %; за технічно-узгодженим рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 11,7%, у КГ – лише на 3 %. На виконавчо-некоординованому рівні в ЕГ знизився показник рівню на 20,1 % студентів менше, а в КГ – лише на 4 %. Перевірка здійснювалася за допомогою критерію кутового перетворення Фішера, і проведені розрахунки показали значущу різницю між кутами вибірок, що підтвердило ефективність розробленої авторської методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО

ВИСНОВКИ

У дослідженні розглянуто і розв'язана проблема формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО як важлива складова виконавського процесу, як показник узгодженості слухо-моторних, інтонаційно-технічних процесів піаніста; як піаністичний ресурс, що сприяє реалізації звуковому образу відповідно авторському задуму. Отримані результати є основою представлених висновків.

1. Пластичність у мистецтві є ключовою властивістю, що забезпечує гнучкість, гармонію та цілісність художнього вираження. Вона проявляється як здатність мистецтва трансформувати зміст у різних формах — просторових, часових і просторово-часових, створюючи між ними єдність через ритм, динаміку, композицію й емоційний вплив.

Виявлено особливість пластичності як феномену у різних видах мистецтв. У просторових мистецтвах пластичність виявляється в гармонійно-спроектованій формі, фактурі та об'ємно-просторовому рішенні, а у часових через ритм, інтонацію, темп і структуру твору. У просторово-часових формах мистецтва пластичність виявляється через взаємодію, синтез та інтеграцію інших видів мистецтв між тим, інтегративні процеси впливають на оновлення пластичної мови. Пластичність забезпечує внутрішню єдність і гнучку взаємодію між різними формами мистецтва, сприяючи формуванню цілісного естетичного простору, в якому взаємопроникнення елементів та оновлення художніх засобів надає художньому твору багатозначності, динаміки й емоційної глибини.

2. Визначено сутність ключового поняття «виконавсько-пластичні уміння» музикантів-піаністів. У дослідженні виконавсько-пластичні уміння є інтегративним професійним утворенням, що ґрунтується на індивідуальних особливостях музиканта-піаніста; виявляється у гармонійно-узгоджених виконавських діях (координаційно-рухових, інтонаційно-рухових, художньо-

технічних, тактильно-слухових), які відповідають художньо-смісловому контексту музичної фактури і сприяють її образно-звуковій реалізації.

Компонентна структура виконавсько-пластичних умінь включає *когнітивно-ціннісний* компонент з такими елементами: вміння усвідомлювати пластичні сегменти фортепіанної фактури у художньо-образному, технічно-виконавському та стильовому контекстах; вміння виявляти прагнення до виконавської самореалізації через усвідомлене застосування феномену пластичності як засобу піаністично-звукової виразності у виконання музичних творів; компонент *інтонаційно-кінестетичний* і його вміння: вміння відчувати та інтонаційно-пластично відтворювати музичну фактуру на основі інтеграції сенсорно-перцептивних процесів; вміння самостійно гнучко регулювати рухові дії у інтонаційно-виконавському процесі; компонент *виконавсько-експлікаційний* з елементами: рівень володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної концепції твору; якість реалізації текстурної експресії через технічно-сміслову узгодженість, рухово-інтонаційну пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі.

3. Методологію і методику дослідження формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки складають наступні наукові підходи: герменевтично-інтенційний, перцептивно-рефлексивний, виконавсько-компетентнісний. Відповідно обраним підходам розроблено педагогічні принципи. До герменевтично-інтенційного наукового підходу: осмислене ставлення до опанування музичних творів різних стильових напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки; зацікавленість і спрямованість на пошук технічних засобів у відтворенні художнього контексту музичного твору. Перцептивно-рефлексивному підходу відповідали: розширення перцептивно-слухового досвіду, різноманітного піаністично-пластичного звуковидобування; активізації рефлексії тактильних, пластично-пропріоцептивних відчуттів у виконавському процесі. Відповідно виконавсько-

компетентнісному підходу обрано наступні педагогічні принципи: зацікавленість у художньо-технічному самовдосконаленні на творах різного рівня складності в процесі інструментальної підготовки; практичне оволодіння пластичною кореляцією у інтерпретаційно-виконавському процесі.

Методологія дослідження стала підґрунтям в розробленні авторської методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО. Розроблена методика відповідає компонентній структурі і включає три етапи формування. Перший етап - пізнавально-смісловий спрямований на усвідомлення здобувачами важливості накопичення виконавського, жанрово-стильового, фактурного досвіду та відчувати потребу до розширення знань й умінь в галузі мистецтвознавства, музичної педагогіки і виконавства. Другий - кінестетично-слухо-рефлексивний ведений для поєднання виконавсько-фізіологічного фактору і інтонаційно-сміслового контексту фактури як необхідною складовою пластичного сегменту фортепіанного виконавства. Третій - виконавсько-експресивний ведений для реалізації пластичного сегменту у виконавській діяльності піаніста.

Розроблена методика передбачає застосування наступних педагогічних умов: на першому етапі педагогічна умова – установка на цілеспрямоване накопичення фактурно-пластичного ресурсу в процесі опрацювання музичних творів різних стилів і жанрів; на другому етапі педагогічна умова – стимулювання здатності до самокорекції процесу пластичної взаємодії інтонаційно-сміислової виразності та її технічної реалізації; на третьому етапі - спонування до оперування виконавсько-пластичними уміннями у виконавській інтерпретації музичних творів.

4. Рівень сформованості виконавсько-пластичних умінь оцінювався відповідно розробленим критеріям та показникам. Інтелектуально-пластичний критерій дозволив визначити рівень здатності музикантів-піаністів до осмислення фактурно-сміслового контексту фортепіанних творів через

трактування засобів музичної виразності (показники - прагнення до оволодіння творів різного фактурного викладення та занурення до їх фактурно-сміслового ресурсу; розуміння взаємозв'язку між художньо-образною концепцією твору та необхідністю володіння піаністом художньо-технічним потенціалом гри на фортепіано). Перцептивно-самокорегувальний критерій - можна визначити здатність музиканта відчувати зв'язок інтонаційної виразності мови та пластичності музичної інтонації та технічно її реалізувати (здатність демонструвати інтонаційну різноманітність, що супроводжується доцільно-скоординованою пластично-руховою діяльністю; спроможність до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору). Виконавсько-перформативний оцінює практичну реалізацію виконавсько-пластичних умінь у виконавському процесі (Рівень володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної концепції твору; Якість реалізації текстурної експресії через технічно-сміслову узгодженість, рухово-інтонаційну пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі).

Шкала оцінювання та діагностичні методи (педагогічне спостереження, аналіз відео-запису музичного твору, фактурно-смісловий аналіз музичного твору, діагностична анкета, метод інтонаційно-рухових завдань («Контраст інтонаційних стилів», «Динамічна адаптація», метод «дзеркала», метод «зміна зовнішніх умов», метод «техніка в образі»), визначено якісні рівні сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО: високий – інтерпретаційно-виразний; середній – технічно-узгоджений; низький – виконавчо-некоординований.

5. Перевірка запровадженої методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки здійснювалася під час проведення експерименту. Для її здійснення у роботі брали участь студенти бакалаври. На першому етапі така педагогічна умова – установка на

цілеспрямоване накопичення фактурно-пластичного ресурсу в процесі опрацювання музичних творів різних стилів і жанрів. Методи були обрані наступні: метод герменевтичного кола, проведення круглого столу «музичний інструментарій», метод «фактурний експеримент», порівняльний аналіз, метод «семантично-інтонаційної ідентифікації». На другому етапі – педагогічна умова - стимулювання самооцінювання процесу взаємодії інтонаційно-сислової виразності та її технічної реалізації, її методами були: «метод самооцінювання», «метод пластичної вокалізації», метод синестетичного сприйняття музики, «метод підтекстування», «метод піаністично-художнього ліплення», застосування піаністичних вправ. На третьому – педагогічна умова: спонування до оперування виконавсько-пластичними вміннями у виконавській інтерпретації музичних творів. Методи: аналіз відео-записів, складання голограми фразувальних хвиль у музичному творі, завдання «проект виконавських дій», метод інтонаційної поліваріантності, метод художньої аналогії

Застосування методів математичної статистики дозволило визначити зміни у експериментальній групі. Отримано такі дані: за інтерпретаційно-виразним рівнем відбулося зростання результатів у респондентів з ЕГ на 8,5 %, а в КГ – на 1,9 %; за технічно-узгодженим рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 11,7%, у КГ – лише на 3 %. На виконавчо-некоординованому рівні в ЕГ знизився показник рівню на 20,1 % студентів менше, а в КГ – лише на 4 %. Перевірка здійснювалася за допомогою критерію кутового перетворення Фішера, і проведені розрахунки показали значущу різницю між кутами вибірок, що підтвердило ефективність розробленої авторської методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

Абрамович, О., Кудренко, А. (2019). Сценічна пластика в контексті сучасного акторського мистецтва. *Молодий вчений*, 9 (73), 133-136. Відновлено з <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-9-73-29>.

Адорно, Т. (2002). *Теорія естетики*. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи». Відновлено з https://hromadalib.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/08/adorno_2002_asthetische_theorie.pdf.

Андрейко, О. І. (2004). *Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта-інструменталіста*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ. Відновлено з <http://elib.nakkkim.edu.ua/xmlui/handle/123456789/2062>.

Антоненко, Т. Л. (2017). Вплив мистецтва на становлення ціннісно-сміслової сфери майбутнього фахівця. *Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття*: збірник матеріалів I Міжнародної науково-практичної конференції (Мукачєво, 20–21 квітня 2017 р.). Мукачєво: РВВ МДУ, 60-63.

Антонова, О. Є. (2016). Концептуальні теоретичні положення та підходи до вивчення природи обдарованості. Методика розвитку педагогічної обдарованості студентів. О. А. Дубасенюк (Ред.), *Акмедосагнення науковців Житомирської науково-педагогічної школи: монографія*. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 71-102.

Анучина, Л. В., Уманець, О. В. (Ред.). (2010). *Естетика: навчальний посібник*. Харків: Право.

Анфілова, С. Г. (2005). *Співвідношення танцювального і пластичного в жанрі балету*. (Автореф. дис... кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, Харків.

Артеменко, Я. (2022). Тіло, пластичність та межі «я» як парадигматичні маркери мета-сучасної антропології. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. Філософські науки*, 1(91), 69-77.

Бай, Бін. (2016). Сутність та структура слухо-тембральних уявлень майбутнього вчителя музики в фортепіанній підготовці. *Науковий вісник: ПНПУ імені К. Д. Ушинського. Педагогічні науки*, 14, 24–30.

Байсара, Л. І., Черевач, Н. Ю. (2009). Рефлексія як чинник розвитку художньої творчості учнів музичних шкіл. *Вісник Дніпропетровського університету. Серія «Педагогіка і психологія»*, №9/1, вип. 15, 23-30.

Барановська, О. (2021). *Theoretical foundations of the functioning of Education. Ways to improve the effectiveness of educational activities: collective monograph*. International Science Group. Boston: Primedia eLaunch, p. 608–622.

Басюк, Н. А. (2025). Проблема розвитку емоційної гнучкості в здобувачів спеціальності 013 початкова освіта: педагогічний аспект. *Перспективи та інновації науки*, 2(48), 166-177. Відновлено з [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-2\(48\)-166-177](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-2(48)-166-177).

Бейник, С. В. (2023). «Дві легенди» для фортепіано пізнього періоду творчості Ф. Ліста в річищі духовно-естетичних поглядів композитора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 230-235.

Бернадська, Д. (2013). Сучасна хореографія в контексті синтезу мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 7, 78–86.

Білобловський, В. (2024). Концепт «інтерпретація» в історії, теорії та музичному мистецтві. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 73, том 1, 74-81.

Благова, Т. О. (2014). Ритміка у системі неперервної хореографічної освіти: історико-педагогічний аспект. *Освітологічний дискурс*, 4, 22-33. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/osdys_2014_4_5.

Бодрус, С. В. (2018). Інтерпретація музичних творів в процесі інструментально-виконавської підготовки: теоретико-методологічний аспект. Відновлено 3

<https://sca7178fd1daf255a.jimcontent.com/download/version/1464264683/module/13801984625/name/%D0%91%D0%9E%D0%94%D0%A0%D0%A3%D0%A1%20%D0%A1.%D0%92..pdf>.

Бойко, І. (2022). Формування концертмейстерських умінь і навичок у здобувачів вищої освіти. *International Science Journal of Education & Linguistics*, 1(3), 64–69. Відновлено з <https://isg-journal.com/isjel/article/view/38>.

Бондаревич, І. М. (2014). *Тексти (конспект) лекцій з дисципліни «Педагогічна майстерність» для магістрів спеціальностей ФЕУ всіх форм навчання*. Запоріжжя: ЗНТУ.

Бугаєць, Н., Пінчук, О. (2024). Пластичне втілення мелодико-інтонаційної сфери музики в сучасних танцях. *Professional Art Education*, Vol. 5, № 2, 64–71.

Бурська, О. (2013). Виконавське почуття форми в контексті художнього цілого музичного твору (феноменологічні основи методики виконавської підготовки). *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Сер. Педагогіка*, 4, 19–32.

Бусел, В. Т. (Ред.). (2005). *Великий тлумачний словник сучасної української мови*. Київ; Ірпінь: ВТФ «Перун».

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

Ван, Чень. (2024). Методичне забезпечення процесу формування фактурно-стильових виконавських умінь студентів-піаністів. *Південноукраїнські мистецькі*

студії, 3 (6), 21-28. Відновлено з <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/21342/1/5.pdf>.

Ван, Чєнь. (2025). *Формування фактурно-стильових виконавських умінь майбутніх викладачів та учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано*. (Дис. ... доктора філософії). ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», Одеса.

Варганич, Г. О., Хоменко, З. В. (2019). Особливості формування рефлексії у майбутніх фахівців музичного мистецтва. *Наукові записки кафедри педагогіки*, 44, 49-60. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzkr_2019_44_7.

Варій, М. Й. (2009). *Загальна психологія: навчальний посібник*. Київ: Центр учбової літератури.

Васянович, Г. П. (2012). *Основи психології: навчальний посібник*. Київ: Педагогічна думка.

Вергунова, В. С. (2017). Теоретико-методологічні основи формування досвіду ціннісного ставлення до музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія Психолого-педагогічні науки (Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя)*, № 1, 22-25.

Веремчук, А. М. (2013). Рефлексія у педагогічній діяльності. *Проблеми сучасної психології: збірник наукових праць КІНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології імені Г. С. Костюка НАПН*, 20, 92–102.

Волкова, Н. П. (2007). *Педагогіка: навчальний посібник*. Київ: «Академвидав».

Волошина, Л. (2012). Взаємовплив музики і хореографії в історичному контексті. *Вісник Львівського університету. Серія мистецтвознавство*, 11, 237–243.

Вороновська, О. (2018). Актуальні аспекти проблеми генезису знаків музичної мови. *Наукові записки РВВ КДПУ ім. В. Винниченка*, вип. 39, 139-149.

Гадамер, Г.-Г. (2000). *Істина і метод: Основи філософської герменевтики*. Т. 1. Київ: Юніверс.

Гайдеггер, М. (2007). *Дорогою до мови*. Львів: Літопис.

Голубова, Г. В. (2011). Педагогічні умови розвитку обдарованості студентів. *Соціогуманітарні науки*, 8, 105-107.

Голубова, Г. В. (2012). Педагогічні умови реалізації інтегративного підходу до роботи з педагогічно обдарованими майбутніми вчителями. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики*, 15, 112-116. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_016_2012_15_26.

Гончаренко, С. (1997). *Український педагогічний словник*. Київ: Либідь.

Гончаренко, Ю. В., Лазько, А. Г. (2018). Умови формування пластичної майстерності майбутніх акторів у процесі хореографії. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*, 1, 81-86. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_ped_2018_1_16.

Горбенко, О. Б. (2015). Формування виконавської компетентності майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Scientific Journal «ScienceRise»*, 10/5(15), 40–43.

Горожанкіна, О. Ю. (2022). Розвиток музичної пам'яті в процесі фортепіанного навчання учнів мистецьких шкіл. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 49, том 1, 171-179.

Горожанкіна, О. Ю. (2024). Розвиток творчої індивідуальності майбутніх викладачів музичного мистецтва в процесі проєктної діяльності. *Академічні візії*, 2024, 35, 1-8. Відновлено з <https://academy-vision.org/index.php/av/article/view/1349>.

Горожанкіна, О. Ю. (2025). Діагностика стану сформованості методичної компетентності у майбутніх викладачів фортепіано мистецьких шкіл. *Педагогічні науки: теорія та практика*, 2 (53), 97-105. Відновлено з

<http://dspace.pdpu.edu.ua/handle/123456789/23349>.

Гречуха, В., Отич, Д. (2020). Вплив нейропластичності нервової системи на розвиток особистості у підлітковому віці. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 12. Психологічні науки*, 11(56), 48-56. Відновлено з [https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series12.2020.11\(56\).04](https://doi.org/10.31392/NPU-nc.series12.2020.11(56).04).

Гризоглазова, Т. (2024). Особливості розвитку художньо-виконавської техніки майбутніх учителів музичного мистецтва у процесі фортепіанної підготовки. *Мистецтво в культурі сучасності: теорія та практика навчання*, 4, 25-31. Відновлено з [https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024\(4\)-03](https://doi.org/10.31652/3041-1017-2024(4)-03).

Гризоглазова, Т. І. (2018). *Методика навчання гри на фортепіано* (навчальний посібник). Вид-во НПУ імені М. П. Драгоманова.

Гризоглазова, Т. (2025). Розвиток музичного слуху в контексті фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 33, 3-9.

Грінченко, А. М. (2022). Особливість формування виконавських умінь майбутніх учителів музичного мистецтва в умовах дистанційного навчання. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, 82, 164-168. Відновлено з <http://pedagogy-journal.kpu.zp.ua/archive/2022/82/29.pdf>.

Грінченко, А. М. (2024). Специфіка організації піаністичних рухів в процесі гри на фортепіано. *Слобожанські мистецькі студії*, 3, 52-56. Відновлено з <https://doi.org/10.32782/art/2024.3.9>.

Грозан, С. (2014). Компетентнісний підхід як складова частина підготовки майбутнього вчителя музики до професійної самореалізації. *Наукові записки КДПУ імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*, 132, 282–285.

Грузинова, К. М. (2022). Опитувальник світоглядної пластичності особистості. *Габітус*, 42, 124–131.

Грузинова, К. М. (2022). Світоглядні фактори благополуччя особистості. *Вчені записки ТНУ імені В.І. Вернадського. Серія: Психологія*, том 33 (72), № 5, 1-8.

Гуральник, Н. П. (2025). Технологічні засади музично-слухового самоконтролю майбутнього викладача мистецької школи в процесі занять з інструментального ансамблю. *Перспективи та інновації науки. Серія «Педагогіка»*, 3(49), 416-427. Відновлено з [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-3\(49\)-416-427](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2025-3(49)-416-427).

Гуральник, Н. П. (2021). *Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти*. Київ: НПУ.

Гуральник, Н. П., Тарапата-Більченко, Л. Г. (2023). Науково-теоретична сутність темброво-динамічного уявлення як специфічного досвіду музично-слухової діяльності піаніста. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 3 (127), 35-44. Відновлено з <https://repository.sspu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/dc612db5-56f2-484d-8a40-176f48d678ee/content>.

Гусак, В. (2021). Специфіка взаємодії сфер свідомості й підсвідомості музиканта-інструменталіста. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 38, том 1, 46-62.

Гусак, В. А. (2010). *Методика розвитку рухової пам'яті у процесі інструментальної підготовки майбутнього вчителя музики*. (Дис. ... кандидата педагогічних наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ. Відновлено з <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/58d61566-7aaf-4d70-a21a-daefa9ea993c/content>.

Гусак, В. А. (2010). *Рухова пам'ять майбутніх учителів музики: сутність і проблеми розвитку. Навчально-методичний посібник*. Умань: ВПЦ «Візаві».

Гусак, В. А. (2016). Специфіка виявлення автоматизації як природної психомоторної здібності педагога-музиканта. *Інструментальне виконавство: теорія, історія та практика: колективна монографія*. Умань: ВПЦ «Візаві», 4–55.

Гусак, В. А. (2021). Специфіка взаємодії сфер свідомості та підсвідомості музиканта-інструменталіста. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 38 (1), 46–62.

Гусак, В. А., Бай, Ю. М. (2023). Сутність виконавської спритності ігрових рухів майбутнього викладача-інструменталіста, *Академічні візії*, 23, 1–17. Відновлено з <https://www.academy-vision.org/index.php/av/article/view/610/556>.

Гусейнова, Л. В. (2020). Педагогічні проблеми удосконалення функціональної мобільності ігрового апарату піаніста. *Наукові записки НДУ ім. М. Гоголя. Психолого-педагогічні науки*, 1, 46–51. Відновлено з <https://doi.org/10.31654/2663-4902-2020-PP-1-46-51>.

Дегтярьова, Г. С., Козяр, М. М., Руденко, Л. А., & Шиделко, А. В. (2013). *Психолого-педагогічні засади діяльності педагога сучасної професійної школи: навчально-методичний посібник*. Київ: Педагогічна думка.

Дем'янчук, А. (2018). Роль образотворчого мистецтва в оформленні балетних постановок. *Молодий вчений*, 3 (55), 19–23.

Дідич, Г., Гейченко, М. (2012). Сутність процесу музичного сприймання. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Серія: Педагогічні науки*, 103, 130–140. Відновлено з <https://files.core.ac.uk/download/pdf/53036368.pdf>.

Етимологічний словник української мови. (2003). Т. 4, НАН України. Ін-т мовознавства ім. О. О. Потебні. Київ: Наукова думка. Відновлено з http://litopys.org.ua/djvu/etymolog_slovnyk.htm

Євстігнєєва, Н. (2000). Огляд естетико-психологічних теорій впливу музичного мистецтва на особистість. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В.Г. Короленка*, вип. 2-3, 22-32.

Єргієв, І. (2015). Режисерські інтенції виконавської інтерпретації сучасної інструментальної музики. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2(5), 145-150.

Жайворонок, Н. Б. (2006). *Музичне виконавство як феномен музичної культури* (Дисертація кандидата мистецтвознавства, 17.00.01). Київ.

Жихорська, О. (2015). Критерії, показники та рівні сформованості професійної компетентності навчально-допоміжного персоналу вищого навчального закладу. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, III(34), 33-38.

Журавльова, Н. (2025). Психологічні аспекти формування здатності до саморегуляції, самоорганізації та самоуправління у майбутнього музиканта-виконавця. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 60–65. <https://doi.org/10.32782>

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

Задорожна-Княгницька, Л. В., Тимофєєва, І. Б. (2020). *Загальні основи педагогіки: навчальний посібник*. Херсон: ОЛДІ-ПЛЮС.

Збожимська, Н. (2018). До питання про розвиток музично-слухових уявлень в процесі виконавської підготовки студентів. *Психолого-педагогічні проблеми сільської школи УДПУ ім. П. Тичини. Умань*, 59, 68–72.

Зінич, О. (2007). Пластичний театр як художній феномен в контексті інтегративних тенденцій у сучасному хореографічному мистецтві. *Українське мистецтво*, 7, 147-153.

Зінич, О. (2009). Мова пластики в сучасному французькому балетному (пластичному) театрі: метаморфози форм руху. *Студії мистецтвознавчі*, 4 (28), 80–89.

Зінич, О. (2015). Пластична взаємодія різних образних систем у мистецтві балету (аспект співвіднесеності музичного та хореографічного руху). *Студії мистецтвознавчі*, 1, 14-24. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2015_1_4.

Зязюн, І. А. (Ред.). (1997). *Педагогічна майстерність: підручник*. Київ: Вища школа.

Іванишин, П., Маркова, М. (2025). *Основи герменевтики: конспект лекцій*. Дрогобич: Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка.

Іглмен, Д. (2022). *Секрети нейропластичності. Як мозок адаптується до нових викликів*. Київ: Наш Формат.

Іщенко, О. (2017). Музично-виконавська майстерність майбутніх викладачів мистецьких дисциплін: зміст, завдання, значення. *Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної інтернет-конференції «Актуальні проблеми музичної освіти: історія, сьогодення і майбутнє»*. Херсон: МПП Видавництво «ІТ», 140-145.

Ї, Я. (2022). Виконавська стабільність піаніста та специфіка її формування у процесі підготовки до концертно-сценічної діяльності. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, 3-4(56-57), 169–182. Відновлено з [https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4\(56-57\).2022.278237](https://doi.org/10.31318/2414-052X.3-4(56-57).2022.278237).

Калюжна, Т. Г. (2012). *Педагогічна аксіологія в умовах модернізації професійно-педагогічної освіти: монографія*. Київ: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова.

Калустьян, О. (2017). Усвідомлення інтеграційних процесів фактурної організації засобів музичної виразності як фактор розвитку і становлення

аналітичних навичок у процесі роботи над музичним матеріалом. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, (3(67)), 198–209.

Канюк, О. (2011). Теоретичний аналіз понять «знання», «уміння», «навички» – як важливих складових професійної компетентності майбутніх фахівців. *Науковий вісник Ужгородського національного університету. Серія: Педагогіка. Соціальна робота*, 21, 66-69. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvuuped_2011_21_2.

Касьяненко, Л. О. (2019). *Робота піаніста над фактурою (друге доповнене видання)*. Одеса: ПНПУ ім. К. Д. Ушинського.

Квіт, С. (2003). *Основи герменевтики: навчальний посібник*. Київ: Видавничий Дім «КМ Академія».

Кеба, М. (2020). Спортивний бальний танець у контексті наративного дискурсу. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип 31, т. 1, 136–140.

Киричук, О. В., Роменець, В. А. (Ред.). (1999). *Основи психології: підручник*. Київ: Либідь.

Киселевська, С. М., Войтенко, О. А. (2016). *Вдосконалення пластичності рухів на заняттях з ритмічної гімнастики: методичні вказівки*. Київ: КНУБА.

Кіндер, К. Р. (2020). Специфіка пластичного образотворення в первісному танці: символіко-семантичний аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2, 120-125.

Кіптілова, Н. В. (2013). Вплив творів образотворчого мистецтва на створення хореографічних образів. *Хореографічна та театральна культура України: педагогічні та культурні виміри: збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції* (м. Київ, 18-19 квітня 2013 р.). Ч. I. Київ: КНУКіМ, 150–155.

Клевака, Л. П. (2023). Нейропластичність як засіб підтримки здоров'я мозку. *Психолого-педагогічні координати розвитку особистості: збірник наукових матеріалів IV Міжнародної наук.-практичної конференції* (м. Полтава,

1-2 червня 2023 р.). Полтава: Національний університет імені Юрія Кондратюка, 112-117.

Клим'юк, Ю.-С. В. (2024). *Формування аксіологічної компетентності вчителя музики і хореографії на засадах інтеграційного підходу*. (Дис. ... доктора філософії). УДУ імені Михайла Драгоманова, Київ. Відновлено з <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/47755>.

Ключко, В. В. (2015). *Ритміка та музичний рух: навчальний посібник*. Суми: СумДПУ імені А. С. Макаренка. Відновлено з <https://repository.sspu.edu.ua/handle/123456789/4127>.

Ковальова-Гончарюк, Л. О. (2021). Інструментально-виконавська майстерність учителя музичного мистецтва як характеристика його професійної майстерності. *Science and Education a New Dimension. Pedagogy and Psychology*, 9(98), 22–25.

Колесник, О. С. (2014). *Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія*. Київ: НАКККиМ.

Колобич, О. П. (2018). *Загальна психологія. Навчально-методичний посібник*. Львів.

Колоней, В. (2002). Пластичний початок у структурі фортепіанно-виконавського інтонування. *Музичне мистецтво і культура*, вип.1, 279–286.

Колоней, В. О. (2004). *Пластичне у фортепіанно-виконавському інтонуванні*. (Автореф. ... дис. канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.

Король, А. (2012). Теоретичні аспекти класифікації пластичних мистецтв. *Молодь і ринок*, 1 (84), 141-146.

Кузьменко, Т. М. (2010). *Соціологія. Навчальний посібник*. Київ: Центр учбової літератури.

Курлянд, З. Н. (2007). *Педагогіка вищої школи*. Київ: Знання.

Лазаренко, В. І., Лазаренко, В. П., Продайко, В. М., & Сурякова, М. В. (2015). *Психологія (Опорний конспект лекцій): Електронний навчальний посібник. 2-е видання.* Дніпропетровськ: ДНУ.

Лазуренко, С. І. (2012). *Психофізіологія моторних установок людини.* (Автореф. дис. ... д-ра психол. наук). НАПН України, Ін-т психології ім. Г. С. Костюка, Київ.

Левицька І. М. (2024). Вплив емоційного інтелекту на рівень виконавської майстерності музиканта-професіонала. *Інноваційна педагогіка*, вип. 69, том 1, 185-190.

Левицька, І. М. (2017). Упровадження стратегій розуміння в навчально-виховний процес майбутніх учителів музики: теоретичний аспект. *Збірник наукових праць Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини*, 1, 240-247. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/znpudpu_2017_1_29.

Левицька, І. М., Олійник, Т. І. (2025). Музично-виконавська підготовка бакалаврів-інструменталістів: теоретичні та практичні орієнтири. *Південноукраїнські мистецькі студії*, 1 (8), 20-25.

Левицька, І. М., Осадча, Т. В. (2025). Інтерпретаційна компетентність музикантів як основа виконавської майстерності. *Наука і техніка сьогодні*, 2 (43), 713-725.

Линенко, А. Ф. (2018). Герменевтичний підхід у педагогіці і його принципи. *Науковий вісник Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського*, 6, 55-59.

Лісовська, Н. Ю. (2021). *Теорія та методика народно-сценічного танцю: навчально-методичний посібник.* Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського.

Ліу, Мінг, Демидова, М. Г. (2024). Зміст музично-інтонаційного мовлення у виконанні творів майбутніми вчителями музичного мистецтва. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, 31, 85-92.

Лію, Лібою, Грінченко, А. М. (2023). До визначення поняття «виконавсько-пластичні уміння» у науковому дискурсі. *Інноваційна педагогіка*, вип.65, т.2, 70-74. Відновлено з http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2023/65/part_2/14.pdf.

Лію, Лібою. (2025). Критерії та показники оцінювання виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО. *Актуальні питання розвитку галузей науки: збірник наукових праць з матеріалами V Міжнародної наукової конференції*, м. Житомир, 9 травня, 2025 р. Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп, 237-244. Відновлено з <https://doi.org/10.62731/mcnd-09.05.2025.006>.

Лію, Лібою. (2024). Наукові підходи до формування виконавсько-пластичних умінь піаніста у процесі інструментальної підготовки. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*, вип. 4, частина 1, 53-59. Відновлено з <https://doi.org/10.32782/ART/2024-4-10>.

Лію, Лібою. (2025). Педагогічні умови формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів в процесі інструментальної підготовки. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 84, том 2, 236-241.

Лію, Лібою. (2023). Феномен «пластичності» у виконавській діяльності піаніста. *Науковий простір: актуальні питання, досягнення та інновації: матеріали V Міжнародної наукової конференції* (м. Черкаси, 26 травня, 2023 р.). Вінниця: Європейська наукова платформа, 268-270.

Лозова, В. І. (Ред.). (2012). *Наукові підходи до педагогічних досліджень: колективна монографія*. Харків: Вид-во Віровець А. П. «Апостроф».

Лу, Т. (2016). Сутність поняття «виконавська майстерність» майбутніх педагогів-музикантів. *Актуальні питання мистецької педагогіки*, (5), 64–68.

Ляшенко, Т. В. (2017). До проблеми удосконалення технічної підготовки у класі фортепіано. *Наукові записки НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*, вип. 22 (27), ч. 1, 204–208.

Ма, Сіньюань, Гуральник, Н. (2023). *Емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти: історико-методологічні та теоретико-методичні аспекти формування у процесі фортепіанної підготовки: монографія*. Київ: УДУ. Відновлено з <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/968c5d9c-853c-442c-8e05-75f9adb25550/content>.

Ма, Л. (2024). *Сценічний образ піаніста як форма прояву індивідуального виконавського стилю* (Дисертація доктора філософії, спеціальність 025). Київ.

Мазяр, О. В. (2017). *Диференціальна психологія: модульний курс: навчальний посібник*. Київ: Видавничий дім «Кондор».

Макарчук, М. Ю., Куценко, Т. В., Кравченко, В. І., & Данилов, С. А. (2011). *Психофізіологія: навчальний посібник*. Київ: ООО «Інтерсервіс».

Максименко, С. Д. (2004). *Загальна психологія: навчальний посібник*. Київ: «Центр навчальної літератури».

Максимов, О. (2008). Формування виконавського апарату в учнів-піаністів. *Мистецькі обрії*, 10, 135-140. Відновлено з https://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/mo10/MO-10_2008_p-135-140_Maximov.pdf.

Малахова, М. О. (2022) Інструментально-виконавські уміння – основа виконавської майстерності музиканта-інструменталіста: сольний та ансамблевий аспекти. *Актуальні проблеми розвитку українського мистецтва: культурологічний, мистецтвознавчий, педагогічний аспекти: матеріали VII Міжнародної науково-практичної конференції* (м. Луцьк, 17–19 червня 2022 року). Волинський національний університет імені Лесі Українки. Луцьк: Видавничий дім «Гельветика», 38-42. Відновлено з https://elibrary.kubg.edu.ua/id/eprint/41525/1/M_Malakhova_APRUMKMPA_IM.pdf.

Малицька, О. В. (2016). *Образотворче мистецтво з методикою навчання: навчально-методичний посібник*. Бердянськ.

Мамикіна, А. (2023). Специфіка формування інтонаційно-виконавських умінь майбутніх викладачів музичного мистецтва в процесі фортепіанної підготовки. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 67, том 1, 152-158.

Манько, В. М. (2000). Дидактичні умови формування у студентів професійно-пізнавального інтересу до спеціальних дисциплін. *Соціалізація особистості: збірник наук. праць Національного педагогічного університету ім. М. Драгоманова*, 2, 153-161.

Матяж, С. В., & Березянська, А. О. (2013). Класифікація цінностей та ціннісних орієнтацій особистості. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили. Серія: Соціологія*, 225(213), 27–30. http://nbuv.gov.ua/UJRN/Npchdusoc_2013_225_213_7

Мельничук, А. (2022). Наукова діяльність Йоганна Вольфганга фон Гете в контексті переосмислення пластичності форми у XIX столітті. *Knowledge, Education, Law, Management*, 1 (45), 72-78 Відновлено з <https://doi.org/10.51647/kelm.2022.1.12>.

Мельничук, О. С. (Ред.). (1974). *Словник іноземних слів*. Київ: Головна редакція Української радянської енциклопедії Академії наук української РСР.

Мимрик, М. (2024). Герменевтичний контекст музичної комунікації в інструментально-виконавській підготовці студентів мистецьких спеціальностей. *Український педагогічний журнал*, № 3, 226-235. Відновлено з <https://uej.undip.org.ua/index.php/journal/article/view/772/935>.

Михайленко, М. П. (2011). *Теоретичні основи формування виконавської майстерності гітариста*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Київ.

Михалюк, А. М. (2021). Модернізація інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Наукові записки РВВ ЦДПУ*

імені В. Винниченка. Серія «Педагогічні науки», 193, 129–133. Відновлено з <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-197-129-133>.

Михалюк, А. М. (2023). Критеріально-рівнева характеристика сформованості виконавської культури майбутніх учителів музичного мистецтва. *Освітологічний дискурс*, 4 (43), 55-68. Відновлено з <https://doi.org/10.28925/2312-5829.2023.413>.

Михалюк, А. М. (2024). Основні етапи експериментального впровадження методики формування виконавської культури майбутніх магістрів музичного мистецтва. *Освітологічний дискурс*, том 47, № 4, 102-107. Відновлено з <https://doi.org/10.28925/2312-5829/2024.4.11>.

Михалюк, А. М., Михалюк, І. М. (2025). Формування готовності здобувачів вищої освіти до інноваційної педагогічної освіти. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*, 219, 201-207. Відновлено з: <https://doi.org/10.36550/2415-7988-2025-1-219-201-207>.

Мітіна, В. О., Тетіївський, К. Е. (2003). *Естетика і мистецтво: навчальний посібник*. Київ: КНУБА.

Могилевська, Н. (2021). Виконавська інтерпретація та інтенція як види художньої діяльності у вокальному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Сценічне мистецтво*, 4(2), 183-192.

Молчанова, Т. (2007). *Мистецтво піаніста-концертмейстера: навчальний посібник*. Львів: Сполом.

Моляко, В. О. (2008). Концепція творчого сприймання. *Актуальні проблеми психології: Проблеми психології творчості: Збірник наукових праць*, Т. 12, Вип. 5. Ч. І. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, С. 7-15.

Морозов, С. М., Шкарапута, Л. М. (2000). *Словник іншомовних слів*. Київ: Наукова думка.

Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації: навчальний посібник*. Київ: НМАУ.

Музика, Л. (2025). Деякі особливості формування мотивації майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі навчання гри на фортепіано. *Молодь і ринок*, 5–6 (237–238), 184-188.

Мукан, Н., Гаврилюк, М. (2021). Методологія педагогіки: сутність, принципи, підходи. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2 (106), 121-128.

М'ясоїд, П. А. (2004). *Загальна психологія: навчальний посібник*. 3-тє вид., випр. Київ: Вища школа.

Настюк, О. (2014). Сикретизм музики і танцю в балетній хореографії. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 8, 152-157. Відновлено з https://aphn-journal.in.ua/archive/8_2014/23.pdf.

Некрасов, Ю. І. (2005). *Комплексний підхід до формування виконавської майстерності піаніста*. (Автореф. дис. ... канд мистецтвознавства). Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової, Одеса.

Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть* (монографія).

Ніколаї, Г. Ю. (2009). Генеза системи музично-ритмічного виховання Е. Жак-Далькроза та її функціонування в Європі. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2, 361-372.

Околович, І., Мартинів, Л. (2014). Пластичні властивості мовної і музичної інтонації та значення інтонаційної теорії для музичного виховання. *Молодь і ринок*, 7, 106-110. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_2014_7_26.

Олексюк, О. М. (2006). *Музична педагогіка: навчальний посібник*. Київ: КНУКіМ.

Олексюк, О. М. (2004). *Педагогіка духовного потенціалу особистості: сфера музичного мистецтва: навчальний посібник*. Київ: Знання України.

Олексюк, О., Коваль, А. (2017). Герменевтичні принципи мистецької освіти: інтерпретаційний дискурс. *Освітологія*, 6, 136–142. Відновлено з <https://doi.org/10.28925/2226-3012.2017.6.136142>.

Олексюк, О. М., Ткач, М. М., & Лісун, Д. В. (2013). *Герменевтичний підхід у вищій мистецькій освіті: колективна монографія*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка.

Олійник, С. В. (2015). Музично-творчий потенціал майбутнього вчителя в контексті сучасної мистецької освіти. *Слов'янське музичне мистецтво в контексті європейської культури: Збірник матеріалів VI Міжнародної науково-практичної конференції молодих учених та студентів*. Вінниця: ТОВ «НІЛАН», 48-50.

Олійник, Т. І. (2022). Інтонаційна культура піаніста: теоретичний аспект. *Інноваційна педагогіка*, вип. 50, т. 1, 170-173.

Олійник, Т. І. (2022). Рефлексія майбутнього педагога-музиканта як механізм його професійного самовдосконалення. *Інноваційна педагогіка*, 45, 196-199.

Онищенко, В. (2002). Педагогічна герменевтика: ноологічні контексти ідентифікації. *Педагогіка і психологія професійної освіти*, 2, 23-31.

Онищенко, Н. П. (2021). Методологічні підходи до викладання педагогічних дисциплін у процесі професійної підготовки майбутніх учителів. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах*, № 75, Т. 2, 153-159.

Оу, Ц. (2025). Саморегуляція емоційного стану студента-вокаліста як феномен педагогічного дослідження. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, (1(141)), 437–447.

Падалка, Г. М. (2008). *Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін)*. Київ: Освіта Україна.

Панчук, Б. (2018). Науково-методичні засади формування образно-інтонаційного мислення майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Педагогічна освіта: теорія і практика*, 25(2), 79-84. Відновлено з [http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppo_2018_25\(2\)__14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/znppo_2018_25(2)__14).

Пехота, О. М. (2003). *Підготовка майбутнього вчителя до впровадження педагогічних технологій: навчальний посібник*. Київ: В-во А.С.К.

Пехота, О. М. (2003). *Підготовка майбутнього вчителя до впровадження педагогічних технологій* (Навчальний посібник). Київ: А.С.К.

Побірченко, Н. А. (Ред.). (2007). *Психологічний словник*. Київ: Науковий світ.

Полатайко, О. М. (2014). Герменевтичний аспект підготовки студентів до педагогічної практики з художньої культури. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, 16(2), 142-146. Відновлено з [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16\(2\)__37](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2014_16(2)__37).

Пригода, Т. (2016). Художній дискурс тілесності. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету ім. Лесі Українки*, 9 (334), 94-98.

Радван, Н. (2018). *Удосконалення виконавських умінь педагога-скрипаля в умовах вищої музично-педагогічної освіти*. (Дис. ... кандидата педагогічних наук). Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, Київ.

Радевич-Винницький, Я. Г. (2001). *Етикет і культура спілкування*. Львів: Вежа.

Реброва, О. Є. (2023). *Теоретичне дослідження художньо-ментального досвіду в проекції педагогіки мистецтва: [монографія]*. Суми: ФОП Цьома С.П.

Рибалка, В. В. (2009). *Аксіологічні основи психологічної культури особистості: навчально-методичний посібник*. Чернівці: Технодрук.

Рибалка, В. В. (2018). *Соціально-педагогічне і психологічне забезпечення розвитку дієвого громадянського суспільства і особистості громадянина: посібник*. Київ: ТАЛКОМ.

Рожкова, М. М. (2006). *Формування пластичної культури студентів мистецьких факультетів педагогічних університетів*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Луганськ.

Романенкова, Ю. В. (2008). *Історія пластичних мистецтв: навчальний посібник*. Київ: Видавництво Національного авіаційного університету.

Руденко, Л. А. (Ред.). (2013). *Психолого-педагогічні засади діяльності педагога сучасної професійної школи: навчально-методичний посібник*. Київ: Педагогічна думка.

Рудницька, О. П. (2002). *Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посібник*. Київ: ППППО.

Рукомойніков, В. (2023). Робота м'язового апарату піаніста у складних фактурно-технічних умовах. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 68, том 2, 84-92.

Савченко, І., Ліпницька, І. (2021). *Словник театрознавчих термінів і понять*. Київ: Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. Відновлено з <https://enpuirb.udu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/e4dadbf6-bcb1-4067-a1ef-d3de746da4c1/content>.

Савченко, О. (2013). *Дидактика початкової освіти: підручник*. Київ: Грамота.

Савчук, Б., Котенко, Р. (2020). Науково-теоретичні засади когнітивної гнучкості як базової компетенції майбутнього фахівця XXI століття. *Вища освіта України у контексті інтеграції до європейського освітнього простору*, 87(II), 38-46. Відновлено з <https://doi.org/10.38014/osvita.2020.87.04>.

Садова, Л. І. (2007). *Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики*. (Автореф. дис. ...

канд. мистецтвознавства). Львівська державна музична академія ім. М. В. Лисенка, Львів.

Семенова, А. В. (Ред.). (2006). *Словник-довідник з професійної педагогіки*. Одеса: Пальміра.

Сенчина, Н. Г. (2023). Багатофункціональність рефлексивного підходу в сучасному освітньому просторі. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 5. Педагогічні науки: реалії та перспективи*, 95, 96–100.

Сидорець, Т. (2014). Принципи інтонаційного мислення та художньо-виконавської виразності у фортепіанній музиці. *Наукові записки: Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Серія: Педагогічні науки*, 133(1), 318-327. Відновлено з http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz_p_2014_133%281%29__47.

Сікорський, П. (2012). Основні педагогічні підходи та їх вплив на формування навчальних технологій. *Освітні обрії*, 1 (52), 96-100

Скопич, А. В. (2015). *Формування мотивації до вивчення сучасної фортепіанної музики в процесі фахової підготовки майбутнього вчителя*. (Дис. ... кандидата педагогічних наук). Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, Київ. Відновлено з https://npu.edu.ua/images/file/vidil_aspirant/dicer/D_26.053.08/dis_Skopiz.pdf

Словник української мови Інституту мовознавства ім. О.О. Потебні НАН України. Пластичність. Відновлено з <https://slovnyk.ua/index.php?sword=%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C>.

Смородська, М. М. (2022). Рефлексія в аспекті професійного вдосконалення майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Інноваційна педагогіка*, 53(2), 124–128.

Соляр, Л. В. (2018). *Формування етнокультурної компетентності майбутніх учителів музичного мистецтва*. (Дис. ... канд. пед. наук). Кременецька

обласна гуманітарно-педагогічна академія ім. Тараса Шевченка, Кременець, ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ. Відновлено з https://svr.cnu.edu.ua/wp-content/uploads/sites/5/2018/11/dis_Solar.pdf.

Сотська, Г., Шмельова, Т. (2016). *Словник мистецьких термінів*. Херсон: Видавництво «Стар».

Спіліоті, О. В. (2019). *Теорія і методика формування музично-інтонаційного мислення: навчально-методичний посібник*. Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя.

Станішевський, Ю. (2003). *Балетний театр України: 225 років історії*. Київ: Музична Україна.

Степурко, В. І. (2020). *Аналіз музичних творів: навчальний посібник*. Київ: НАКККіМ.

Суббота, О. В. (2005). *Музична моторність як категорія музикознавства*. (Дис... кандидата мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса.

Сунь, С. (2018). Смыслотворчість у саморегуляції музично-виконавських дій майбутніх учителів музики. *Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського. Педагогічні науки*, 1(60), 358–362.

Сюй, Н. (2023). *Концертно-сценічний артистизм вокалістів у процесі виконання китайських народних пісень* (Дисертація доктора філософії, спеціальність 025). Київ.

Сяо, Гуйян, Реброва, О. (2024). Структура підготовленості майбутніх викладачів фортепіано до роботи з учнями-початківцями на засадах мистецької інноватики. *Південноукраїнський мистецькі студії*, №1, 50-56. Відновлено з <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-1.9>.

Тарчинська, Ю., Дубан, Ю. (2018). Сутність сучасних принципів формування виконавської техніки піаніста. *Нова педагогічна думка*, 3 (95), 155–

159.

Терешенко, Н. (2020). Жест як складова пластичної культури вчителя. *Scientific Achievements of Modern Society: The 9th International Scientific and Practical Conference* (April 28-30, 2020). Cognum Publishing House, Liverpool, United Kingdom, P. 1062–1068.

Терешенко, Н. В., Медвідь, Т. А. (2021). Пластична культура як компонент педагогічної майстерності майбутнього вчителя-хореографа. *Педагогічний альманах*, 50, 138-147.

Теслюк, В. М., Лузан, П. Г., & Шовкун, Л. М. (2010). *Основи педагогічної майстерності: навчальний посібник*. Київ: ДАККиМ.

Ткач, М. М., Бондаренко, Л. А. (2017). Герменевтичні методи у фаховій підготовці майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Міжнародні Челпанівські психолого-педагогічні читання*, т. 22, 114-123. Відновлено з <https://chelpanov.eeipsy.org/index.php/eeip/article/view/212/211>.

Тринус, О. В. (2023). Педагогічна майстерність учителя в контексті творчої спадщини Олександра Музиченка (1875–1937 рр.). *Імідж сучасного педагога*, 5 (212), 47–53.

Трофімов, Ю. Л. (Ред.). (2001). *Психологія: підручник*. Київ: Либідь.

Туманов, І. М. (2015). Морфологічні основи формоутворення в мистецтві та їх значення для прояву явищ взаємодії, синтезу та симбіозу мистецтв. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 60-66.

Турбан, В. В. (2020). Творчість, індивідуальність, комунікація в хореографічній професії. *Актуальні проблеми психології: Збірник наукових праць Інституту психології імені Г.С. Костюка*, Том IX, Вип. 13, С. 508-518. Відновлено з <http://www.apppsychology.org.ua/data/jrn/v9/i13/48.pdf>.

У, Сюань (2019). Критерії, показники та рівні підготовленості майбутніх магістрів музичного мистецтва до формування вокальної культури школярів засобами технології партисипації. *Науковий вісник Південноукраїнського*

національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського, 3 (128), 143–150. Відновлено з <https://doi.org/10.24195/2617-6688-2019-3-20>.

Український психологічний ХАБ. Емоційна пластичність. Відновлено з <https://www.psykholoh.com/post/%D0%B5%D0%BC%D0%BE%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0-%D0%BF%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D1%96%D1%81%D1%82%D1%8C-%D1%86%D0%B5>.

Федоришин, В. І., Ткач, М. М. (2023). Нелінійні підходи до фахової підготовки студентів факультетів мистецтв. *Український педагогічний журнал*, 4, 137–146. Відновлено з <https://doi.org/10.32405/2411-1317-2023-4-137-146>.

Федорова, М. А., Максимова, О. О., & Сорочинська О. А. (2024). *Дошкільна педагогіка (частина 1): навчально-методичний посібник*. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка.

Фекете, О. В. (2009). *Формування виконавської концепції музичного твору*. (Автореферат дис. ... кандидата мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків.

Хухра, Л. (2019). Поняття та напрямки синтезування хореографічного та образотворчого мистецтва. *Молодий вчений*, 8 (72), 33–35.

Чеботаренко, О. (2023). Феноменологічні особливості музичного звуку в контексті органологічного підходу. *Музичне мистецтво і культура*, 2(36), 110–120. Відновлено з <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-36-2-8>.

Чен, Лу. (2013). Виконавські артикуляційні вміння вчителя музики – піаніста у контексті полімодального підходу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія: Педагогіка*, 4, 56–64.

Черкасов, В. Ф. (2017). *Основи наукових досліджень у музично-освітній галузі: підручник*. Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, Харків: ФОП

Озеров. Відновлено з https://cusu.edu.ua/images/files-2020/04/book_osnov_nauk_doslidj.pdf.

Чернявська, М. С. (2015). Деякі особливості актуалізації виконавського інтонування фортепіанної фактури. *[Назва журналу не вказана]*, 140–148.

Чжан, Сінвень. (2023). Новий звуковий простір музики К. Дебюсі: фортепіанно-виконавський аспект. *Музичне мистецтво і культура*, 37, 306-318.

Чжан, Цзінцзін. (2014). Психолого-педагогічні передумови формування рефлексії майбутнього вчителя музики. *Педагогіка та психологія*, 729, 166–170.

Чжан, Цзяохау. (2020). *Інтонування як чинник смислоутворення у фортепіанному виконавстві*. (Дис. ... кандидата мистецтвознавства (доктор філософії)). Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка, Суми.

Чжао, Жун. (2022). Явище музично-виконавського мислення у контексті фортепіанної творчості. *Музичне мистецтво і культура*, випуск 34, книга 1, 137-149.

Чжи, Лі. (2023). Синтез танцю та пластичних видів мистецтв. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 63, том 2, 25-29.

Шабаліна, О. М. (2018). *Пластичність. Мова. Тіло: монографія*. Київ: ТОВ НВФ «Славутич-Дельфін».

Шапар, В. Б. (2007). *Сучасний тлумачний психологічний словник*. Харків: Прапор.

Шапран, О. І. (Ред.). (2016). *Сучасний психолого-педагогічний словник*. Переяслав-Хмельницький (Київська область): Домбровська Я.М.

Шинкарук, В. І. (Ред.). (2002). *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Абрис.

Шип, С. В. (2023). *Музична герменевтика: Монографія*. Суми: ФОП Цьома С.П.

Шип, С. В. (1998). *Музична форма від звуку до стилю: Навчальний посібник*. Київ: Заповіт.

Шип, С. В. (2023). *Теорія художніх стилів: монографія*. Суми: ФОП Цьома С.П.

Шопіна, М. О. (2014) Психологічні особливості розвитку уяви у підлітковому віці. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова. Серія 12. Психологічні науки*, 44, 160-168.

Шукайло, В. Ф. (2017). *Шлях до майстерності піаніста: навчально-методичний посібник*. Запоріжжя: Запорізький національний університет.

Щербак, Т. І., Пухно, С. В. (2020). Дослідження музичних здібностей піаністів. *Науковий вісник Херсонського державного університету*, 1, 71-77.

Щербініна, О. (2013). Пізнання музичного смислу як проблема фортепіанної педагогіки. *Нова педагогічна думка*. Рівне: Рівненський обласний інститут післядипломної педагогічної освіти, 4, 43–46.

Щолокова, О. П. (2014). Мистецька освіта у вимірах сучасності: проблеми теорії та практики. *Наукова школа Ольги Пилипівни Щолокової. Колективна монографія*. Дніпропетровськ: «Адверта», 23-47.

Щолокова, О. П. (2017). Новітні підходи та технології у професійній підготовці вчителя мистецьких дисциплін. *Innovative processes in education: Collective monograph*. AMEET Sp. z o.o., Lodz, Poland, С. 238-246.

Юцевич, Ю. Є. (2009). *Музика. Словник-довідник*. Тернопіль: Навчальна книга — Богдан. Відновлено з <https://archive.org/details/dovidnyk2003/page/n1/mode/2up>.

Ян, Веньянь. (2017). *Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості*. (Автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса.

Ян, Хуейянь. (2024). *Дихотомія форми – змісту у процесі музичного мислення (на матеріалі фортепіанної творчості)*. (Дис. ... доктора філософії). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Одеса.

Ян, Ц. (2023). Реалізація смислоутворювальної та організуючої функцій фактури у фортепіанних творах сучасних українських композиторів. *Аспекти історичного музикознавства*, (33), 128–141.

Ян, Ц. (2024). Фортепіанна фактура в українському музикознавчому дискурсі. *Слобожанські мистецькі студії*, 3(06), 178–183.

Юник, Д. Г. (2015). Самокорекція виконавської діяльності музикантів-інструменталістів. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти*, (17), 15–20.
http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2015_17_6

Юник, Д. Г. (2011). *Теорія та методика формування виконавської надійності музикантів-інструменталістів* (Дисертація доктора педагогічних наук, 13.00.02). Київ.

Юник, Д. (2022). Структурно-функціональна модель виконавської надійності музикантів у концертно-сценічній діяльності. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 3–4(56–57), 71–81.

Ярмаченко, М. (Ред.). (2001). *Педагогічний словник*. Київ: Педагогічна думка.

Bratman, M. (1987). *Intention, Plans, and Practical Reason*. Cambridge: Harvard University Press. (Re-issued CSLI Publications 1999.). Retrieved from <http://www.mapageweb.umontreal.ca/laurier/textes/Phi-6330-H12/Bratman-Intention-Belief-Instrumental-Rationality-09.pdf>.

Brown, S., Dissanayake, E. (2108). The Synthesis of the Arts: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art». *Evolutionary Sociology and Biosociology*, Vol. 3, 1-11. Retrieved from <https://www.frontiersin.org/articles/10.3389/fsoc.2018.00009/full>.

Cherry, K. (2017). *Brain Plasticity - How Experience Changes the Brain*.

Retrieved from <https://esthervandersande.com/brain-plasticity-how-experience-changes-the-brain/>.

Chopin, F. (1995). *Szkice do metody gry fortepianowej. Texty zebral i przedstawił Jean-Jaques Eigeldinger*. Krakow: Musika Jagellonika.

David, Susan. (2016). *Emotional Agility: Get Unstuck, Embrace Change, and Thrive in Work and Life*. London: Penguin Life.

Davidson, R. J., & Begley, S. (2012). *The emotional life of your brain: How its unique patterns affect the way you think, feel, and live - and how you can change them*. Hudson Street Press.

Doidge, N. (2007). *The brain that changes itself: Stories of personal triumph from the frontiers of brain science*. Viking.

During, L. (2000). The Future of Hegel: Plasticity, Temporality, Dialectic. *Hypatia*, vol. 15, № 4, 196-220. Retrieved from https://api.pageplace.de/preview/DT0400.9781134445875_A24930011/preview-9781134445875_A24930011.pdf.

Fauvel, B., Groussard, M., Eustache, F., Desgranges, B., & Platel, H. (2013). Neural implementation of musical expertise and cognitive transfers: could they be promising in the framework of normal cognitive aging? *Frontiers in Human Neuroscience*, 7, 1-7. Retrieved from 10.3389/fnhum.2013.00693.

Fiore, J. (2018). *The Sordid Truth behind Degas's Ballet Dancers*. Retrieved from artsy.net.

Halliwell, S. (2002). *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton University Press.

Hayes, S. C., Strosahl, K. D., & Wilson, K. G. (2012). *Acceptance and Commitment Therapy: The Process and Practice of Mindful Change* (2nd ed.). Guilford Press.

Herholz, S. C., Zatorre, R. J. (2012). Musical training as a framework for brain plasticity: behavior, function, and structure. *Neuron*, 76(3), 486-502. Retrieved from 10.1016/j.neuron.2012.10.011.

Hofmann, J. (1920). *Piano Playing With Piano Questions Answered*. Theodore Presser.

Hooi, Ling Yut & Tan, Kok-wei. (2023). The association between divergent thinking, personality, and listening to classical music. *Psychology of Music*, 52, 455-471. Retrieved from 10.1177/03057356231211824.

Ismail, Md Jais & Farhana, Azu & Kamis, Mohd. (2020). Divergent thinking in musically gifted practices: a review. *Quantum Journal of Social Sciences and Humanities*, 1, 13-26. Retrieved from 10.55197/qjssh.v1i5.22.

Kelly, R.-A. (2018). *Degas' Dancers: How Ballerinas Inspired the Iconic Impressionist Artist*. Retrieved from <https://mymodernmet.com/edgar-degas-dancers/>.

Kolb, B., & Gibb, R. (2011). Brain plasticity and behavior in the developing brain. *Journal de l'Académie canadienne de psychiatrie de l'enfant et de l'adolescent*, 20(4), 265-276.

Lewis, C., & Lovatt, P. J. (2013). Breaking away from set patterns of thinking: Improvisation and divergent thinking. *Thinking Skills and Creativity*, 9, 46–58. Retrieved from <https://doi.org/10.1016/j.tsc.2013.03.001>.

Lipman M. (1988). Critical thinking: What can it be? / Matthew Lipman. — Institute of Critical Thinking. Resource Publication, Series 1. № 1. 12 p.

Liu, Liboya. (2023). Cognitive aspect of performing and plastic skills of a pianist. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: Матеріали і тези IX Міжнародної конференції молодих учених та студентів* (м. Одеса, 20-21 жовтня 2023 р.). Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 62-65.

Liu, Liboya. (2025). To the problem of intonational plasticity in the pianist's performing process. *Collection of Scientific Papers with the Proceedings of the 3rd*

International Scientific and Practical Conference «Innovative Solutions in Science: Balancing Theory and Practice» (April 28-30, 2025. San Francisco, USA). European Open Science Space, 160-167.

Maggiore, V. (2019). Is aesthetic mind a plastic mind? Reflections on Goethe and Catherine Malabou. *Aisthesis. Pratiche, Linguaggi E Saperi dell'estetico*, 12(1), 55–60. Retrieved from <https://doi.org/10.13128/Aisthesis-25621>.

Malabou, K., Hogstad, K. H. (2021) Plasticity and education – an interview with Catherine Malabou. *Educational Philosophy and Theory*, 53 (10), 1049-1053.

McLaughlin, K. A., Mackey, A. P., Fernandes, G. F., Brown, K., Bühler, J. C., & Bunge, S. A. (2018). *Human Brain Plasticity: Future Research Directions and Implications for Children's Learning and Development*. Jacobs Foundation. Retrieved from https://jacobsfoundation.org/wpcontent/uploads/2018/10/JF_Whitepaper_Human_Brain_03.pdf.

Oral, S. (2021) What does it mean to be a 'subject'? Malabou's plasticity and going beyond the question of the inhuman, posthuman, and nonhuman. *Educational Philosophy and Theory*, 53, 1-13. Retrieved from 10.1080/00131857.2019.1707654.

Paillard, J. (1994). La conscience. In: Richelle M. Requin J, Robert M, editors. *Traité de psychologie expérimentale*. Vol. 2. Paris: Presses Universitaires de France, 639-684.

Palmiero, M., Guariglia, P., Crivello, R., & Piccardi, L. (2020). The relationships between musical expertise and divergent thinking. *Acta Psychologica*, 203, 102990. Retrieved from <https://doi.org/10.1016/j.actpsy.2019.102990>.

Pasternak, A. (2005). Pedagogiczno-artystyczna koncepcja metody Dalkroze'a a jej zastosowanie w polskim szkolnictwie. *Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції*, 118-127.

Perwej, Dr. Yusuf & Parwej, Dr. Firoj. (2012). A Neuroplasticity (Brain Plasticity) Approach to Use in Artificial Neural Network. *International Journal of Scientific & Engineering Research (IJSER)*, 8, 1- 9.

Reybrouck, M. (2015). Music as environment: An ecological and biosemiotic approach. *Behavioral Sciences*, 5, 1-26. Retrieved from 10.3390/bs5010001.

Reybrouck, M., Vuust, P., & Brattico, E. (2018). Music and brain plasticity: How sounds trigger neurogenerative adaptations. *Frontiers in Neuroscience*, 12, 1–18. Retrieved from <https://doi.org/10.3389/fnins.2018.00926>.

Ribot, Th. (1900). *Essai sur l'imagination créatrice*. Paris: F. Alcan. Retrieved from <https://archive.org/details/b31348841/page/174/mode/2up>.

Rodrigues, A. C., Loureiro, M. A, & Caramelli P. (2013). Long-term musical training may improve different forms of visual attention ability. *Brain and Cognition*, 82(3), 229-235. Retrieved from 10.1016/j.bandc.2013.04.009.

Sandor, G. (1994). *O grze na fortepianie: Gtst, dzwiek i wyraz*. Warszawa, PWN.

Schlaug, G. (2015). Musicians and music making as a model for the study of brain plasticity. *Prog Brain Res*. 217:37–55. Retrieved from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC443008>.

Semko, L., Provorova, Y., Gorozhankina, O., Malakhova, M., & Oksana Stanko, O. (2024). The Influence of an Individual Teaching Method on the Development of Performing Skills of Musicians-Instrumentalists. *Studia UBB Musica*, LXVIII, Special Issue 1, 27–48. Retrieved from 10.24193/subbmusica.2024.spiss1.02

Tilborg, L. (2022). Music-evoked Mental Imagery and its Effect on Divergent Thinking. Retrieved from <https://arno.uvt.nl/show.cgi?fid=159089>.

Trachtman, P. *Degas and His Dancers*. Retrieved from [Smithsonianmag.com](https://www.smithsonianmag.com).

Wan, C. Y., & Schlaug, G. (2013). Brain plasticity induced by musical training. In D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music* (3rd ed., pp. 565–581). Elsevier Academic Press. Retrieved from <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.000146>.

White, E. J., Hutka, S. A., Williams, L. J., & Moreno, S. (2013). Learning, neural plasticity and sensitive periods: implications for language acquisition, music training and transfer across the lifespan. *Frontiers in Systems Neuroscience*, 7, 90:1-18 Retrieved from 10.3389/fnsys.2013.00090.

ДОДАТКИ

Додаток А

МОВЛЕННЄВІ ТА РУХОВО-ПЛАСТИЧНІ ЯВИЩА У
ПОРІВНЯЛЬНОМУ ВИКЛАДЕННІ

МОВЛЕННЄВІ ЯВИЩА	РУХОВО-ПЛАСТИЧНІ ЯВИЩА
часове сприйняття	просторово-часове сприйняття
звукова сторона	рухова основа
поняттєво-раціональна пізнавальність	інтуїтивно-емоційна пізнавальність
темпові розмаїття	темпова регулярність
різнометрична неповторність	однометрична повторність
неперіодичність	періодичність
розспів	ударність
неподільність часток	дроблення часток
звукоінтонема	ритмоінтонема

Додаток Б

Таблиця 1.1. Ознаки пластичності у просторових видах мистецтв

вид мистецтва	об'єм і форма	матеріал і фактура	взаємодія з простором	пропорція
архітектура	значимість формоутворення - об'ємні рішення фасадів, вигини стін, деталі, що створюють відчуття руху або спокою	використання різних матеріалів і фактур підсилює сприйняття об'єму і глибини	підкреслення об'єму та рельєфу будівель зміною світла на поверхні будівель	повторювання елементів (колони, вікна, арки) створюють пластичний ритм, гармонію в сприйнятті
скульптура	створення об'ємних форм, що можна оглядати з різних боків	властивості матеріалу та обробка його поверхні (гладкість, шорсткість, блиск, матовість) впливають на сприйняття	взаємодія з навколишнім середовищем, що додає їй додаткової пластичності як тривимірному мистецтві	через вигини, контури, напрямки ліній і поверхонь скульптор передає рух, життєвість і емоції
живопис	створення ілюзії тривимірності за допомогою світлотіні, кольору, переходів тонів, що надає зображенню об'єму і ваги	техніка нанесення фарби (шари, мазки, фактурні прийоми) додає поверхні живопису відчуття руху, рельєфу, життя	використання перспективи у розміщенні об'єктів композиції, та створення відчуття глибини і реалістичності картини	гармонійне поєднання форм і кольорів, які створюють зорове й емоційне сприйняття картини

КАРТА ПЕДАГОГІЧНОГО СПОСТЕРЕЖЕННЯ

Мета: Виявити рівень сформованості інтонаційної виразності у процесі гри на фортепіано

Здобувач: _____

Курс: _____

Дата: _____

Твір: _____

Викладач: _____

АНКЕТА СПОСТЕРЕЖЕННЯ

№	Пластика рук та пальців	Координація між руками	Темпова і динамічна гнучкість	Виразність через техніку	усвідомлення образу
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					

КРИТЕРІЇ ТА ПОКАЗНИКИ СПОСТЕРЕЖЕННЯ

№ Критерій	Показники прояву	Рівень вияву	Коментарі викладача
1 Реакція динамічні зміни, штрихи	на Відчуття динамічних контрастів, гнучкість звукової лінії, уміння змінювати силу звучання відповідно до змісту	☐ Високий ☐ Середній ☐ Низький	
2 Уміння “слухати себе”	Самоконтроль звучання, здатність помічати неточності й коригувати їх у процесі гри	☐ Високий ☐ Середній ☐ Низький	
3 Інтонаційне “мовлення” фортепіано	на “Співучість” звуку, логічне фразування, передавання інтонаційної наповненості музичної мови	☐ Високий ☐ Середній ☐ Низький	
4 Емоційна залученість виконання	Щирість, виразність, емоційна у відповідність змісту твору, природність міміки та рухів	☐ Високий ☐ Середній ☐ Низький	
5 Художньо-образне розуміння твору	Усвідомлення змісту, вміння передавати характер, настрій, драматургію музики	☐ Високий ☐ Середній ☐ Низький	
6 Темброво-динамічне відчуття	Використання кольорової палітри звуку, варіювання атаки, глибини натиску	☐ Високий ☐ Середній ☐ Низький	

УМОВНІ РІВНІ СФОРМОВАНOSTІ ІНТОНАЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Рівень	Характеристика
Високий	Виконавець усвідомлено використовує інтонаційні засоби, створює художньо переконливий образ, звук гнучкий, “мовний”, емоційно насичений.
Середній	Частково володіє інтонаційними засобами, іноді відчувається виразність, але не завжди узгоджена зі змістом.
Низький	Виконання механічне, відсутнє інтонаційне мислення, звук одноманітний, без емоційного наповнення.

ПИТАННЯ ДО АНАЛІЗУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ:

1. Опишіть, які типи фактури переважають у вибраному творі (гомофогоно-гармонічна, поліфонічна, акордова тощо).
2. Як фактура впливає на динаміку та штрих у вашому виконанні? Наведіть конкретні приклади.
3. Які зміни фактури спостерігаються у розвитку музичного твору, і як вони пов'язані зі зміною образу чи настрою?
4. Як стиль твору (бароко, класика, романтизм, імпресіонізм) визначає ваші виконавські рішення щодо фразування, темпу, динаміки та педалізації?
5. Які технічні прийоми ви використовуєте для виділення головної мелодії та підтримки акомпанементу у фактурі?
6. Як ви узгоджуєте технічні прийоми з художнім задумом твору?
7. Чи виникають складнощі у поєднанні техніки та виразності? Якщо так, як ви їх долаєте?
8. Як би ви змінили виконання, щоб точніше передати стиль і характер твору?
9. Виберіть фрагмент твору і поясніть, як зміна штрихів, агогіки або динаміки вплине на його художнє сприйняття.
10. Як ви оцінюєте власне виконання з точки зору узгодження техніки та образу? Що вдалося передати найкраще, а що потребує вдосконалення?

ЧЕК-ЛИСТИ**ЧЕК-ЛИСТ РУХОВОЇ СВОБОДИ**

Критерій	Так	Частково	Ні
Плечі розслаблені, без підняття	☐	☐	☐
Кисть рухається гнучко	☐	☐	☐
Відсутня жорсткість пальців	☐	☐	☐
Маса руки використовується природно	☐	☐	☐
Корпус вільний	☐	☐	☐

ЧЕК-ЛИСТ КООРДИНАЦІЙНОЇ УЗГОДЖЕНОСТІ

Критерій	Високий рівень	Середній	Низький
Узгодженість рухів обох рук	☐	☐	☐
Точність атакування клавіш	☐	☐	☐
Стабільність темпу	☐	☐	☐
Чіткість артикуляції	☐	☐	☐

ЧЕК-ЛИСТ ПЛАСТИЧНОСТІ

Показник	1	2	3	4	5
Плавність жестів	☐	☐	☐	☐	☐
Раціональність рухів	☐	☐	☐	☐	☐
Відповідність рухів фразуванню	☐	☐	☐	☐	☐
Наявність надмірних рухів	☐	☐	☐	☐	☐

ЧЕК-ЛИСТ ХУДОЖНЬО-ІНТОНАЦІЙНОЇ ВИРАЗНОСТІ

Критерій	Так	Частково	Ні
Фразування логічне й природне	☐	☐	☐
Динаміка підпорядкована музичній логіці	☐	☐	☐
Пластика рухів підсилює інтонацію	☐	☐	☐
Інтерпретація відповідає стилю твору	☐	☐	☐

ЧЕК-ЛИСТ КОНЦЕРТНОЇ НАДІЙНОСТІ

Параметр	Оцінка 1–10
Стабільність пам'яті	☐
Контроль хвилювання	☐
Відтворення плану інтерпретації	☐
Стійкість технічних елементів	☐

ЧЕК-ЛИСТ САМОРЕФЛЕКСІЇ

Питання	Відповідь
Що вдалося найкраще під час виконання?	_____
Де були труднощі?	_____
Чому виникли ці труднощі?	_____
Як я планую їх усунути?	_____

ТВОРИ В. ПТУШКІНА:

Балалайки

Сумна розмова

Грайливий клавесин

Настирлива муха

Годинник показує ніч

Балетна сценка

Гноми марширують;

Хрестики-нулики;

Веселий дощик

Посумуємо...;

Українська токата;

Начебто, дощ починається...;

Коломийка

ВПРАВИ

Вправа А.Корто



Вправа М.Лонг



Вправа М.Клементі

44

1 3 2 4 3

5 3 4 2 3

и т.д.

Вправа А.Корто

Вправа К. Таузіг

22 24

2 3 4 1 2 1 4 3

5 4 3 2 1 2 3 4

25 26 27 28

2 3 4 1 2 5 1 4 3 2

5 4 3 2 1 2 3 4

56 57

2 3 4 1 2 5 1 4 3 2

5 4 3 2 1 2 3 4

47

1 2 3 1 2 3

1 2 3 1 2 3

ВПРАВИ Ф. ЛІСТА

175

EXERCISES IN BROKEN CHORDS WITH ARPEGGIOS

It is important to observe in playing arpeggios that when the thumb releases the key, it must immediately pass under the hand, in preparation to its placement in the next octave. The wrist and the arm should remain as quiet as possible to avoid unnecessary movement.

C major

77

C minor

Нотні приклади для прослуховування

Ф. Шуберт Експромт оп.90 №2

IMPROMPTU

Fr. Schubert
Op. 90 № 2

Allegro

p *leggero, ben articolato*

Ed. *senza Ed.*

cresc. *f*

P. W. M.
274

Larghetto $\text{♩} = 42$

pp *sotto voce*

legato

Red. legato

Red. ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.*

pp

Red. ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.*

Red. ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.*

Red. ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.* ** Red.*

* См. комментарии.

7805

Ф.Мендельсон Пісня без слів

Un poco agitato. ma andante

46. 139

p *sf* *dim.* *cresc.*

4789

Публікації автора

Статті у фахових виданнях України

1. Лію, Лібоя, Грінченко, А. М. (2023). До визначення поняття «виконавсько-пластичні уміння» у науковому дискурсі. *Інноваційна педагогіка*, вип.65, т.2, 70-74.

2. Лію, Лібоя. (2024). Наукові підходи до формування виконавсько-пластичних умінь піаніста у процесі інструментальної підготовки. *Мистецька освіта та розвиток творчої особистості*, вип. 4, частина 1, 53-59.

3. Лію, Лібоя. (2025). Педагогічні умови формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів в процесі інструментальної підготовки. *Актуальні питання гуманітарних наук*, вип. 84, том 2, 236-241.

Статті у зарубіжних виданнях

4. Liu, Liboya. (2025). Stages of formation of performing-plastic skills of musicians-pianists in the process of instrumental training in higher educational institutions. *Грааль науки: міжнародний науковий журнал*, 52, 849-855.

Опубліковані праці апробаційного характеру

5. Лію, Лібоя. (2023). Феномен «пластичності» у виконавській діяльності піаніста. *Науковий простір: актуальні питання, досягнення та інновації: матеріали V Міжнародної наукової конференції* (м. Черкаси, 26 травня, 2023 р.). Вінниця: Європейська наукова платформа, 268-270.

6. Лію, Лібоя. (2023). Cognitive aspect of performing and plastic skills of a pianist. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: Матеріали і тези IX Міжнародної конференції молодих учених та студентів* (м. Одеса, 20-21 жовтня 2023 р.). Т.1. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 62-65.

7. Лію, Лібоа. (2024). 音乐家钢琴家表演和艺术技能形成的科学方法 [Наукові підходи щодо формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів]. *Музична та хореографічна освіта в контексті культурного розвитку суспільства: Матеріали і тези X Міжнародної конференції молодих учених та студентів* (Одеса 18-19 жовтня 2024 р.). Т.2. Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського, 86-88.

8. Liu, Liboya. (2025). To the problem of intonational plasticity in the pianist's performing process. *Collection of Scientific Papers with the Proceedings of the 3rd International Scientific and Practical Conference «Innovative Solutions in Science: Balancing Theory and Practice»* (April 28-30, 2025. San Francisco, USA). European Open Science Space, 160-167.

9. Лію, Лібоа. (2025). Критерії та показники оцінювання виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО. *Актуальні питання розвитку галузей науки: збірник наукових праць з матеріалами V Міжнародної наукової конференції* (м. Житомир, 9 травня, 2025 р.). Вінниця: ТОВ «УКРЛОГОС Груп, 237-244



УКРАЇНА

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
Державний заклад

"ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені К. Д. УШИНСЬКОГО"

65020, м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26. Тел.: (048) 733-55-62; факс: (048) 728-08-01
E-mail: pdpu@pdpu.edu.ua

від 27.12.2024 № 3133/24

на № _____ від _____

ДОВІДКА

про впровадження результатів дисертаційного дослідження аспірантки кафедри музичного мистецтва і хореографії Державного закладу «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського» Лію Лібою з теми: «Методика формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО» за спеціальністю 011 Освітні, педагогічні науки

Протягом 2022-2024 навчальних років аспірантка Лію Лібою здійснювала теоретичне дослідження з проблем дисертації, брала активну участь в різноманітних заходах виконавсько-творчого та наукового характеру. Накопичений досвід дозволив їй розробити цікаву методику формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів і запровадити її в освітній процес кафедри музично-інструментальної підготовки. Визначений та ґрунтовно розглянутий дослідницею феномен виконавсько-пластичних умінь виявився актуальним для здобувачів. Зазначені уміння є важливими для виконавської інтерпретації фортепіанних творів, для самостійної роботи музикантів-піаністів, під час проходження педагогічної практики. Розроблена методика охоплювала процес навчання здобувачів за двома спеціальностями 014 Середня освіта Музичне мистецтво і 025 Музичне мистецтво.

Запровадження методичного забезпечення реалізовувалося переважно на дисциплінах з фортепіанної підготовки, в межах лекційних курсів з методики викладання (проф. Л. Касьяненко, доц. А. Грінченко), у заходах, круглих столах, що організовувалися під час науково-педагогічної практики на базі лабораторії «Інновації мистецької освіти».

У поетапній послідовності дослідниця запроваджувала педагогічні умови і методи, розробка яких ґрунтувалася на обраних наукових підходах і педагогічних принципах. На першому етапі - пізнавально-концептуальному - запроваджувалася умова: установка на цілеспрямоване накопичення виконавського досвіду опанування фактурного ресурсу музичних творів різних стилевих напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки; на другому -

кінестетично-рефлексивному, запроваджувалася умова: стимулювання самооцінювання процесу взаємодії інтонаційно-сміслової виразності та її технічної реалізації; на третьому - виконавсько-експресивному, впроваджувалася умова: спонукання до оперування виконавсько-пластичними вміннями у виконавській інтерпретації музичних творів.

Лію Лібою розробила критерії, показники та методи дослідження рівня сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів, що діагностувалися в різних формах освітнього процесу на основі фортепіанної підготовки. Розроблені критерії та показники мають практичну значимість і можуть бути застосовані для оцінювання виконавського потенціалу музикантів-піаністів різних рівнів освіти.

Під час експериментальної роботи у здобувачів викликали інтерес такі методи: проведення круглого столу «виконавське коло», аналітично-дослідні творчі завдання, метод «поліфактурного кола», «метод художньої аналогії», «метод звукового наслідування», самооцінювання, «метод пластичної вокалізації», «метод підтекстування», «метод піаністично-художнього ліплення», складання голограми фразувальних хвиль. Застосування вправ на розвиток тактильної пальцевої чутливості; вправи на формування кінестетичного відчуття піаніста; вправи на свободу піаністичного апарату; вправи на розвиток вагової гри; вправи на поліпшення рухової координації.

Результативність запровадженої методики перевірялася методами математичної статистики.

Результати впровадження методики Лію Лібою обговорювалися на засіданні кафедри музично-інструментальної підготовки (протокол від 20 грудня 2024 року № 6), набули схвалення і рекомендовані до подальшої розробки та впровадження в освітню практику.

Проректор з наукової роботи



Ганна МУЗИЧЕНКО

Завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки

Марина ДЕМИДОВА

Додатковий фотоматеріал, що підтверджує здобутки Лію Лібою



Фото з освітнього процесу





刘黎博雅

Liso Lidā

刘黎博雅

数字签名者：刘黎

博雅

日期：2025.10.31

14:40:23 +02'00'