

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 методичного 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 мислметодолтактильних, 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: проведення круглих столів «інструментальне коло», аналітично-дослідні творчі завдання, метод «поліфактурного кола», порівняльний виконавський аналіз); *стимулювання здатності до самокорекції процесу взаємодії інтонаційно-сислової виразності та її технічної реалізації* (методи: «метод пластичної вокалізації», «метод самооцінювання», «метод інтонаційної поліваріантності», «метод підтекстування», «метод піаністично-художнього ліплення», вправи на свободу піаністичного апарату; вправи на розвиток вагової гри; вправи на поліпшення рухової координації. вправи М. Лонг, Й. Гац); *спрямування на оперування виконавсько-пластичними уміннями у процесі виконавській інтерпретації музичних творів* (методи: метод художньої аналогії, аналіз власних відео-записів; відвідування заліків та екзаменів з виконавської підготовки та ведення анкети; виконавський аналіз музичного твору з графічного голограмою; метод

варіаційної інтерпретації, метод прогресивного ускладнення, метод модульного опрацювання твору).

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 уможливлють 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 – технологічно-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-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 та компонентна структура виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів.....	51
1.3. Компонентна структура виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів.....	80
ВИСНОВКИ до розділу 1.....	100
РОЗДІЛ 2. МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ОСНОВИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В ЗВО.....	102
2.1. Наукові підходи та принципи формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки.....	102
2.2. Педагогічні умови формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки.....	133
ВИСНОВКИ до розділу 2.....	159
РОЗДІЛ 3. ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ПЕРЕВІРКА МЕТОДИКИ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКО-ПЛАСТИЧНИХ УМІНЬ МУЗИКАНТІВ-ПІАНІСТІВ У ПРОЦЕСІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ПІДГОТОВКИ В ЗВО.....	159
3.1. Діагностика сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.....	159
3.2. Перевірка ефективності методики формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО.....	193
ВИСНОВКИ до розділу 3.....	212
ВИСНОВКИ.....	212
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	218
ДОДАТКИ.....	249

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 вміннями:

фактурно-стильовими виконавськими уміннями (Ван Чень), виконавськими артикуляційним уміннями (Чен Лу), художньо-виконавською технікою (Т. Гризоглазова, 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. Рукомойников), 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, B. 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: проведення круглого столу «виконавське коло», аналітично-дослідні творчі завдання, метод «поліфактурного кола», метод художньої аналогії, метод звукового наслідування); другий етап – *кінестетично-рефлексивний* (активізація процесу саморегуляції з метою розвинення чуттєвого сприйняття здобувачем музичної інтонації, відчуття її внутрішньої пластики і спорідненості з мовною інтонацією; покращення тактильної піаністичного апарату на основі відстеження м'язового, вагового, рухового відчуття; методи: «метод самооцінювання», «метод пластичної вокалізації», «метод підтекстування», «метод піаністично-художнього ліплення»); третій етап – *виконавсько-експресивний* (втілювати художній образ як результат технічно-сміислової відповідності при активізації рухово-інтонаційної пластичності та регулювати баланс пластичності у виконавському процесі; методи: аналіз відео-записів, складання голограми фразувальних хвиль у музичному творі, моделювання інтерпретації).

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-смислову узгодженість, рухово-інтонаційну пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі.

Пропонована поетапна методика (пізнавально-концептуальний, кінестетично-рефлексивний, виконавсько-експресивний етапи) оснований на запровадженні 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, додатків. Загальний обсяг дисертації складає сторінок. Робота містить таблиці, рисунки.

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 (додаток 1.1.).

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-смисловий 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.

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 (Субота, 2005, с. 30).

Відповідно зазначеному, мовленнєва і рухова мови мають загальні ознаки, але з протилежними значеннями. У даному випадку можливо поєднання ознак обох першоджерельних засобів спілкування у музичній мові як от: часове сприйняття – звуко-рухова основа – інтуїтивно-емоційна і раціональна пізнавальність – темпо-метрична повторність тощо. Виведення на перший план рухової складової доводить її значимість у музичній мові, і зокрема інтонації, яка стає «засобом вираження і передачі образно-значущої інформації тоді, коли оформлюється у часі по законах логіки музичного руху», оскільки «саме тип музичної моторності, який організує музичний рух, виступає умовою існування інтонаційної системи музики» (Вороновська, 2018, с. 15).

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, етюди, 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)

Як свідчить історичний досвід, танець на ранніх етапах свого розвитку був невід'ємною складовою ритуальних дій, де пластика жестів і танцювальні рухи мали сакрально-магічний зміст. В культурі Стародавньої Греції, Китаю, Індії танець зберігав тісний зв'язок із трудовою діяльністю, мовною практикою та побутово-обрядовими формами як от: танцювальні пантоміми, діонісійські вистави тощо. З плином часу танець, заснований на виразності рухів людського тіла, що походять із реальних життєвих дій і водночас узагальнюються та організовуються відповідно до ритмічних закономірностей і тісному взаємозв'язку з музикою, перетворюється на самостійний вид мистецтва, в якому пластика людського тіла спрямовується на втілення художнього образу та вираження внутрішніх станів особистості.

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 на синтез ритмічних і пластичних елементів, тобто евритмію, яку запровадив і реалізовував як систему музично-ритмічного виховання у практичній діяльності Еміль Жак-Далькроза. Органічне поєднання музичного і моторного (рухового) успішно застосовувалося у ритмічній гімнастиці. Спрямованість даної системи на формування музичного сприйняття через рухову активність виявляє факт інтеграції музичного та тілесного сприйняття в єдиному творчому процесі.

У системі великого майстра передбачається емоційне переживання ритму через тіло людини, яке і виступає інструментом музичного самовираження. Так, В. Ключко вивчаючи досвід швейцарського педагога і композитора, засновника системи музично-ритмічного виховання Еміля Жака-Далькроза, підкреслює думку майстра, що «потрібно не танцювати під музику, а втілювати її у танці»

(Ключко, 2015, с. 6), а музичний твір як «сценарій всієї рухової діяльності», «хореограф трактує як тло танцювального дійства» (там само, с. 34). Автор акцентує вагу на тому, що «ритміка формує такий тип рухів, які повністю підпорядковані музиці, а їх експресія спрямована на передачу всіх нюансів музичного розвитку» (там само). У такому контексті ритм не обмежується звуковою характеристикою, він набуває психологічних та кінетичних ознак, які додають музично-руховому взаємозв'язку внутрішньої змістовності та пластичності. 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 в хореографії також 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 архітекτονіки» (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) (там само, 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 внутрішньо 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). Як приклад, мистецтва певного культурного періоду, пригадаємо створені стихійно й інтуїтивно пластичні образи Айседори Дункан. Презентуючи свій танець на чорному оксамитовому фоні, вона концентрувала погляд глядача на виконанні і імпровізувала до музики, не створеної для танцю. А. Дункан демонструвала, що «можна висловлювати людську психологію за допомогою простих рухів» і потрібно «шукати нову пластичну мову поза умовними канонами» (Шабаліна, 2018, с. 37). Її танець був безпосереднім «відгуком на емоційні враження, мав підґрунтям імпровізаційний початок, а не на технічну базу» (Шабаліна, 2018, с. 37). 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;
- смислова – 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.

Як зазначалося у параграфі 1.1, в античній філософії поняття «пластичний» мало естетичний характер, відображаючи у мистецтві поєднання художнього наслідування та майстерності творення, що простежується у поглядах Аристотеля й Платона.

Осмислення поняття «пластичність» продовжено в естетичних ідеях Й. В. Гете і філософських працях Г. В. Ф. Гегеля. Дослідники (В. Маджоре, А. Мельничук) вивчаючи морфологічні роботи Й. В. Гете визначають, що пластичність автор розглядає не тільки як властивість матерії, але й мислення; вказує на зв'язок між мисленням і баченням форми. Й. В. Гете зазначає, що бачення не є чистою пасивністю, а це вдумливий погляд, оскільки він закликає до рухливості та пластичності нашого мислення, тому цей вид естетичного погляду корисний для розуміння світу життя, однаково рухливого та пластичного (Maggiore (2019), Мельничук (2022)).

Гегелівська ідея пластичності найбільш цілісно висвітлюється і знаходить своє продовження у дисертаційному дослідженні К. Малабу. Автор розвиває

гегелівське розуміння пластичності і поєднує такі галузі знань як філософію та нейронауки. Їх схожість К. Малабу вбачає у нейропластичності як здатності «мозку до самотрансформації через самоформування» (Malabou, 2005, с. 15). Пластичність, на думку К. Малабу, проявляється як «здатність одночасно створювати, приймати та руйнувати форму, зберігаючи при цьому пам'ять про минулий досвід» (Malabou, 2005, с. 22). Така концепція відсилає до пластичних мистецтв, але виходить за їхні межі, акцентуючи вибуховий та самотрансформуючийся характер буття (там само). Ґрунтуючись на філософію Г. Ф. Гегеля, К. Малабу виводить пластичність на рівень певного типу герменевтичної концепції шляхом переконфігурації структури інтелігібельності та способу побудови процесу розуміння. У цьому сенсі концепція пояснює об'єкт або форму, а також те, як людина розуміє або мислить об'єкт або форму. За словами К. Малабу, «форма» є основною одиницею і рисою мислення», а також «це метаморфізований, але непорушний бар'єр думки» (там само, с. 28). Розгляд пластичності як концепції дозволяє переналаштовувати форму на щось, що сприймається мисленням, але в той же час зазнає постійної еволюції, тобто, концепція форми змінюється, як і концепція мислення форми (Malabou, 2005). Отже, концепція пластичності К. Малабу, постає як онтологічна і когнітивна властивість мислення та буття, що поєднує здатність приймати і створювати форми. Вона розкриває можливість «самотрансформації суб'єкта» у процесі розуміння, інтерпретації та досвіду.

У сучасному філософсько-антропологічному дискурсі поняття «пластичність» розглядається в контексті саометаморфози особистості та осмислення її як суб'єкта в нових філософських категоріях, як «спосіб авторепрезентації людини в екзистенціальному («Я» вимірі) і у фізичному просторах» (Артеменко, 2022, с. 70). Людина постає як «тілесно-пластичний суб'єкт», який формує і виражає своє «я» через рух, зміну «тілесність і здатність до самотворення»; саме пластичність тіла стає «способом саморозуміння,

саморепрезентації та відповідальності за власне буття у світі» (там само). Дослідник Я. Артеменко спираючись на метамодерністську методологію доводить наступне:

- осмислення людини сьогодні потребує оновлення теми тілесності, її пластики та меж «Я»;
- через тілесність і рух проявляється внутрішній досвід особистості, її «сліди» у світі;
- пластичність людини є «здатність людини приймати й віддавати форми, тобто змінюватися й впливати на світ»;
- людина є «і актором, і автором власного життя, відповідальним за самотворення» ((Артеменко, 2022, с. 71-74). Отже, враховуючи позицію Артеменко, пластичність як ключова властивість людини виявляється у здатності до самотворення, змін і самовираження через тілесність та рух; вона є фізичною і екзистенційною категорією, тобто, способом авторепрезентації особистості у світі; людина через пластичність свого «Я» формує внутрішній досвід, залишає сліди у світі й несе відповідальність за власну самореалізацію.

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. Макарчук, 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, с. 112); здатність мозку переналаштовуватися на зміни від окремих нейронних шляхів, що створюють нові зв'язки, до систематичних коригувань, таких як перерозподіл кори головного мозку (Kolb, Gibb, 2011, с. 2); здатність мозку адаптуватися за структурою і функціями у відповідь на навчання й досвід (Kolb, Gibb, 2011, с. 1) та досягнення нових моделей мислення і поведінки (К. McLaughlin, А. Maskey, S. Bunge, G. Fernandes, K. Brown, J. Bühler); мозок людини відрізняється надзвичайною пластичністю, особливою здатністю до прижиттєвого формування функціональних систем (В.І. Лазаренко, В.П. Лазаренко, В. Продайко, М. Сурякова, 2015, с. 66); пластичність є «фундаментальною організаційною особливістю людського мозку, яка може змінюватися протягом життя у відповідь на зміни стимуляції навколишнього середовища» (Reybrouck, Vuust, Brattico, 2018, с.). 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. На нейрофізіологічному рівні пластичність відбувається шляхом постійного додавання або видалення з'єднань між нейронами, які взаємопов'язані та обмінюються інформацією через нейронну мережу, що дозволяє мозку ніколи не припиняти змінюватися і тим самим сприяти процесам навчання, пам'яті та адаптації через досвід (Ю. Первей (Yusuf Perwej), Ф. Парвей (Firoj Parwej), 2012, С.9). Вивчення останнього вчені вбачають через вплив досвіду на розвиток мозку та формування архітектури його нейронних ланцюгів відповідно до особливих потреб та середовища індивіда (К. McLaughlin, А. Mackey, S. Bunge, G. Fernandes, K. Brown, J. Bühler).

Вчені визначають три типи пластичності: незалежну від досвіду, очікування досвіду та залежну від досвіду (Kolb, Gibb, 2011). Звернемо увагу на пластичність мозку що залежна від досвіду. Як підкреслюють вчені, зміни, що залежать від досвіду, є унікальними для кожної людини оскільки відображають конкретні види діяльності, якими займаються люди (К. McLaughlin, А. Mackey, S. Bunge, G. Fernandes, K. Brown, J. Bühler). Крім цього існує ієрархія і різний час дозрівання нейронних ланцюгів в обробці різної інформації (візуальної, слухової, емоційної реакції), що забезпечують когнітивні функції людини (К. McLaughlin, А. Mackey, S. Bunge, G. Fernandes, K. Brown, J. Bühler). 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.

Отже, вивчення механізму нейропластичності дозволило вченим K. McLaughlin, A. Mackey, S. Bunge, G. Fernandes, K. Brown, J. Bühler зробити висновки які можуть бути застосовані в освітній галузі:

- розвиток мозку та поведінка людини формуються досвідом з часом;
- пластичність варіюється в різних системах мозку;
- архітектуру мозку і усталені моделі поведінки важче змінити з віком людини, оскільки пластичність мозку з часом знижується (K. McLaughlin, A. Mackey, S. Bunge, G. Fernandes, K. Brown, J. Bühler).

В межах нашого дослідження відзначимо роботу зарубіжних авторів M. Reybrouck, P. Vuust, E. Brattico *Music and Brain Plasticity: How Sounds Trigger Neurogenerative Adaptations* (Музика та пластичність мозку: як звуки запускають нейрогенеративні адаптації). В питанні щодо пластичних змін в мозку викликаних музикою, вчені визначають наступне:

- під час прослуховування музики порівняно зі спокоєм «нейронна активність медіальних ділянок мозку стає більш синхронізованою», що особливо виявляється у музикантів з багаторічною практикою;

- під час виконання музичних завдань відбуваються структурні зміни в слухових та рухових частинах мозку та посилюється їх функціональний зв'язок;

- існує причинно-наслідковий зв'язок між змінами мозку та тривалістю музичного навчання, що робить мозок музиканта найцікавішою моделлю для вивчення нейропластичності (Reybrouck, Vuust, Brattico, 2016). Отже, музична діяльність (слухання і виконання музики) – сприяє виникненню пластичних змін у мозку, що проявляються у посиленні функціональних зв'язків між слуховими та руховими зонами, підвищенні синхронізації нейронної активності та структурних перебудовах мозкових ділянок. Це підтверджує, що тривале музичне навчання є сутнісним фактором розвитку нейропластичності.

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. Завдяки середовищу мозок «збагачує свій репертуар генетичних адаптацій набутими схильностями, які одразу мобілізуються, коли стикаються з ситуацією, яку можна передбачити або розпізнати як знайому» (Paillard, 1994, с. 668). У даному контексті музику теж можна розглядати як «звукове середовище» (Reybrouck, 2015), яке стимулює пластичність мозку. 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, Сергеєнкова, 2007, с. 207). Як синонім поняття «пластичність», К. Грузинова використовує термін «гнучкість» у вислові «світоглядна гнучкість особистості (пластичність)». Вона вважає, її «тією особистісною характеристикою, яка дозволяє особистості залишатися відкритою системою, що знаходиться у взаємодії з навколишнім світом і постійно розвивається на основі нового життєвого досвіду (Грузинова, 2022, с. 128). Досліджуючи проблему світогляду особистості, вчена створює факторну структуру до якої входять наступні складові: «переконавання, пластичність світогляду, цінності, наповненість життя особистості сенсом, прийняття себе, інших, адаптованість, відкритість досвіду (як показники світоставлення і якості життя особистості в світі)» (Грузинова, 2022, с. 2). На підставі викладеного, особистість є свідомим суб'єктом, який здатний критично осмислювати інформацію з навколишнього середовища та проявляти гнучкість світогляду. У даному випадку пластичність виступає однією з ключових характеристик особистості, яка забезпечує її соціальну адаптацію, здатність до навчання і можливість постійного саморозвитку.

На думку психологів «пластичність особистості» залежить від функціонування пізнавальних психічних процесів (відчуття, сприйняття, пам'ять, мислення, уява), емоційно-почуттєвих процесів (емоції та почуття), волевих процесів, а також психічних властивостей (темперамент, здібності, характер) і психічних утворень (мотиви, стереотипи, переконання, установки, знання, навички, вміння тощо). 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 мислення. «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. 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, розпливчата, 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 (Нooi, 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).

Вчені відзначають, що навіть прослуховування музики, а не активна гра на інструменті впливає на взаємозв'язок між ментальними образами та дивергентним мисленням. Так, на думку Л. Тілборга, ментальні образи є ключовим компонентом креативності та можуть допомогти у вирішенні творчих проблем. У дослідженні рівень дивергентного мислення вимірювався за трьома аспектами: плавність, гнучкість та оригінальність. Було встановлено, що

популярна музика призвела до вищих показників плавності, гнучкості та оригінальності. А учасники, які відчували вищий рівень ментальних образів під час прослуховування музики, мали вищий показник оригінальності, ніж учасники, які відчували менше ментальних образів (Tilborg, 2022, с. 38).

Позитивний вплив музичної майстерності на когнітивні функції відзначають науковці М. Palmiero, Р. Guariglia, R. 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. Такою психічною властивістю і динамічною формою прояву особистості є темперамент. Він «виражає індивідуально-своєрідну динаміку психіки і поведінки, котра виявляється в різноманітній діяльності незалежно від її змісту, мети і мотивів» (Варій, 2009, Мазяр, 2017, с. 115). Згідно науковим дослідженням кожен тип темпераменту характеризується певними властивостями, наприклад: лабільність, сенситивність, реактивність, активність, темп реакцій, пластичність,

ригідність, екстраверсія, інтроверсія, емоційна збудливість (Варій, 2009, Мазяр, 2017). Визначення пластичності як ознаки темпераменту, надане Г. Дегтярьовою, 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, до переліку зазначених характеристик темпераменту окрім пластичності входять властивості (лабільність, активність, темп реакцій, реактивність) які можуть бути дотичними досліджуваному поняттю. Так, наприклад:

- ✓ лабільність – близька за змістом: це швидкість і легкість переходу психічних процесів (емоцій, уваги, мислення) з одного стану в інший; висока лабільність сприяє більшій пластичності;
- ✓ активність – може бути дотичною, оскільки активна людина швидше пристосовується до нових умов, однак лише частково оскільки активність може бути і ригідною;
- ✓ реактивність – частково можна розглядати, якщо вона пов'язана з гнучкістю реакцій, тому що незбалансованість реакції може знижувати пластичність;
- ✓ темп реакцій – має опосередковане відношення, оскільки темп реагування може впливати на швидкість пристосування до будь-чого.

Таким чином, пластичність як ключова характеристика психіки людини тісно пов'язана з темпераментом, який визначає здатність особистості гнучко пристосовуватися до змінних умов, ситуацій у різних видах діяльності. У музичній практиці це 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.

У взаємозалежних відносинах із темпераментом знаходяться емоційні процеси людини. На думку М. Варій, пластичність є основною характеристикою емоційного реагування, тобто, властивістю емоцій. Зазначений феномен

виявляється в наступному: «ту саму за модальністю емоцію можна переживати з різними відтінками і навіть як емоцію різного знаку (приємна або неприємна)» (Варій, 2009, с. 130). Наприклад, страх перед появою на публіці (на сцені) може бути не тільки стресом і переживатися негативно, але від певного настрою виконавець може отримувати задоволення, відчуття творчого піднесення.

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; І. Зязюн, Л. Крамущенко, І. 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:

1) *«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;

2) *«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, Роменнць, 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 уміння 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 якість організму; навичках й уміннях, на основі яких і виникає органіка 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).

Іншим аспектом у визначенні поняття «пластичний» є його розгляд у контексті втілення художнього образу, де рух і форма постають засобами вираження внутрішнього змісту. Як зауважує О. Настюк, «зачатки образної виразності властиві людській пластиці в реальному житті», саме в «пластичних інтонаціях коріняться основи образної природи танцювального мистецтва» (Настюк, 2014, с. 152). Специфіка хореографічного мистецтва вимагає у постановці відповідності рухів характеру метро-ритмічній основі музиці, тобто, звуковий образ і пластичні уявлення утворюють єдиний пластичний образ (Лію Лібоє, 2023, с. 72). У цьому контексті пластичність у художньому образі постає не лише як технічна майстерність, а як гармонійне поєднання внутрішнього змісту та зовнішньої форми, що забезпечує цілісність художнього висловлювання. Саме ця єдність визначає професійну виразність хореографа і стає основою його педагогічної майстерності.

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 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.

Отже, враховуючи важливість володіння педагогічною технікою, академік І. А. Зязюн порівнює педагогічну професію з театральним мистецтвом. Але якщо

спектакль створює багато учасників творчого процесу, що «допомагає акторові бути сценічним, ритмічним, пластичним, гранично виразним, поміркованим» (Зязюн, 1997, с. 91-96), то робота педагога подібна грі одного актора. Порівнюючи ці дві галузі за принципом «поєднанням таланту й майстерності», автор зазначає, що майстерність в педагогіці «акумулює в собі кращі традиції і досвід багатьох поколінь, розвиває і підсумовує природні задатки учня та вчителя, дає їм необхідні знання й навички, організовує і розвиває талант, робить його гнучким і чутливим до будь-якого творчого завдання» (Зязюн, 1997, с. 111). Відповідно даному, І. Зязюн вважає, що необхідно «дбати не лише про зміст надзавдання», а й про «елементи режисури: *просторове вирішення* взаємодії з аудиторією (де стояти, як розмістити слухачів), *пластичне вирішення* (доречність, пластичність та емоційність жестикуляції, виразність міміки), *звукове вирішення* (музичне оформлення, тональність мовлення, темпоритм), що безпосередньо впливають на емоційну атмосферу розмови, а через неї – і на глибину сприйняття аудиторією інформації та її надзавдання (Зязюн, 1997, с. 115-123).

Високим показником майстерності викладача є гнучке володіння методами і стратегіями освітнього процесу. Це також показник пластичності мислення в дії. Наприклад, у дошкільній педагогіці оперування різними методами набувають особливого значення, оскільки діти швидко змінюють інтереси, емоційний стан і способи міжособистісної взаємодії. Тому питання виховання дітей завжди є актуальною проблемою для викладачів. Огляд наукових досліджень свідчить, що поняття «пластичність» розглядається не тільки як «гнучкість, легкість пристосування до нових умов, здатність до постійних змін», але як «закономірність розвитку дитини» (Федорова, Максимова, Сорочинська, 2024, с. 51). На думку Л. Задорожної-Княгницької, дитину слід розглядати як «біосоціокультурну, пластичну істоту, що інтенсивно розвивається, активно освоює та створює суспільно-історичний досвід і культуру;

самовдосконалюється у просторі та часі; має відносно багате духовне життя; виявляє себе як органічна, хоча й суперечлива цілісність» (Задорожна-Княгницька, 2020, с. 65). Особливого значення у ставленні до дітей набувають питання, пов'язані з процесами виховання та перевихованням. Останній є «складним і тривалим процесом, що ґрунтується на загальних принципах виховання і виконує відновну, компенсаційну, виправну, стимулюючу функції». Процес перевиховання по різному впливає на дітей і його результат залежить від «вразливості, пластичності та сили біологічних задатків, тривалості негативного досвіду особистості, її готовності до виправлення», тому психологічно податливі і відкриті діти виявляють більшу здатність до перевиховання (Волкова, 2007, с. 222).

Зазначимо, що в педагогіці усвідомлено й системно використовуються антропологічні знання по відношенню до дитини в проблемі виховання й освіти (Задорожна-Княгницька, 2020, с. 96). Діти більш чутливі до впливу природних явищ, оскільки їх організм більш пластичний, тому «має найвищий рівень здатності до змін, тобто він є найбільш динамічний» (Задорожна-Княгницька, 2020, с. 95). Прикладом такого виховання і розвитку прихованих здібностей дитини через вивчення її природи та поєднання її з навколишнім світом є методика навчання у Вальдорфській школі. Гармонійний розвиток людини автори школи вбачали у «цілісної взаємодії тілесних, душевних і духовних факторів». Одним із видів художніх занять у школі є евритмія – адекватне відображення музики засобами рухів, пластики (Волкова, 2007, с. 602). Вважаємо, що здатність викладача адаптувати свої методи, підходи та стратегії до індивідуальних потреб кожної дитини є ключовим чинником ефективного навчання і розвитку. Чим гнучкіший буде освітній процес, тим більше у людини відкривається можливостей навчатися, розвиватися, змінюватися через освіту.

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).

Питання розвитку фортепіанної техніки завжди були актуальними серед відомих піаністів (Ф. Бузоні, В. Гізекінг, Й. Гофман, А. Корто, А. Шнабель). До організації піаністичного апарату належать педагогічні рекомендації Ф. Шопена. Відомий композитор, піаніст і викладач особливу увагу приділяв природньому положенню руки і рухів на клавіатурі (позиція e-fis-gis-ais-h). Така позиція, на думку Ф. Шопена, є найбільш доцільною на початковому етапі навчання, оскільки вона сприяє гнучкості руки з «відносно рівним натиском пальців на клавіатуру», що дозволяє руці «спиратися вільно» і «мати точку опори» (Chopin, 1995, с. 34). Саме поєднання природної позиції пальців рук з їх вільною опорою на клавіши, дозволяють музиканту здійснювати пластичні рухи відповідно виконавським завданням.

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 різних 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 Лібова, 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.

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 виконавстві викладачами-піаністами застосовується поняття «пластика». Це більш стосується не рухової діяльності, а процесу інтонування 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). Вона також погоджується з думкою про доцільність рухів, як основу «звукопровідності» виконавської технології, приведення її у механізм безпосередньої передачі слухового образу в його акустичний «еквівалент» (Бурська, 2013, с. 30).

На ключову роль рухів у відтворенні музичної тканини вказує Чжан Цзяохуа. Він вважає під час інтонування 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). 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).

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 1.1. 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 проєкції 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

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 атрибутами – динамікою, артикуляцією, агогікою» (Кріпак, 2020 с. 182). Для здійснення даного музиканти-піаністи повинні володіти комплексом музично-теоретичних та культурологічних знань і вміти застосовувати їх на практиці.

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 уміньми 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).

Розуміння фортепіанної фактури музикантами-піаністами зумовлено професійною необхідністю. В межах дослідження розглянемо ті ключові аспекти фортепіанної фактури, які мають пряме або опосередковане відношення до механізму і прояву «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» (Р. Шуман Токата, В. Косенко «Гумореска»);

- «фактура переважно на staccato і акцентуванням – сарказм, зухвалість, заклик» (І.Шамо Скерцо, Р.Шуман «Мисливська пісенька»);
- «розріджена фактура на non legato у стриманому темпі – кроки» (Е Грін Смерть Озе);
- «фактура викладена дрібними тривалостями нот на legato у швидкому темпі – бурхливий потік» (Ф.Шопен Прелюдія №14, 19 op.28);
- «поступове розгортання мелодії на legato – пісня, спогад, дума» (В.Довженко «Дума», О.Жук Поема, Л.Ревуцький Пісня) (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.

Серед внутрішніх показників пластичності ми відзначаємо музично-слухові уявлення. Вони є орієнтиром для моторної діяльності піаніста. Припускаємо, що музично-слухові уявлення 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, що відбувається інтеграція

знань фактури: щодо її форми, елементів, гармонії, стилю. Саме у слуховому уявленні ці знання допомагають вибудувати образ в певному русі. Таким чином, пластичність виявляється у декількох когнітивних процесах – музично-слухових уявленнях, мисленні щодо структури, форми, драматургії та технічних засобів, які формують інтелектуальну основу виконавсько-пластичних умінь.

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 оцінне ставлення 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 музичально-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 акумулювання, 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). (Лію Лібо, 2025, с.161 San Francisco)

Науковець Т. Олійник наголошує на врахуванні наступних аспектів в інтонаційному процесі музиканта:

1) «осмисленні і реалізації всіх просторово-часових компонентів музичного процесу»;

2) «специфіці інтонування різних видів фортепіанних фактур»;

3) «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 фразуванню. 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). Подібної думки дотримується дослідник Чжан Цзяохуа. Він звертає увагу на те, що «рухи піаніста «вплетені» в слуховий образ, та є його індивідуальною особливістю». При цьому, «вони не виражають безпосередньо

внутрішній стан, не описують зміст музики, а лише вказують на певні смислові контексти» (Чжан Цзяохуа, 2021, с. 153).

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 важливо 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. Тільки під час роботи над твором збагачується «арсенал інтонаційно-виражальної техніки піаніста», оскільки «втілюючи неповторний художній зміст, кожен музичний твір, потребує певних виражальних засобів» (Умрихіна, 2017, с. 138).

Враховуючи вищезазначене, спроєкуємо 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, прозоро, 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.

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.

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-смісловому 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.

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 досягнути 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 виразно-сміслових 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. Мимрика, 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 (синкретизис), 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, а й 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-смысловий 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 загальнозмістового 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 інтенцію (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 стилєвих напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки; принцип зацікавленості і спрямованості на виявлення «пластичного» у фактурі, піаністичних прийомів гри, інтонаційно-звукової виразності.

Обраний *когнітивно-мотиваційний підхід* акцентує увагу на розвитку у студента здатності самостійно аналізувати, розуміти і втілювати музичні концепції на інструменті, а також вдосконалювати технічні навички, що підкріплюються стимулюванням позитивної мотивації (збереження інтересу і бажання), яка забезпечує прогрес навчання (Лію Лібою). Даний підхід виявляється у наступних педагогічних принципах: *осмисленому ставленні до опанування музичних творів різних стилєвих напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки; зацікавленості і спрямованості на пошук технічних засобів у відтворенні художнього контексту музичного твору* (Лію Лібою).

Застосування перцептивно-рефлексивного підходу зумовлено таким професійним умінням піаніста як координація слухової і рухової діяльності. Шляхом розуміння інтонаційно-сміслового 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 й утворюють основу для активізації сприйняття звуко-тембрального й смислового насичення фортепіанної фактури, її динамічного та

інтонаційного різноманіття, артикуляційно-виразної ясності. З іншого, практична реалізація звукових завдань відбувається на основі технічно-виконавських дій піаніста. Функціонування піаністичного апарату відповідає достатньому рівні якщо, об'єктивно апарат вільний, м'язові та рухові дії доцільно організовані, є напрацювання і володіння різними видами фортепіанної техніки й звуковидобування. Наявність технічно-виконавського ресурсу формує у піаніста кінестетичні відчуття. Так, слухове сприйняття, слухове 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. *perceptio* - 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 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. Гризоголазова. 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» (Гризоголазова, 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 розумінні 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 слуху 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 «втілення 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. Мамікіної, 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 «відчутти 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-перцептивний процес 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 інструмент», 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-образного мислення, збагачення досвіду музичного сприйняття та музично-слухової рефлексії 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 рефлексійні 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 й 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 (виконавському процесі) піаніста 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-сміслового, динамічного, темпового)»; синтез – «оцінювати сутність музичного тексту шляхом розуміння музичних засобів виразності» (Грінченко, 2021, с. 5).

Для музиканта-піаніста основним джерелом художньо-сміслового контексту твору є фактура як «організована звукова 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). Порозуміння 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-сміислової 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, 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), що 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 в різних видах музично-виконавської діяльності» (Горбенко, 2015, с. 42). Володіння художньо-інтерпретаційними вміннями включає цілий спектр можливих до виконання завдань. Як одне з важливих умінь компетентнісного підходу, визначає теоретичну і практичну спроможність здобувача у питаннях смислового контексту фактури, інтонаційної виразності, семантики знакової системи, засобах музичної виразності. Тому дані вміння визначальні у творчому пошуку та створенні концептуального контенту музичного твору.

Сутнісним є зауваження О. Олексюк, виконавський процес має два аспекти – виконання та інтерпретацію, де «виконавець виступає як творець нових

художніх цінностей» (Олексюк, 2006, с. 168). Науковці І. Левицька і Т. Осадча вважають, що інтерпретаційну компетентність музиканта можна розглядати як «інтегральний компонент підготовки до інструментально-виконавської діяльності» (Левицька, Осадча, 2025, с. 720). Інтерпретації музичних творів вимагає від здобувачів глибокого розуміння музичних форм, стилістичних нюансів, історичного контексту твору та культурних реалій (там само).

Більш широкий спектр вимог науковці визначають до інтерпретаційної компетентності, а саме:

- технічна досконалість (основа точного виконання нотного тексту);
- глибокий аналіз музичного твору (розпізнавання його структури, жанрових та стилістичних ознак);
- емоційна сенситивність (дозволяє музиканту вловлювати та передавати емоційний підтекст твору);
- інтерпретаційна інтуїція (забезпечує творчий підхід до виконання);
- психологічна 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 практичної реалізації музичного твору на основі особистого технічно-виконавського ресурсу. Це фундамент, на якому будується творчий пошук виконавця. Високий рівень володіння технікою гри не тільки забезпечує розкриття художнього образу і перехід на рівень «художньої техніки», вона 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 самостійно 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-сміслова, 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 дані уміння є професійним надбанням і виконавським ресурсом, які допомагають відчувати і реалізувати пластичність музичного образу та здійснити його проекцію на фортепіано. 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; Фан Фей (2023) – етностильові виконавські уміння майбутніх магістрів; 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; А. Грінченко (2019) розглядає питання формування виконавського самоконтролю, а також проблему вдосконалення виконавських навичок студентів-піаністів (2022).

Актуальними вважаємо також роботи щодо розвитку фортепіанної техніки піаніста, утворення і реалізації образно-слухових уявлень, артикуляційно-інтонаційної виразності, відтворення засобів музичної виразності, питання володіння технічно-виконавським апаратом. До зазначеного можна віднести роботу М. Малахової (2022), присвячену розвитку інструментально-виконавських умінь майбутніх викладачів, де рівень засвоєних умінь та інтерпретаторської творчості є проявом виконавської майстерності інструменталіста. Важливими є уміння до створення звуко-тембральних уявлень під час виконавського процесу Бай Бін (2014), які формуються у комплексному підході до розуміння засобів музичної виразності, а їх реалізація відбувається через опрацювання фактури як засобу смислового конгломерату музичного твору. Поглибити знання розуміння виразних елементів фактури можливо шляхом занурення до жанрової типології фортепіанних творів (Польська, 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 Лібова, 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» (Пехота, 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 Лібова, 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-смысловий* 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-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 (Лію Лібо, 2025, с. 238).

На першому етапі - *пізнавально-смісловому* – важливо створити умову, що сприятиме свідомому ставленню до опрацювання музичних творів, розумінню художнього контексту, який закодований у фортепіанній фактурі; налаштуванню здобувачів-музикантів на жанрову і стильову фактурну різноманітність; стимулюванню до пошуку виконавських засобів щодо відтворення художнього змісту музичних творів.

У визначенні умови ми орієнтувалися на необхідність набуття знань здобувачем та здатності їх використовувати в опануванні музичної фактури. Це не просте завдання, враховуючи глибокий зміст знакової музичної системи. Фортепіанна фактура 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 інтонацій 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 Івєнь, 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 системи рухових, артикуляційних і динамічних можливостей, що закладені у фактурі і необхідні для художнього втілення твору. Поняття включає технічні прийоми, внутрішню пластичну пам'ять, 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; токати - 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 – стиля. 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» (Калустьян, 2017). О. Калустьян 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 превалює 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 пластичності 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 осягнути нотний текст, зрозуміти принцип фактурного викладення, диференціювати й осмислити його семантичний контекст та засоби музичної виразності, визначити жанрові та стильові ознаки музичного твору.

Окрім знань з мистецтвознавства, музикант має володіти теорією і практикою виконавства, тобто, на достатньому рівні оперувати виконавськими навичками, прийомами звуковидобування та спрямовувати їх на технічне відтворення художнього образу у музичному творі. Проблема технічної свободи піаніста полягає у здатності вільно володіти піаністичним апаратом, розуміти його можливості, доцільність рухової діяльності у виконавському процесі, вміти грамотно відпрацьовувати технічні завдання та мати бажання постійно удосконалювати технічні здобутки на фортепіано, які відкривають шлях до опанування музичних творів різних рівнів складності. 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-смысловому 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: проведення круглого столу «інструментальне коло», аналітично-дослідні творчі завдання, метод «поліфактурного кола», порівняльний виконавський аналіз.

На другому – кінестетично-рефлексивному – етапі запроваджувалася така умова: стимулювання здатності до самокорекції процесу взаємодії інтонаційно-смыслові виразності та її технічної реалізації. Дана умова спрямована на активізацію особистості до саморегулювання власних виконавських дій через

стимулювання рефлексивного стану та зацікавлення опановувати музичні твори різних жанрів та стилів на основі детального опрацювання інтонаційно-сміслового контенту фактури та її піаністично-рухового віддзеркалення на інструменті. Узгодженість рухових дій піаніста у виконавському процесі є сутнісним фактором загальної результативності звукової якості.

Рефлексія охоплює увесь процес самостійної роботи підлітків і неможлива без актуалізованої здатності до самоаналізу, самооцінки і саморегуляції, які дозволяють скорегувати її, забезпечують успішність протікання. Учень осмислює, яких знань чи умінь йому бракує для вирішення певних навчальних проблем, здійснює рефлексивні судження, оцінює власні дії. Рефлексія самостійної роботи потребує від школяра співвіднесення своїх можливостей з тим, чого вимагає музичнонавчальна діяльність. Її мета полягає в тому, щоб учень зміг «згадати, виявити й усвідомити основні компоненти діяльності: її смисл, типи, способи, проблеми, шляхи їх вирішення, отримані результати тощо», аналізувати свою самостійну роботу, оцінювати власні навчальні дії. Основними рефлексивними вміннями самостійної роботи підлітків є самоаналіз (аналіз власної навчальної діяльності у співвідношенні із намірами та метою; визначення сильних та слабких сторін своєї роботи на основі порівняння того, що напрацьовано з тим, що було заплановано зробити), самоконтроль (здатність самостійно контролювати хід і результати музично виконавських дій), самооцінка (дозволяє учню оцінити свої можливості), самокорекція (виправлення помилок, неякісного виконання з метою досягнення необхідного рівня музичного звучання).

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'язаний зі здатністю керувати власними емоціями, долати сценічне хвилювання, підтримувати стабільний емоційний стан у стресових умовах; поведінкова, що виявляється у здатності студента до організації навчального процесу, ефективного тайм-менеджменту, систематичної практики, взаємодії в колективі. Психологічна модель також враховує зовнішні умови: характер педагогічної взаємодії, доступ до психолого-педагогічного супроводу, індивідуальні особливості студента. Запропонована модель може стати системним підґрунтям для розробки програм розвитку саморегуляції, адаптованих до специфіки музично-виконавської діяльності. Запропонована модель О. Журавльовою, виступає системним підґрунтям для розробки програм розвитку саморегуляції, адаптованих до специфіки музично-виконавської діяльності

Розглянемо позицію Оу Цзяюй щодо самокорекції, як складову процесу саморегуляції його емоційного стану в ході музично-виконавської діяльності, доцільно охарактеризувати як систему спеціальних заходів, які спрямовані на виправлення недоліків. Цю складову означеного феномену необхідно 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 емоційного стану студента-піаніста (усвідомлена/логічна корекція відтворених результатів діяльності) пов'язується зі зміною елементів в явлених вірцях атрибутів контролю та зі зміною елементів програми реалізації

виконавських дій, то другий (неусвідомлена/емоційна корекція відтворених результатів діяльності) — з умінням управляти власним емоційним станом (Оу Цзяюй, 2023, с. 244).

Підтвердження цієї тези простежується 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)

Процес саморегуляції емоційного стану студента-вокаліста є феноменом не тільки мистецтвознавства та психології, а й педагогіки, адже саме остання «володіє» інструментарієм дослідження механізмів зовнішнього управління його перебігом. Саморегуляцію емоційного стану студента-піаніста можна охарактеризувати як психічну його активність, процеси якої спрямовуються на мобілізацію внутрішніх ресурсів для досягнення поставленої мети.

Основними складовими саморегуляції емоційного стану студента-вокаліста є самоконтроль, самооцінка та самокорекція, алгоритмічна послідовність яких забезпечує злагодженість перебігу означеного процесу. Самоконтроль, як перша складова саморегуляції емоційного стану студента-вокаліста, функціонує завдяки сприйняттю атрибутів контролю та побудові їх уявлених образів, де першими відображаються вихідні та похідні ознаки сприйнятої інформації, а другими — уявні елементи цілісної змістовності цих атрибутів з урахуванням суб'єктивно-когнітивної інтеграції та доповнення їх вихідних та похідних ознак. Саме уявні образи атрибутів контролю, як правило,

виступають джерелом появи емоцій певної модальності в студента-піаніста у процесі інтерпретації музичних творів. Самооцінка, як друга складова саморегуляції емоційного стану студента-піаніста, здійснюється усвідомлено (логічно) та неусвідомлено (емоційно). Вона характеризується адекватністю та неадекватністю. Надання адекватної оцінки якості уявних образів атрибутів контролю чи їх відтворенню, як правило, виступає джерелом творчості студента-піаніста, яке сприяє пошуку найкращих варіантів прийняття рішень у процесі інтерпретації музичних творів. Самокорекція, як третя складова саморегуляції емоційного стану студента-піаніста, спрямовується на виправлення недоліків при наступному повторенні музичного твору або його фрагмента завдяки застосуванню системи усвідомлених (логічних) та неусвідомлених (емоційних) способів. Самокорекція емоційного стану студента піаніста відбувається завдяки зміні елементів в явлених взірцях атрибутів контролю або зміні елементів у програмі реалізації виконавських дій. Спроекуємо контролюючу складову на інтонаційно-пластичний процес піаніста.

Робота над інтонуванням у виконавстві зводиться до таких питань як: образний зміст, логічна структурність, мотивний розвиток мелодійних ліній, виразні елементи у фактурі і мелодії, звукові градації, відчуття агогіки, емоційний характер, природне дихання фраз. Фортепіанна інтонація – це складний комплекс засобів та прийомів виконавської виразності. (Сидорець, 2014). Для створення бажаної звукової картини піаністові необхідна взаємодія артикуляційних, динаміко-тембрових, ритмічних виразових засобів, педалізація, володіння туше, виявлення конструктивних аспектів форми та розуміння просторово-часових закономірностей організації композиції. Змістовним комплексом інтонації є тріада: образ-думка-почуття (Сидорець, 2014). Отже, процес інтонування на фортепіано складається з комплексу виконавських, художньо-образних, інтелектуальних завдань на рівні емоційного – почуття і відчуття.

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 логіці синтаксичного членування музичної тканини, ритмічних співвідношень, динамічних і тембральних барв (Міліч, 1971, с15) Уміння слухати і сприймати мелодичний розвиток, напруження, кульмінації, народжує осмислення інтонаційної плавності і логіку її побудови (Міліч, 1971, с47) А факт вислуховування під час гри (граю - слухаю – аналізую) сприяє самоаналізу, активізує творчий процес і сприяє виконавському росту (Олексюк, 2015).

На жаль, у виконавському інтонаційному процесі відсутня синхронність між власним диханням і інтонаційною виразністю поліфонічної фортепіанної фактури. Також фортепіано самостійний інструмент, що не потребує супроводу. Натомість він не додає інтонаційних відчуттів струни як скрипка для скрипаля. Пристосування до інструменту, його відчуття відбувається поступово. Покращити інтонаційний процес допомагають слухові уявлення. Вони орієнтири, операнти, що забезпечують цілісність та творчий пошук піаніста.

Серед специфічних особливостей фортепіанного інтонування Чжан Цзяохуа визначає: утримувати слуховий контроль не тільки над інтонуванням однієї мелодії, але й усієї фактури; володіти інтонаціями різних фактур; інтонаційна деталізація відволікає від цілісної вибудови форми; поєднання «засобів і прийомів виразного виконання, які б відповідали необхідному звуковому образу» (Чжан Цзяохуа, 2020). Однією з основних особливостей фортепіанного інтонування є вирішення завдання комплексної організації засобів і прийомів виразного виконання, які б відповідали необхідному звуковому образу (Олійник, 2014). Кожен музичний образ у музиці має свої засоби передачі і втілення на інструменті; свої інтонаційні кліше, та інтонаційну впізнаваність. Оволодіння інтонаційно-пластичними вміннями передбачає володіння піаністичним

втіленням інтонаційної виразності. Обґрунтуємо свою думку. Для якісного володіння інтонаційною виразністю піаніст має усвідомлювати і володіти на рівні навичка звуковою ієрархією. У поліфонічних творах без неї не можливо самостійне і рельєфне проведення мелодійних ліній. Під звуковою ієрархією мається на увазі розуміння відношень між силою виконання коротких та довгих нот: коротші граються легше, довгі виконуються більш щільніше з метою їх озвучення на протязі тривалого часу. Є виключення коли йдуть у розбіг з даним правилом (на кульмінаціях в залежності від логіки розгортання). Слід зауважити, що нота взята на форте завжди буде довго звучати. Іноді взяття на піано буде більш продовжене і глибше, проникливіше ніж звук на рівні крику.

Професійною якістю піаніста є розуміння і володіння фортепіанною фактурою. У праці «Робота піаніста над фактурою» Л. Касьяненко зазначає, що «мобільність, як пластична варіантність змін якості фортепіанного звуку, і на думку автора, це «дозволяє піаністові «вести» фактуру відповідно до задуманого виразного нюансу». (Касьяненко, 2019, с.28) Звукова якість, звукова різноманітність, туше – завжди високо оцінювалися слухачами. Однакова фактура у кожного виконавця втілюється і звучить по-різному. Така дефініція фактури, зауважує Л. Касьяненко, ураховує виконавську багатомірність і пластичну рухливість організації музично-звукової тканини. (Касьяненко, 2019, с.31).

Означене свідчить про важливість оволодіння рухливими навичками скоординованої гри та інтонаційними уміннями, 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 третіх 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 ураховувати 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.

У процесі вивчення твору особливої уваги заслуговує супровід. Він має зберігати звуковий, динамічний, артикуляційний баланс між голосами, руками. Баланс має бути завжди не тільки у мелодії а й супроводі, а саме, бас глибше – акорд тихше з ясною кінцівкою у акорді (переважно на першому пальці лівої руки). У іншому виді супроводу – альбертові басы – вести приховану поліфонію розподіливши начебто на два голоси. Взагалі супровід повинен бути гармонічною опорою, а не гриміти і псувати мелодію. Важливо у мелодійно-гармонійній основі супроводу почути тембрально-динамічну особливість, його інтонаційну основу, а не пальцеву механіку. Потрібно додати артикуляційної

ясності, прислухатися до інтонаційних асоціацій, можливо мовне озвучення музичних інтонацій з основними гармонійними змінами.

Інтонаційно мислити у різних вимірах визначає дотримання звукової перспективи. Слухова активність, спрямована на інтонаційну виразність, повинна коректувати співвідношення горизонталі і вертикалі; вибудовувати різні звукові плани, що утворюють звукову перспективу. Застосування динаміки, артикуляції, фразування, які не співпадають або контрастні між собою надають картинної рельєфності твору як у живопису (є тінь, напівтінь, світло і різні цвітові, а музиці звукові градації). Обов'язково застосовувати педалізацію для тембральних ефектів.

Інтонацію потрібно не тільки відчувати і зрозуміти, але вміти її втілювати на інструменті. І володіння різними видами технік, координацією піаністичних рухів є обов'язковим компонентом у виконавському процесі. Важливо, щоб технічний компонент утворював міцний зв'язок зі слуховими уявленнями і слуховим контролем. Вагоме значення для виконавського інтонування має «туше». Якість звуковидобування обумовлюється свободою піаністичного апарату, відчуттям контакту з клавіатурою, пластикою піаністичних рухів («руки наче ліплять мелодію»). Процес гри поєднує моменти напруги і розслаблення, потрібно вміти розраховувати даний процес досить раціонально. Особливо це стосується пасажів, технічних моментів, коли потрібно промовляти, а не «пробовтувати». Проінтонований пасаж так само як інтонаційно-емоційне піднесення мелодії має рухову пластичність. Внутрішня гнучкість мислення, фразування, сприйняття є запорукою рухової пластики інтонаційного процесу. «Процес втілення музично-інтонаційного смислу поєднаний з вибором способів та характером рухів рук виконавця» (Умрихіна, 2017) Скоординованість рухових дій і внутрішньою пластикою твору пов'язано з володінням ідеомоторикою (Лабінцева, Ляшенко, 2015) продумування ігрових рухів сприяє гарним технічним і звуковим результатам. У інструментально-виконавській діяльності

музиканта, на думку В. Гусак, особливого значення набуває рухова пам'ять, яка виконує важливі функції: закріплює рефлексивний стан піаністичних дій та ігрових прийомів; отримані навички й уміння; створює фундамент для отримання досвіду та вдосконалення техніки, сприяє дійовому мисленню (руховим уявленням), розвитку ідеомоторики, психомоторики, контролюванню, діагностуванню і корегуванню піаністичним апаратом під час гри на інструменті (Гусак, 2011, с.6) На зв'язок інтонаційно-слухових уявлень і рухів піаніста вказують усі музиканти. Ігровий апарат піаніста - орган мовлення, що виліплює музичний образ - носій художньої інформації, емоційного заряду, душевного руху. (Умрихіна, 2017). Виконавськими рухами-жестами, як вважає Москаленко, часто-густо формується узгоджений із змістом музики зоровий художній ефект (Москаленко, 2013) Гарно скоординовані і інтонаційно узгоджені рухи мають як внутрішню так і зовнішню пластичність. Вони відповідають характері твору і жанру (якщо це танець) та відтворюють загальний настрій твору, тому під час виступу органічно доповнюють гру і емоційно сприймаються слухачем.

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. Для ефективної передачі інтонаційної виразності, здобувачі можуть спробувати самі заспівати. Це активізує до музичної думки як інформаційного засобу. Інтонування на фортепіано, так само як і у вокалі, має бути енергійним, наповненим і з відчуттям дихання (розділовими знаками – цезурами). Під час інтонування здобувач повинен не тільки чути забарвлення мелодійних ліній, але й чути гармонійний склад, акорди, арпеджіо у вертикальному прослуховуванні. Здобувач має вміти контролювати самостійне

розгортання декількох інтонаційних ліній як у поліфонічних творах з дотриманням їх пластичного і різноманітного втілення на інструменті.

Методи, що застосовувалися на другому етапі були такі: «метод пластичної вокалізації», «метод самооцінювання», «метод інтонаційної поліваріантності», «метод підтекстування», «метод піаністично-художнього ліплення», вправи на свободу піаністичного апарату; вправи на розвиток вагової гри; вправи на поліпшення рухової координації. вправи М. Лонг, Й. Гац.

На **третьому етапі** – виконавсько-експресивному, застосовувалася така педагогічна умова: спонукання до оперування виконавсько-пластичними вміннями у виконавській інтерпретації музичних творів. На даному етапі здобувач самостійно творчо опановує музичні твори відповідно смислового контенту з застосуванням виконавсько-пластичних умінь. Зазначена умова реалізується через гармонійно-узгоджені дії піаніста, що відповідають художньо-смислового 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 вміння 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 рівні володіння художньо-технічними навичкам актуалізує піаністичну гнучкість по відношенню до інтонаційно-пластичного втілення художнього образу. Напрацьованість виконавського навичку 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.

На відміну від інших видів мистецтв, у музичному виконавстві феномен пластичності має багатоаспектний вимір і під час гри на фортепіано виявляється через «пластичний образ» як інтонаційно-виразне вимовлення 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 Лібою, Грінченко, 2023, с. 72).

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 існує тісний взаємозв'язок, особливо у питаннях стильової інтерпретації творів. 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 іншим. Пригадаємо, індивідуальну гру Г. Гульда, виразність виконання кожного голосу у поліфонії, яка підкреслюється синхронною промовою ротом (Лію Лібою, Грінченко, 2023, с. 72).

А плавність, звучання у 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 під-кидання 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. Ліста 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-сислової 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.

У виконавстві поняття «пластика» викладачі-виконавці пов'язують не тільки з рухами, але й інтонацією музичної мови. Інтонування на фортепіано — це «емоційно-сміслові виконання музичного твору, яке передбачає передачу його образного змісту та спрямовано на розкриття авторського задуму» (Чжан Цзяохуа, 2020, с. 140). У музично-інтонаційній діяльності рухова сфера виконує важливу роль. 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). Відповідно визначеному, процес звуковидобування піаніста відбувається на основі м'язового відчуття, відчуття вільного апарату, що дозволяє пристосовуватися до інтонаційних змін, гнучко оперувати звуком і динамікою. Кінестетичні відчуття у даному процесі складають психофізіологічний аспект піаністичної свободи піаніста та інтонаційно-пластичних рухів. З точки зору фізіології гри на інструменті, свобода піаністичного апарату ґрунтується на вагових відчуттях, які є частиною пластичного механізму піаніста у пластичному відтворенні художнього образу. Саме «вага» є тією синестетичною характеристикою піаністичної пластики, яка зближує феномен музичної інтонації з кінестетичними уявленнями виконавського апарату.

Вважаємо, що створення пластичних рухів, що відповідають художній ідеї

твору, підкорюється 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.

Важливою для нашого дослідження є робота О. Бурської щодо з'ясування «сутності почуття виконавської цілісності музики як здатності досягнення її пластичних інтонаційних форм в часо-просторі художньої реальності» (Бурська, 2013, с. 26). Вчена стверджує, що «художній смисл, інтонаційна форма музики та відповідна піаністична пластика утворюють цілісність художньої форми (Бурська, 2013, с. 29). О. Бурська згодна з думкою про доцільність рухів, як основу «звукопровідності» виконавської технології, приведення її у механізм безпосередньої передачі слухового образу в його акустичний «еквівалент» (Бурська, 2013, с. 30).

Науковець В. Гусак зазначає, що «музично-ігрові рухи зумовлені функціонуванням рухової пам'яті», включають «сфери свідомості й підсвідомості, між суб'єктивною ідеальною звуковою метою і реальною «живою» психомоторною технікою» (Гусак, 2021, с. 47). «Суперечливість у даному питанні пов'язана з індивідуальним виконавським досвідом і невизначеністю коефіцієнта підсвідомого у виконавському процесі в цілому» (Грінченко, 2024, с. 55).

Дійсно, процес засвоєння знань, набуття умінь й навичок відбувається свідомо, і поетапна робота над музичним твором також здійснюється на основі усвідомленого опрацювання. Водночас з практикою формуються автоматизовані рухові навички виконавця, що функціонують під постійним слуховим контролем та за участю кінестетичних відчуттів, що забезпечує точність і стабільність виконання. Така автоматизація виконавських дій є необхідною умовою для високоякісного концертного виконання (Грінченко, 2024, с.54).

Відповідно визначеному, процес звуковидобування піаніста відбувається на основі м'язового відчуття, відчуття вільного апарату, що дозволяє пристосовуватися до інтонаційних змін, гнучко оперувати звуком і динамікою. Кінестетичні відчуття у даному процесі складають психофізіологічний аспект піаністичної свободи піаніста та інтонаційно-пластичних рухів. З точки зору фізіології гри на інструменті, свобода піаністичного апарату ґрунтується на вагових відчуттях, які є частиною пластичного механізму піаніста у пластичному відтворенні художнього образу. Саме «вага» є тією синестетичною характеристикою піаністичної пластики, яка зближує феномен музичної інтонації з кінестетичними уявленнями виконавського апарату (Лію Лібою, Грінченко, 2023, с.73).

Удосконалюючи навички інтонаційної виразності музики та виконання, і акцентуючи увагу здобувачів на аналогії інтонації із законами мови, поезії, співу, педагогу необхідно мати і залучати відомості в галузі фізіології, психології, у питаннях виконавчої творчості. Завдання проникнення задум композитора, в стильові особливості музики стимулює процес пізнання об'єктивних закономірностей організації музичної композиції для обґрунтування вибору тих чи інших виконавчих засобів вираження. А це у свою чергу сприяє розвитку кругозору, підвищенню інтелекту, динаміки та пластики рухово-опорного апарату та зростанню виконавського рівня учня. Стимулює становлення таких якостей його характеру, як дисциплінованість, наполегливість, посидючість та самостійність. Сприяє появі та зміцненню інтонаційно – партитурного мислення, прагненню свідомо регулювати та керувати творчим процесом у фортепіанній грі.

На цьому етапі доцільно застосувати такі методи: метод художньої аналогії, аналіз власних відео-записів; відвідування заліків та екзаменів з виконавської підготовки та ведення анкети; виконавський аналіз музичного твору з графічного голограмою; метод варіаційної інтерпретації, метод

прогресивного ускладнення, метод модульного опрацювання твору. 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: когнітивно-мотиваційний, перцептивно-рефлексивний, виконавсько-компетентнісний. Відповідно обраним підходам розроблено педагогічні принципи. До когнітивно-мотиваційного наукового підходу: осмислене ставлення до опанування музичних творів різних стилевих 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: зацікавленості у художньо-технічному самовдосконаленні на творах різного рівня складності в процесі інструментальної підготовки; 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-концептуальний спрямований на усвідомлення здобуачами

важливості накопичення виконавського, жанрово-стильового, фактурного досвіду та відчувати потребу до розширення знань й умінь в галузі мистецтвознавства, музичної педагогіки і виконавства. Другий - кінестетично-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 виконавського досвіду опанування фактурного ресурсу музичних творів різних стильових напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки; на другому етапі педагогічна умова - стимулювання самооцінювання процесу взаємодії інтонаційно-сміислової виразності та її технічної реалізації; на третьому етапі - спонування до оперування виконавсько-пластичними вміннями у виконавській інтерпретації музичних творів.

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. (Лію Лібо, 2025, житомир, с. 237)

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 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). (Лію Лібо, 2025, житомир, с. 237)

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. (Лію Лібо, 2025, житомир, с. 237)

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-смислового 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 (Лію Лібою, 2025, житомир, с.238).

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 . (Лію Лібою, 2025, житомир, с. 238)

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 *технічно-корегувальний 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. (Лію Лібоє, 2025, житомир, с.239)

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. (Лію Лібоє, 2025, житомир, с.239)

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 (Лію Лібою, 2025, житомир, с.239). 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.

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-сислового ресурсу;	-аналіз відео-запису музичного твору; -фактурно-сисловий 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 « <i>зміна зовнішніх умов</i> »
Виконавсько-експлікаційний	Виконавсько Перформативний	- рівень володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної концепції твору;	Метод «техніка в образі» спостереження
		- якість реалізації текстурної експресії через технічно-сислову узгодженість, рухово-інтонаційну пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі	Методико-орієнтовані завдання

Визначені критерії та показники дозволяють здійснити діагностику і обґрунтувати три якісні рівні сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки: високий –

змістовно-технічний (корелятивний), середній – технологічно-виразний (узгоджений), низький – виконавсько-нескоординований.

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. (Лію Лібоє, 2025, житомир, с.241)

Студенти з середнім рівнем володіння виконавсько-пластичними вміннями 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 вміннями 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 звуковидобуванням 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. (Лію Лібою, 2025, житомир, с.242)

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.

У констатувальному експерименті брали участь здобувачі першого року навчання другого (магістерського) рівня вищої освіти зі спеціальності 014 Середня освіта. Музичне мистецтво (3 особи) і 025 Музичне мистецтво (19 осіб) протягом першого семестру 2023-2024 навчального року. Відмінність спеціальностей особливого значення не мала, тому що студенти-піаністи обох спеціальностей повинні володіти виконавсько-пластичними вміннями під час гри на фортепіано. Загалом в констатувальному експерименті брало участь 22 здобувача-піаніста, які після проходження були поділені на дві групи – контрольну і експериментальну. На останній групі у навчанні запроваджувалася методика формування виконавсько-пластичних умінь, а інші 11 осіб продовжували навчатися в звичайному форматі. Формувальний експеримент відбувався протягом другого семестру 2023-2024 р.н. і третього семестру 2024-2025 р. н..

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 – прагнення до оволодіння творів різного фактурного викладення та занурення до їх фактурно-сміслового ресурсу – ми запропонували ряд завдань методико-аналітичного характеру: фактурно-смісловий аналіз музичного твору, аналіз відео-записів,

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 отримали 5 осіб, частко правильно – 10 осіб, з великими огріхами – 7 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 пропонувався твори-мініатюри (Птушкін) на один час для опрацювання. Твори обиралися здобувачами із наданого переліку. З метою подальшого розподілу студентів на групи, було запропоновано тільки 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 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 4 особи (вони аналізували зміст твору, усвідомлювали функцію фактури у створенні художнього образу, пояснювали і аргументували техніко-художні рішення у творі); середній рівень 8 осіб (визначали загальний зміст твору, частково розуміє роль фактури та її виразність, пояснення були фрагментарні); низький рівень 10 осіб (не усвідомлювали художньо-образний зміст, фактуру трактували формально без образного аспекту).

Для діагностування другого показника першого критерію - розуміння взаємозв'язку між художньо-образною концепцією твору та необхідністю володіння піаністом художньо-технічним потенціалом гри на фортепіано – 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. Шопен Ноктюрн до-дієз 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-дієз 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 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: 3 особи (високий рівень), 7 осіб (середній рівень), 12 осіб (низький рівень) (додаток 1).

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 2 і 2а. 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» ор. 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'якші 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.

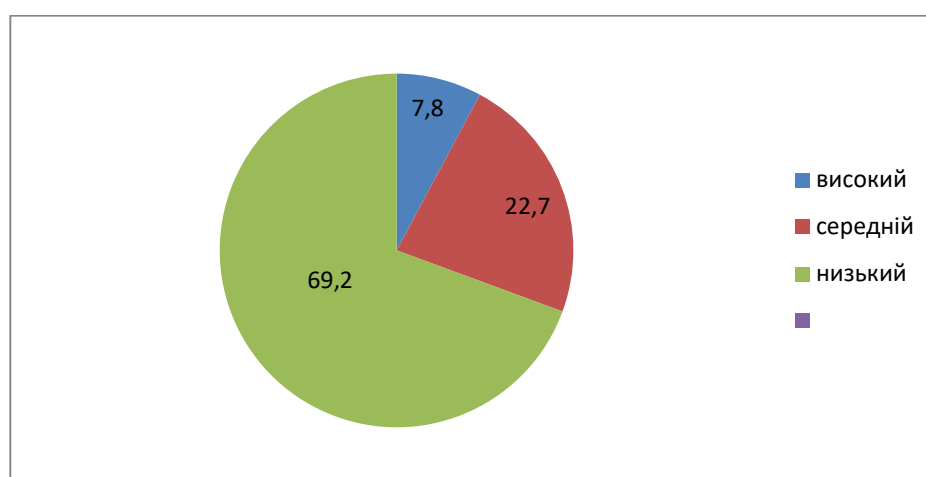
Кінцеві результати щодо діагностичної анкети були такі: за високим рівнем – 3 особи, середнім – 8 осіб, за низьким – 11 осіб.

Діагностування показників першого критерію, завершилося математичним опрацюванням отриманих результатів - визначенням кількості балів для кожного учасника дослідження та обчисленням середнього показника, який виступав коефіцієнтом (K_f) мотиваційно-контекстного критерію. Отже, за одним показником можна було отримати від 2 до 6 балів. Оскільки критерій містив два показники, загальна кількість балів варіювалася від 4 (мінімум) до 12 (максимум).

Визначення коефіцієнта (Kf) здійснювалося за такими рівнями: високий - 5–6 балів, середній - 3,5–4,5 бала, низький - 2–3 бали. Крім того, окремо розраховувався середній Kf прояву критерію для всієї групи, що базувався на сумі результатів за першим компонентом, який оцінювався за мотиваційно-контекстний критерієм.

Після узагальнення результатів усіх проведених процедур було встановлено відсотковий розподіл учасників за рівнями сформованості когнітивно-ціннісного компонента, який оцінювався відповідно до інтелектуально-пластичного критерію. Результати показали: високий рівень — 7,8 %, середній — 22,7, низький — 69,2.

Далі 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 концептуально-сміслового компонента, 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 вміннями та їх корегування в процесі «виконавського самоконтролю» (А. Грінченко). Такі аспекти відповідають визначеним показникам зазначеного критерію: *здатність демонструвати інтонаційну різноманітність, що супроводжується доцільно-скоординованою пластично-руховою діяльністю; спроможність до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору.*

Для діагностування технічно-корегувального 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 відповідність 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 відчуті 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). 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 гри 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. Результати пройденого педагогічного спостереження надані у додатку.

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

Задля діагностики показнику технічно-корегувального критерію - спроможність до самокорегування інтонаційно-пластичних рухових дій у відтворенні смислового контенту музичного твору був використаний *метод «дзеркала»* (відеозапис власного виконання). Цей метод 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 – 6 осіб, свою часткову неузгодженість визнали - 7, низький рівень узгодженості у 9 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:

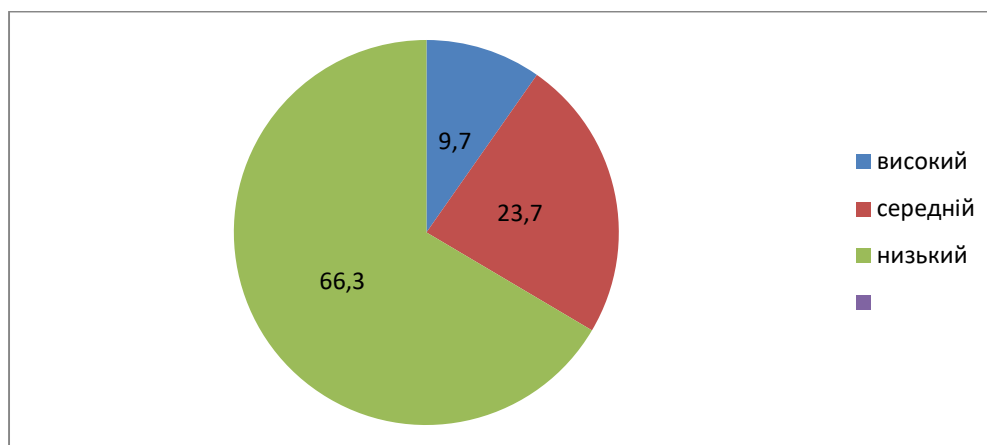
- втрата координації між руками та корпусом при зміні швидкості;
- напруження у м'язах через спробу «встигнути» за новим темпом;
- складність у збереженні плавності рухів при прискоренні;
- труднощі у поєднанні внутрішнього відчуття фрази з зовнішнім ритмом акомпанементу.

У результаті виконання цього завдання 5 здобувачів продемонстрували оперативну адаптацію на високому рівні, темпо-ритмічну стійкість і моторну

гнучкість на середньому рівні виявило- 10 осіб, решта – 7 низький рівень виконавської адаптації.

В результаті проведення діагностичних процедур та відповідних підрахунків отримано рівні сформованості інтонаційно-кінестетичного компоненту за технічно-корегувальним критерієм. Ми отримали такі результати: високий рівень 2 (9,1%); середній рівень 12 (54,5%); низький рівень 8 (36,4%). Загальний Kf прояву критерію – 3,4, що дало змогу віднести його до низької межі середнього рівня.

Результати за показниками технічно-корегувального критерію представлено на рис.3.2.



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

Згідно отриманим даним високим рівнем сформованості інтонаційно-кінестетичного компоненту володіють 9,7% респондентів, середнім – 23,7%, низьким – 66,3%. Отримані дані 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. 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.

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; якість 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-сміислової 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 2 осіб техніка не лише сформована, вони усвідомлено використовуються нею для художнього висловлювання; 9 осіб демонстрували володіння апаратом і частково художню відповідність; 11 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 групу 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 (I) і 3 (II) здобувачів, (звукова нерівність) – 2 (I) і 3(II) здобувачів, (звук здебільше механічний) – 7(I) і 6 (II) здобувачів;

-рухова пластичність – (рухи природні, узгоджені зі звуком) - 2 (I) і 3 (II) здобувачів, (є невеликі напруження) - 3 (I) і 4(II) здобувачів, (рухи відокремлені від звуку) - 6(I) і 5 (II) здобувачів;

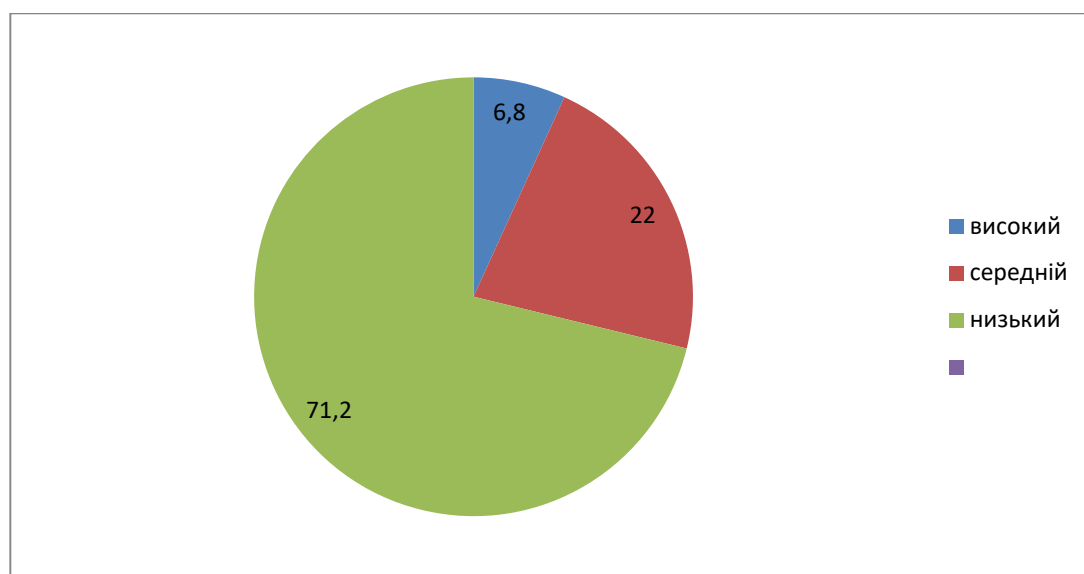
- технічно-сміслова узгодженість - 2 (I) і 3 (II), (техніка служить образу) - 7 (I) і 4(II) здобувачів, є окремі несинхронності 2 (I) і 4(II), різниця між технікою і образом - 6(I) і 5 (II) здобувачів; 2 (I) і 4(II),

-стильова відповідність – відчуття Шопеновської агогіки- 2 (I) і 3 (II), (техніка служить образу) – 6(I) і 5 (II) ,(у цілому збережено стиль)

-образна виразність – (є емоційний розвиток, звукова динаміка природна) - 2 (I) і 3 (II), без кульмінаційної логіки 2 (I) і 3 (II), виконання байдуже 2 (I) і 3 (II).

Результати діагностування виконавсько-експлікаційного компоненту за виконавсько-перформативним критерієм представлено на рис.3.3.

Після проведення математичних розрахунків ми отримали такі результати констатувального експерименту: високий рівень сформованості виконавсько-пластичних умінь показали 6,8 % студентів; на середньому рівні – 22% опитуваних; низький рівень продемонстрували 71,2 % студентів. Отже, рівні сформованості компонентів виконавсько-пластичних умінь констатувального експерименту відповідно визначеним критеріям і показникам показано на рис.3.3.



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

Ми раніше вказували, що проблему формування виконавсько-пластичних умінь розглядаємо на здобувачах зі спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». Для проведення формувального експерименту ми залучали 22 здобувача, які у 2023-2024 н.р. були на 2 та 3 курсах. Для достовірності ми провели низку порівняльних результатів з діагностики зі студентами 2 курсу, які у констатувальному експерименті не брали участі. Провели діагностику зі студентами 3 курсу, які до цього були на 2 курсі. Для результатів ми взяли перший зріз експериментальної

групи. У якійсь мірі вони були близькі до результату в констатувальному експерименті. Розрахунки по експериментальній групі ми додаємо у додатки.

В таблиці наведено результати першого зрізу експериментальної групи (ЕГ), які навчалися по запропонованій методиці і результати контрольної групи (КГ) отримані на констатувальному експерименті, тобто кінцевий їх результат.

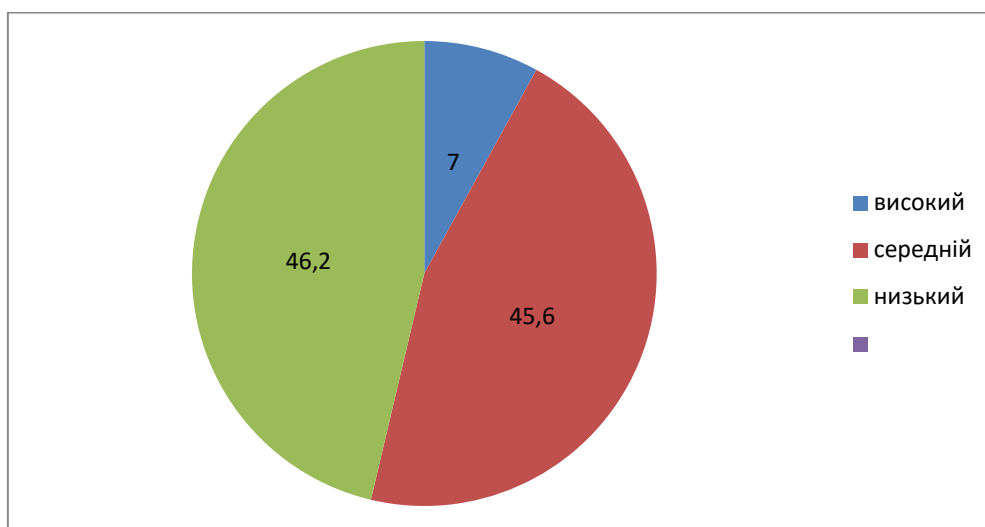


Рис. 3.4. Рівні сформованості виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів в процесі інструментальної підготовки в ЗВО

Відповідно до проведення констатувального експерименту, ми мали результати контрольної групи яку діагностували на початку і на при кінці навчального року. Ми порівняли результати, були зміни, але не значні: показників низького рівня зменшилося в процентах, середній показник збільшився, а також збільшився і високий рівень. Це визначено и показано в таблиці.

Застосування формувального експерименту дозволило практично застосувати методу формування виконавсько-пластичних умінь музикантів-піаністів у процесі інструментальної підготовки в ЗВО та перевірити її ефективність на практиці.

Формувальний експеримент відбувався протягом трьох етапів: когнітивно-концептуального, кінестетично-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[2]. 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 *когнітивно-мотиваційний 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 [3]. 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 виконавського досвіду опанування фактурного ресурсу музичних творів різних стильових напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки.

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.

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

Даний метод ми застосовували для щоб розширити 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 виконання різних видів фактур; сприяти усвідомленню у здобувачів різному підходу до специфіки гри на фортепіано, якщо порівнювати з іншими інструментами.

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

Наступним було проведення *аналітично-дослідних творчих завдань*: 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 здобувачам було запропоновано опрацювати фортепіанні твори в редакції і в уртексті.

Для опрацювання методу було надано два твори - Л. ван Бетховен Соната №14 ор. 27 (I частина) і 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. ван Бетховена. Визначали для себе, що тип фактури -арпеджіо, у спокійному русі, мелодія плавна, це – кантилена; зміна гармоній послідовна, динаміка від p до pp – 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 здобувачам: чи відзначається у фактурі авторський стиль композитора.

Метод «поліфактурного кола», який спрямований на уміння здобувача перемикатися на різні види фактур. Даний метод обраний оскільки переважно кожен твір поєднує у собі різні види фактурного викладення, а також різні види фортепіанної техніки. І цей метод допоможе своєчасно перемикати увагу на зміну фактури, темпу, артикуляції, динаміки під час гри. З цією метою спочатку застосовується репертуар з однотипною фактурою як у повільному темпі так і швидкому, а потім твори більш розгорнуті з епізодом у середині.

«Порівняльний аналіз» - потрібно було порівняти виконавські інтерпретації А.Шиффа і Марти Аргеріх твору Шумана «Гумореска», тв.20. Здобувачам пропонували проаналізувати особливості побудови 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 роботі піаністів. Порівняємо першу і другу частини цього твору.

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 ти у Марти більш динамічно.

Вкажимо ще на один момент у цій частині. Грі М. Аргеріх більш притаманна динамічні розвороти, наростання верхнього голосу. У трактовці А. Шиффа особливим є романтичні інтонації, які виразно проявляються завдяки використанню *rubato*. Також М.Аргеріх відзначається особливою грою штрихів, виточеністю, ясністю артикуляції, точністю. Не можна сказати, що гри А.Шифф не така винчена, вона просто інша і теж відповідає авторському задуму.

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 (25,4%), до середнього - (58,4%), а до високого рівня - (16,2%). На рисунку 3.5. показані результати сформованості першого критерію - комунікативно-інтеграційного.

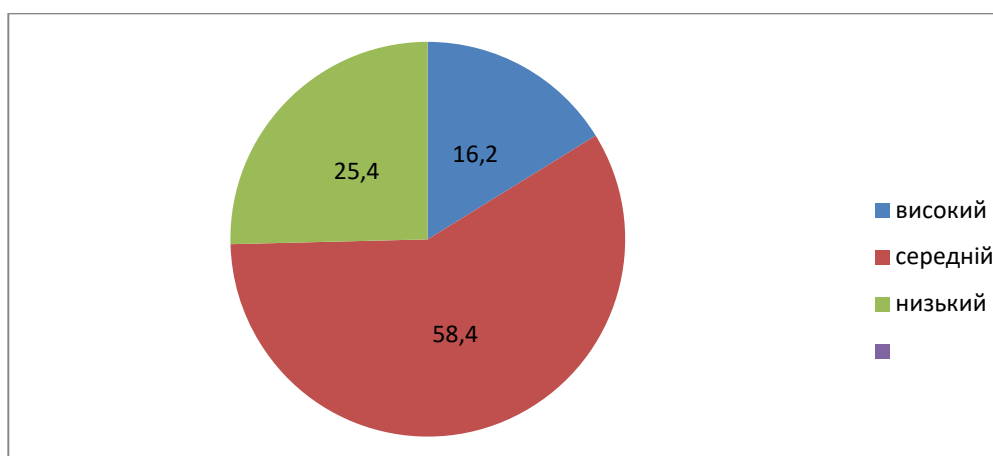


Рис. 3.5. Рівні сформованості першого компоненту «когнітивно-ціннісного» за показниками «інтелектуально-пластичного» критерія.

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 складала: *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) (стаття підходи) 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»* – порівняння власного виконання з виконанням цього твору видатним піаністом. Проведення аналізу с метою порівняння та відстеження «виразного» і «формального» у виконуваних творах.

2. *«Метод пластичної вокалізації»* – гра вокального твору і фортепіанному перекладі з вокалістом (можливо використання інтернет-ресурсу). Мета методу – розвиток пластичності у фразах, оволодіння звуковою і ритмічною пластичністю.

Під час ознайомлення з музичними творами (особливо програмними) варто застосувати принцип візуалізації, тобто під час прослуховування сприймання зробити більш яскравішим шляхом паралельного застосування картин живопису. Візуальне сприйняття художнього образу подібної тематики до музики, розвиває

уяву, допомагає емоційно відчутти інтонаційну виразність музики. Фахівець під час паралельного переглядання має «спіймати» відчуття образно-інтонаційної подібності. Наприклад, у процесі прослуховування творів К.Дебюссі проглядати картини Клода Моне, музики В.Моцарта репродукції Рафаеля Санті, етюд-картини фа мінор «Море» В.Косенко полотно К.Айвазовського «Дев'ятий вал» тощо. Комплексне сприйняття інформації має позитивний вплив і ефективний результат.

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. Важливим етапом у роботі є момент ідентифікації, дешифрування, розпізнавання знакової музичної семантики. Достатньо пригадати існування риторичної знаковості у музиці І.Баха. Б.Яворський, а згодом В.Носіна 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.

3. «Метод підтекстування» музичних фраз для здійснення інтонаційного пошуку і здатності демонструвати 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 трансформувати на інструменті слова: 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».

4. «Метод піаністично-художнього ліплення» активізує тактильну чіпкість, покращує контакт з клавіатурою. Потрібно усвідомити пластичність внутрішньо через інтонаційну пластичність. Розуміння інтонаційної пластичності на

інструменті проектується як «виліплення мелодійної лінії» фактури піаністичним апаратом з налагодженими з відчуттям взаємозв'язку між інтервальним «напруженням» і тактильними відчуттями руки та пальців. Метод відпрацьовується на legato.

5. Застосування вправ на розвиток тактильної пальцевої чуттєвості; вправи на формування кінестетичного відчуття піаніста; вправи на свободу піаністичного апарату; вправи на розвиток вагової гри; вправи на поліпшення рухової координації. Використання вправ М. Лонг, Й. Гац.

Фахівцям пропонується виконати завдання під назвою «*виконавський проект*». По суті, його сенс дуже простий: навчитися уважно читати і аналізувати музичний твір. Потрібно звертати увагу не тільки на загальні елементи — фактуру, динаміку, фразування, на дрібні деталі, які можуть сильно впливати на рухи рук піаніста. Це завдання особливе ще й тим, що воно допомагає опрацьовувати твори з різними координаційними та руховими завданнями.

Щоб краще зрозуміти, давайте візьмемо приклад — етюд Ф. Шопена, ор. 10 № 9. Тут є і технічні, і музичні завдання. Наприклад, ліва рука виконує супровід, і він потребує окремого опрацювання. У ньому є поліфонічні елементи. Їх потрібно грати м'яко, але водночас особливої гри першим пальцем. Рухи лівої руки мають бути плавними: піднімаємо, повертаємо, ніби тягнемося від п'ятого пальця до першого, і все це треба виконувати з гарною зв'язністю *legatissimo*. Права рука, навпаки, грає мелодію дуже випукло, співуче. Тут вже використовується штрих *non legato* і потрібно добре відчувати, що одна рука плавно «підтримує», а друга «співає». Основна складність етюду це - узгодити різні штрихи обох рук, правильно організувати рухи лівої руки і при цьому не втратити баланс звуку.

Отже, на другому етапі, після впровадження методичних заходів результати показали зниження кількості студентів на низькому рівні до 20,2 %, збільшення кількості студентів на середньому рівні до 59% та високому – до 18,5%. Загальний

коефіцієнт ефективності (Kfg) для експериментальної групи склав 3,8, що відповідає середньому рівню.

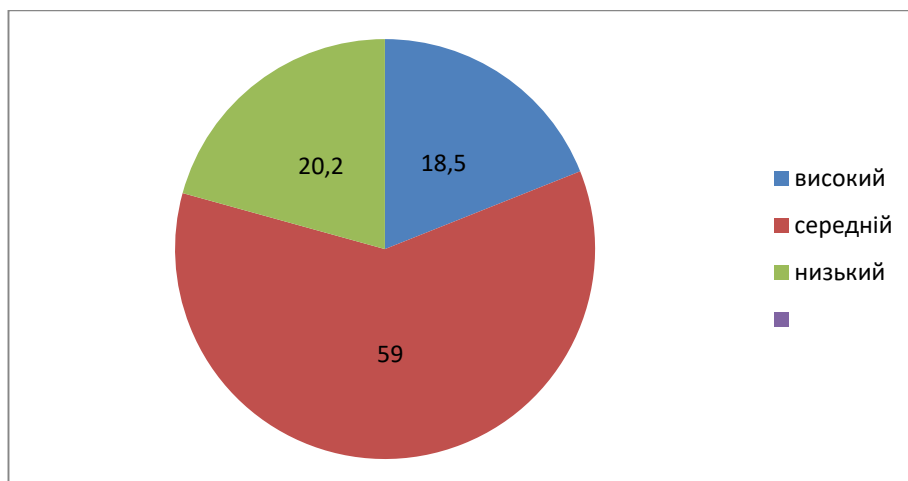


Рис. 3.6. Рівні сформованості другого компонента «інтонаційно-кінестетичного» за показниками перцептивно-самокорегувального критерію.

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. Прослуховування власних відео-записів у порівнянні з виконанням провідними музикантами. Момент порівняння стимулює до покращення, корекції та виправлення помилок.
2. Відвідування заліків та екзаменів з виконавської підготовки та ведення анкети для самоперевірки.
3. Складання голограми фразувальних хвиль у музичних творах та цілісного розвитку твору.
4. Виконання одного музичного твору у різних інтерпретаціях з заміною штрихів, динаміки, темпу.

«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-смислового 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 Штогаренко. 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).

Після проведення методичних заходів на третьому етапі, студенти значно покращили рівень практичного застосування виконавсько-пластичних умінь в процесі опрацювання музичних творів. За підсумками результатів спостерігалось зменшення кількості студентів на низькому рівні до 26%, тоді як на середньому рівні їх стало 56,5%, а на високому рівні – 16,3%. Загальний коефіцієнт ефективності (Kfg) для експериментальної групи склав 3,8, що відповідає середньому рівню.

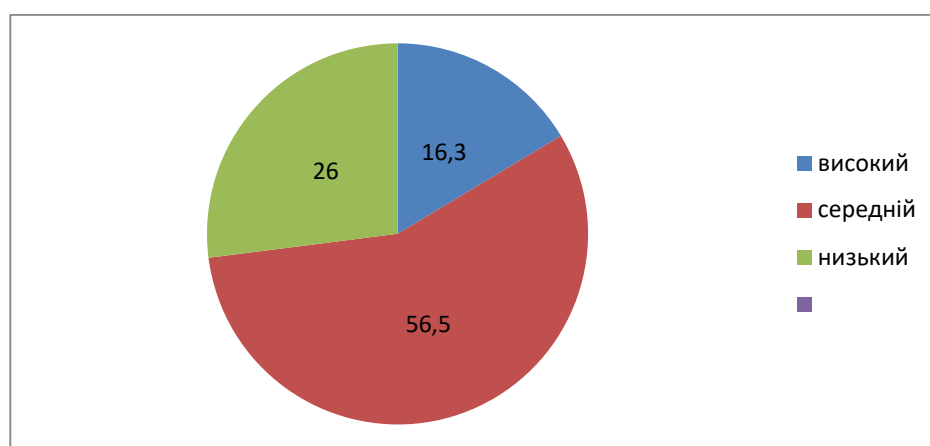
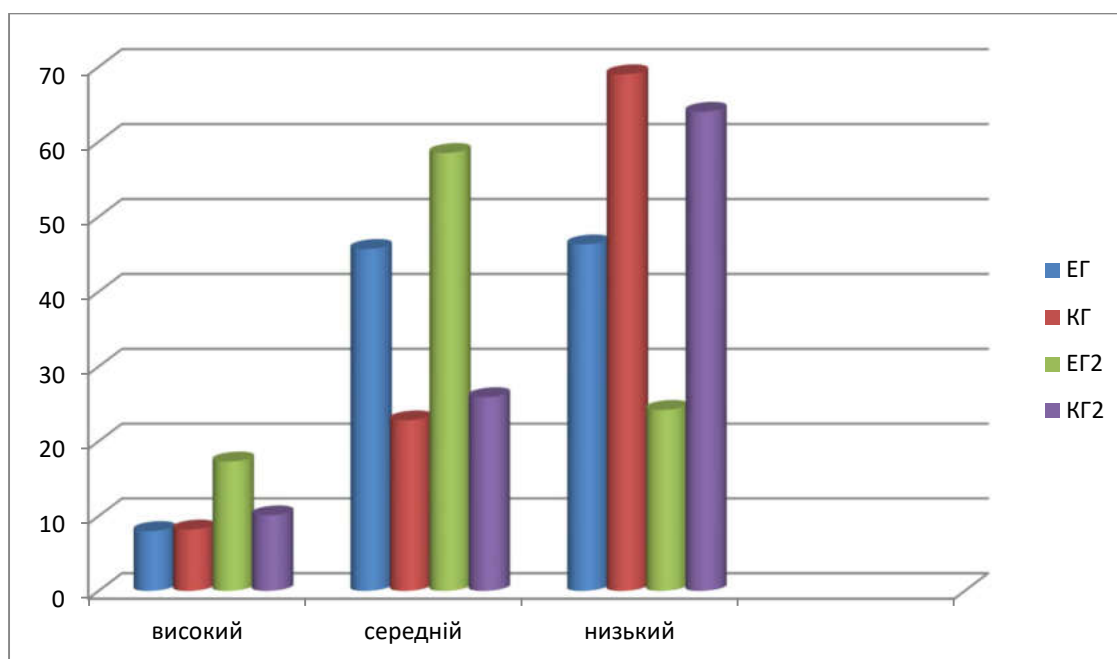


Рис. 3,7 Рівні сформованості третього виконавсько-експлікаційного компоненту за показниками виконавсько-перформативного критерію

Після завершення третього етапу формувального експерименту було проведено моніторинг. Порівняння коефіцієнтів ефективності за різними критеріями показало значні відмінності між результатами контрольної та експериментальної груп.

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 3,0 %. На виконавчо-некоординованому рівні в ЕГ знизився показник рівню на 20,1 % студентів менше, а в КГ – лише на 4 %.



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 кожній групі було по 11 осіб (експериментальна група – 11 особи, контрольна група - 11 осіб). Для порівняння кількісних показників експериментальної та контрольної груп, а також для перевірки рівності дисперсій у обох вибірках, було застосовано критерій кутового перетворення Фішера.

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.

Групи	Досягнутий бажаний результат, кількість учасників	Не досягнутий бажаний результат, кількість учасників	Загалом
ЕГ	17(73,9%)	5(26%)	22(100%)
КГ	9(36%)	15(63%)	24(100%)

Результати діагностики сформованості виконавсько-пластичних умінь ЕГ і КГ наприкінці формувального 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 – 36%, розрахунки були наступними:

$$\varphi_1 = 2 \cdot \arcsin \sqrt{0,739} = 2 \cdot \arcsin 0,8596 = 2 \cdot 1,034 = 2,069$$

$$\varphi_2 = 2 \cdot \arcsin \sqrt{0,36} = 2 \cdot \arcsin 0,6 = 2 \cdot 0.643 = 1.287$$

Отже, у результаті обчислень отримано наступні центрального кута: 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:

$$\varphi^*_{\text{емп}} = (2,069 - 1,287) \cdot \sqrt{\frac{23 \cdot 25}{23 + 25}} = 0,782 \cdot \sqrt{\frac{575}{48}} = 2,707$$

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

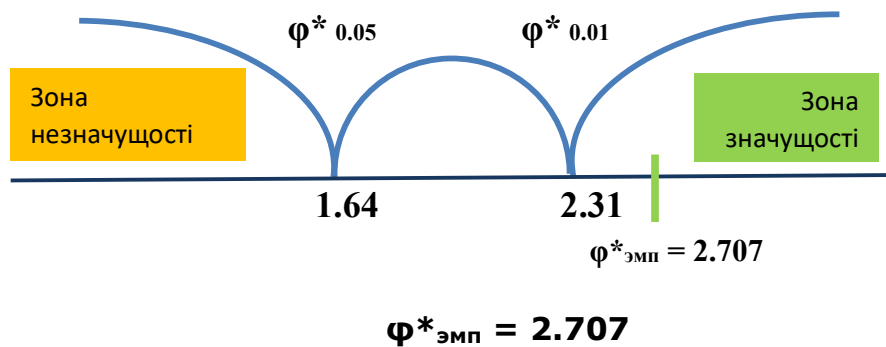


рис.3.8 Вісь значень для величин кутів

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

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). Технічно-корегувальний 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-смислову узгодженість, інтонаційно-рухова пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі).

Шкала оцінювання та діагностичні методи (педагогічне спостереження, аналіз відео-запису музичного твору, фактурно-смисловий 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 (корелятивний), середній – технологічно-виразний (узгоджений), низький – виконавсько-нескоординований.

Перевірка запровадженної 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-смиислової 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 вміннями 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. Получені дані демонструють наступне: за продуктивно-творчим рівнем відбулося зростання результатів у респондентів з ЕГ на 8,5 %, а в КГ – на 1,8 %; за досвідно-накопичувальний рівнем кількість респондентів у ЕГ зросла на 11,7%, у КГ – лише на 3 %. На елементарно-фрагментарний 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 в 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 надає художньому твору багатозначності, динаміки й емоційної глибини.

Узагальнено властивості пластичності у мистецтві, що набуває універсального характеру, сприяє взаємопроникненню видів, оновленню художніх засобів і збагаченню естетичного досвіду. Пластичність формує гармонійну взаємодію між формою і змістом, роблячи мистецтво глибоким, багатовимірним і емоційно насиченим явищем.

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 *концептуально-смісловий* компонент з такими елементами: 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; 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: когнітивно-мотиваційний, перцептивно-рефлексивний, виконавсько-компетентнісний. Відповідно обраним підходам розроблено педагогічні принципи. До когнітивно-мотиваційного 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: зацікавленості у художньо-технічному самовдосконаленні на творах різного рівня складності в процесі інструментальної підготовки; 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-концептуальний спрямований на усвідомлення здобуачами важливості накопичення виконавського, жанрово-стильового, фактурного досвіду та відчувати потребу до розширення знань й умінь в галузі мистецтвознавства, музичної педагогіки і виконавства. Другий - кінестетично-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 виконавського досвіду опанування фактурного ресурсу музичних творів різних стильових напрямів і жанрів у процесі інструментальної підготовки; на другому етапі педагогічна умова - стимулювання самооцінювання процесу взаємодії інтонаційно-сміслової виразності та її технічної реалізації; на

третьому етапі - спонукання до оперування виконавсько-пластичними уміннями у виконавській інтерпретації музичних творів.

4. Рівень сформованості виконавсько-пластичних умінь оцінювався відповідно розробленим критеріям та показникам. Мотиваційно-контекстний 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). Технічно-корегувальний 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 – технологічно-узгоджений; низький – виконавчо-некоординований.

5. Перевірка запровадженної методики формування іконавсько-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-сміслової 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 вміннями 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 3,0 %. 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). *Истина 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. (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.

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.

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.

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. І. 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>.

Колесник, О. С. (2014). *Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія*. Київ: НАКККіМ.

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».

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>.

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.

Мамікіна, 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.

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.

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). Інтенаційна 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.

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.

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 ХХІ 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?swrd=%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 акадесія імені А. В. Нежданової, Одеса.

Сяо, Гуїян, 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: ДАККіМ.

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://chelpantov.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.

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, Цзяоуха. (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 3
<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.

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/wp-content/uploads/2018/10/JF_Whitepaper_HumanBrain_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).

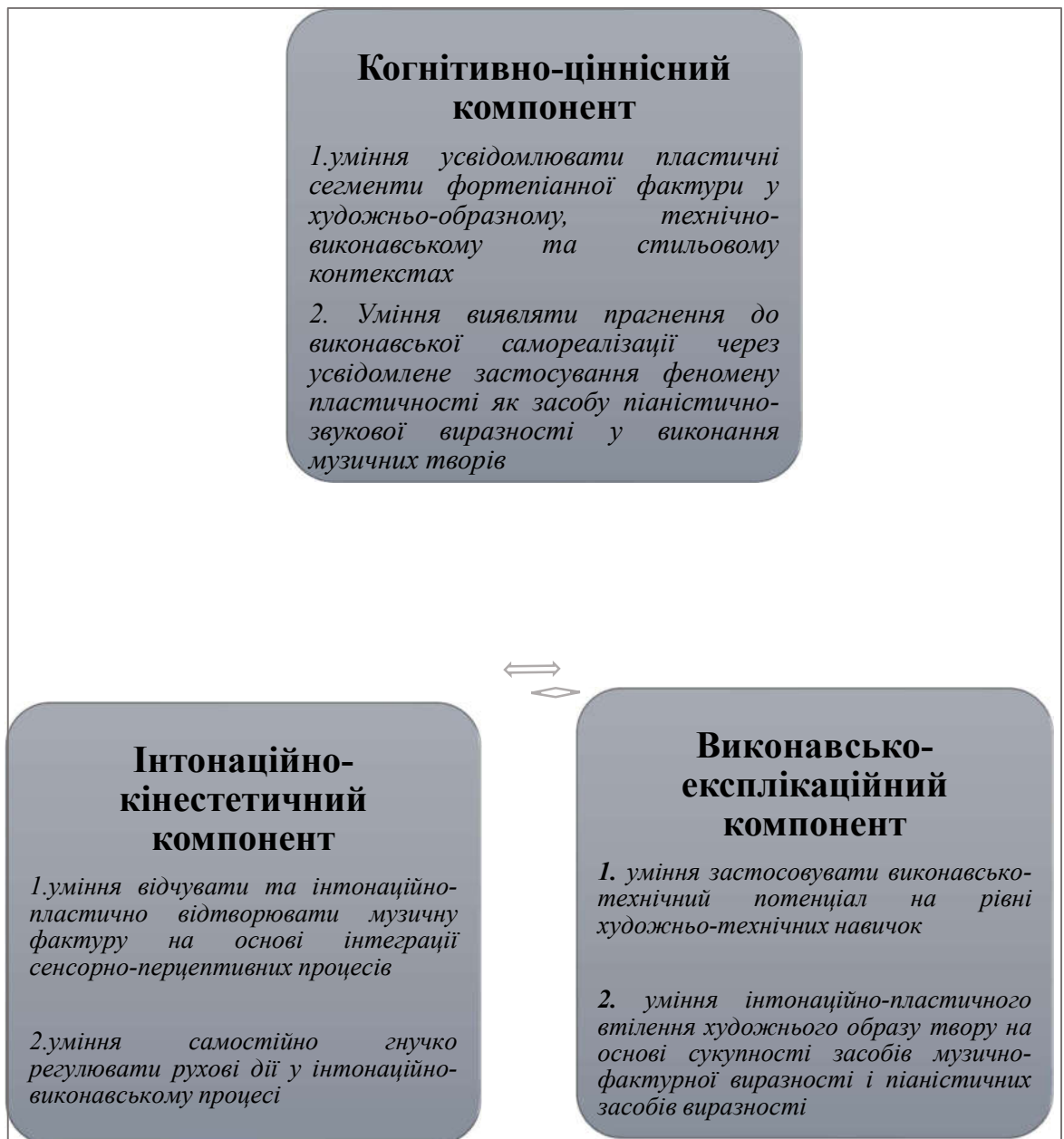
Wan, C. Y., & Schlaug, G. (2013). Brain plasticity induced by musical training. In D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music* (3rd ed., pp. 565–581). Elsevier Academic Press. Retrieved from <https://doi.org/10.1016/B978-0-12-381460-9.00014-6>.

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



Компонентна структура виконавсько-пластичних умінь

Додаток Б

№	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					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					
19					
20					
21					
22					
23					

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?

Додаток Г

КАРТА ПЕДАГОГІЧНОГО СПОСТЕРЕЖЕННЯ

Мета: Виявити рівень сформованості інтонаційної виразності у процесі гри на фортепіано

Здобувач: _____

Курс: _____

Дата: _____

Твір: _____

Викладач: _____

Критерії та показники спостереження

№ Критерій	Показники прояву	Рівень вияву*	Коментарі викладача
1 Реакція динамічні зміни, штрихи	Відчуття динамічних контрастів, гнучкість 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	“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, настрої, драматургію музики	☐ Високий ☐ Середній ☐ Низький	
6 Темброво-динамічне відчуття	Використання кольорової палітри звуку, варіювання атаки, глибини натиску	☐ Високий ☐ Середній ☐ Низький	

Умовні рівні сформованості 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.
---------	---

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-смислового ресурсу;	-аналіз відео-запису музичного твору; -фактурно-смисловий 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 « <i>зміна зовнішніх умов</i> »
Виконавсько-експлікаційний	Виконавсько Перформативний	- рівень володіння різними видами фортепіанної техніки та її спрямованість на розкриття художньо-образної концепції твору;	Метод «техніка в образі» спостереження
		- якість реалізації текстурної експресії через технічно-смислову узгодженість, рухово-інтонаційну пластичність музичного твору в інтерпретаційному процесі	Методико-орієнтовані завдання

Додаток К

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

Таблиця 1.1. Ознаки пластичності у просторових видах мистецтв



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

40. АНДАНТЕ

47

И. ГАЙДН

Andante

p

f

Минор

p

f

Публікації автора

Статті у фахових виданнях України

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

2. Лію, Ліболя. (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, Ліболя. (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, Ліболя. (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, Ліболя. (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, Ліболя. (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

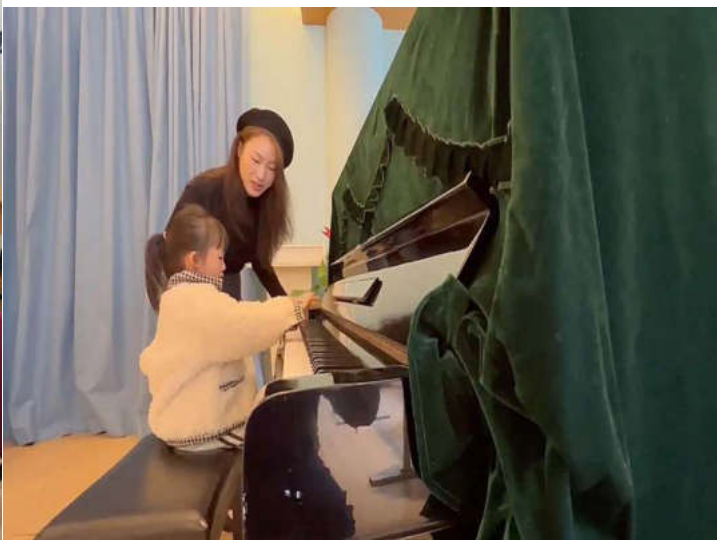
Завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки

Марина ДЕМИДОВА



Додатковий фотоматеріал, що підтверджує здобутки Лію Лібою

Фото з освітнього процесу





刘黎博雅

Liu Lida

刘黎博雅

数字签名者：刘黎

博雅

日期：2025.10.31

14:40:23 +02'00'