DOI: https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2026.35.06
УДК 780.616.432:378.016:159.955-057.875

Грінченко Алла Миколаївна,
кандидат педагогічних наук, доцент, завідувачка кафедри теоретичної, музично-інструментальної та вокальної підготовки, ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського»
https://orcid.org/0000-0003-1902-1453
musichoreo@pdpu.edu.ua

ФОРТЕПІАННА ПІДГОТОВКА ЯК ПРОСТІР РОЗВИТКУ ХУДОЖНЬО-ЕКСПРЕСИВНОГО МИСЛЕННЯ ЗДОБУВАЧІВ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ

У статті теоретично обґрунтовано та розкрито сутнісний потенціал фортепіанної підготовки як цілісного освітньо-творчого простору, спрямованого на активний розвиток художньо-експресивного мислення здобувачів мистецької освіти в умовах сучасних людиноцентристських освітніх трансформацій. Теоретичне осмислення окресленого феномену базується на залученні інтегративної методологічної основи, що поєднує філософсько-феноменологічний, аксіологічний і системно-діяльнісний підходи з конкретно-науковими положеннями мистецтвознавства та психолого-педагогічної науки. У такому науковому дискурсі процес навчання гри на фортепіано розглядається не як репродуктивне тренування рухово-технічного апарату, а як багатовимірне стратегічне середовище, спрямоване на становлення митця-інтелектуала. Означена модель інструментальної підготовки орієнтована на подолання механічного копіювання у виконавстві, активізацію глибинної рефлексії здобувача освіти та формування його здатності до самостійного декодування складних соціокультурних і художніх смислів музичного тексту. Охарактеризовано структурно-змістову цілісність художньо-експресивного мислення, що розгортається через взаємодію аксіологічного, метафоричного та діалогічного компонентів, де кожен елемент музичної тканини наповнюється трансцендентними смислами. На прикладі широкого репертуарного діапазону світової та вітчизняної класики продемонстровано функціональну поліфонічність цього типу мислення, яка охоплює взаємодоповнення комунікативної, пізнавальної та катарсичної функцій, що забезпечує трансформацію особистості виконавця і слухача. Розроблено інноваційний методичний інструментарій, який включає методи художньо-герменевтичного аналізу, оркестрового моделювання фактури, художнього перекодування на основі міжмистецьких аналогій, а також стимулювання імпровізаційної активності та виконавської варіантності.

Ключові слова: здобувачі мистецької освіт; інтерпретація; фортепіанна підготовка, художньо-герменевтичний вимір; художньо-експресивне мислення, мистецька освіта.

Постановка проблеми. Сучасна парадигма мистецької освіти перебуває на етапі фундаментальної трансформації, що зумовлена радикальною зміною пріоритетів у професійній підготовці фахівців та поступовим переходом від традиційних, орієнтованих на вузький технологізм підходів до антропоцентричної моделі навчання. У межах цієї моделі ключовим показником фахової зрілості постає особистісний потенціал митця, який реалізується через глибоке інтелектуально-чуттєве осягнення музичного твору та здатність до створення самобутніх інтерпретаційних концепцій й фортепіанна підготовка здобувачів вищої освіти переростає межі механічного опанування техніко-виконавського апарату, перетворюючись на унікальний поліфункціональний простір для цілеспрямованого розвитку художньо-експресивного мислення.

Актуальність окресленої проблеми зумовлена вимогами сучасного соціокультурного ринку, де конкурентоспроможний музикант-виконавець має володіти не лише бездоганною

технічною майстерністю, а й розвиненою здатністю до дешифрування складних мистецьких кодів та активної творчої рефлексії. В умовах суперечливого соціокультурного середовища на перший план висувається вміння митця транслювати емоційно-ціннісні сенси, що зумовлює вектор глобальних реформ у вищій мистецькій школі, спрямований на остаточний відхід від репродуктивних методів навчання на користь інтенсивної розбудови когнітивно-емоційних структур свідомості студента. Саме художньо-експресивне мислення виступає тим інтегративним стрижнем, який гармонійно поєднує в собі аналітичний апарат, творчу предикцію та артистичну переконливість створюваного виконавського образу.

Незважаючи на очевидну значущість цього процесу, у сучасній педагогічній практиці спостерігається низка суттєвих суперечностей, що виникають між високим запитом на артистичну унікальність майбутнього фахівця та дефіцитом розробленого методичного інструментарію для стимулювання експресивної складової під час фахових занять. Окрім того, стрімка цифровізація освітнього простору створює реальну загрозу втрати глибинного метафізичного змісту виконавського акту, що входить у конфлікт із необхідністю інтелектуалізації навчання та подолання інерції бездумного відтворення нотного тексту [1].

Наукове обґрунтування фортепіанного навчання як стратегічного середовища для розвитку художньо-експресивного мислення дозволяє ефективно змістити напрям підготовки з площини формування виконавця-технократа у площину виховання митця-інтелектуала. Такий системний підхід забезпечує не лише високу якість інтерпретаційного процесу, а й належний рівень духовної зрілості майбутнього музиканта, що є фундаментальною передумовою для його повноцінної самореалізації та трансляції вищих гуманістичних цінностей у сучасному мистецькому просторі.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Проблема модернізації музично-інструментальної освіти та пошуку ефективних шляхів формування творчої особистості музиканта перебуває у центрі уваги багатьох сучасних дослідників, які розглядають фортепіанну підготовку як багатогранний когнітивний та естетичний процес.

Питання інтелектуального та емоційного розвитку майбутніх фахівців у процесі опанування фортепіано ґрунтовно досліджували Н. Ашихміна, В. Дашковський, Г. Карась, В. Кривий, Ю. Соловей, Т. Скорик, М. Черкашина-Губаренко та ін., чиї праці закладають теоретичний фундамент для розуміння художньої мови та експресії.

Значний внесок у вивчення психолого-педагогічних засад інструментального виконавства та формування творчої індивідуальності зробили М. Балабан, В. Громцев, О. Олексюк, О. Попова та ін., які аналізують специфіку професійної підготовки музикантів у контексті сучасних культурних трансформацій.

Сучасний науковий дискурс суттєво розширюється завдяки комплексним дослідженням, спрямованим на висвітлення психолого-методичних аспектів розвитку художньої цілісності та виконавської експресивності майбутніх музикантів. Зокрема, у наукових працяхяк Ву Юйюе (Wu Yuyue), Чень Ліньлінь (Chen Linlin), Шао Ці (Shao Qi) та ін., обґрунтовується особливий потенціал змістового наповнення інструментально-виконавської підготовки, що розглядається як основний інструмент формування цілісного творчого світогляду здобувача мистецької освіти.

Зарубіжна наукова думка також активно інтегрує інноваційні підходи до музичної педагогіки, де розвиток художнього мислення пов’язується з креативністю та особистісно орієнтованими методиками. Питання взаємодії технічних та художніх компонентів у грі на фортепіано крізь призму творчого самовираження розглядають такі дослідники, як С’юзен Холлэм (Susan Hallam), Гізер Еріксон (Heather Erikson) тощо.

Метою статті є теоретичне обґрунтування та розкриття потенціалу фортепіанної підготовки як цілісного освітньо-творчого простору, спрямованого на активний розвиток художньо-експресивного мислення здобувачів мистецької освіти.

Виклад основного матеріалу. У системі сучасного людиноцентристського наукового знання категорія мислення посідає фундаментальне місце, виступаючи об’єктом

прискіпливої уваги філософів, психологів та педагогів протягом багатьох століть [5, с. 327]. У найбільш загальному філософському вимірі мислення розглядається як вища форма відображення об'єктивної реальності, що полягає в опосередкованому та узагальненому пізнанні суттєвих зв'язків і відношень навколишнього світу. Класична філософська думка від Платона та Арістотеля до представників німецького ідеалізму, зокрема І. Канта та Г. Гегеля, трактувала мислення як активний процес духу, що не просто пасивно сприймає інформацію, а конструює інтелектуальні структури, перетворюючи чуттєвий досвід у логічні категорії та ідеї [5, с. 328].

У працях засновника феноменології Е. Гуссерля, а також його послідовників, зокрема М. Гайдеггера та М. Мерло-Понті, акцент зміщується на інтенційність мислення, де воно постає не лише раціональною операцією, а способом буття людини у світі, тісно пов'язаного з мовою та культурою [5, с. 329]. Цей напрям знаходить своє продовження в екзистенціальній традиції, представленій працями Жана-Поля Сартра, А. Камю, К. Ясперса та Г. Марселя, де мислення розглядається крізь призму особистісного сенсопокладання, свободи вибору та глибинного проживання людського існування. У такому контексті пізнавальний акт невіддільний від ціннісних орієнтирів суб'єкта, що робить мислення фундаментом для формування індивідуальної картини світу в сучасному освітньому просторі [5, с. 330].

Як зазначає Н. Білова, фортепіанна підготовка є унікальним освітньо-творчим простором, у якому когнітивні механізми художнього пізнання знаходять своє найповніше практичне втілення. Завдяки безмежному спектру акустичних, фактурних та динамічних можливостей, фортепіано виступає не лише об'єктом інструментального опанування, а й універсальною моделлю художнього світу, що дає змогу здобувачу освіти оперувати складними категоріями оркестрової виразності. Специфіка процесу виконавського навчання створює особливе інтелектуальне середовище, де аналітичні зусилля, спрямовані на дешифрування багаторівневої поліфонічної тканини чи вишуканої гомофонно-гармонічної структури, органічно поєднуються з безперервним пошуком мікроскопічних градацій звукової експресії [1, с. 109].

А. Грінченко доводить, що саме в межах занять у класі основного музичного інструмента (фортепіано) здобувач освіти залучається до розв'язання комплексних художніх завдань, що потребують миттєвої та максимально злагодженої взаємодії раціонально-логічних операцій та емоційно-інтуїтивних імпульсів свідомості. Такий взаємозв'язок інтелектуального та чуттєвого компонентів перетворює процес гри на інструменті на цілісний акт професійного мислення, у якому технологічна бездоганність стає похідною від глибини художнього усвідомлення музичного матеріалу. Відповідно, виконавська практика стає стратегічним майданчиком для виховання митця, здатного до багатовимірної рефлексії та інтелектуально насиченої творчої самопрезентації [4, с. 87].

За Ву Юйюе, глибокий зміст художньо-експресивного мислення музиканта в цьому просторі розгортається як складна аксіологічна система, де кожен елемент музичної тканини наповнюється ціннісними значеннями та трансцендентними смислами. У межах зазначеної системи звичайна інтонація, агогічний відхил чи специфічний артикуляційний штрих перестають бути суто технічними одиницями, трансформуючись у носіїв філософських ідей та етичних категорій [3, с. 25]. Так, наприклад, розвиток цього змістового наповнення яскраво простежується під час роботи над циклом «24 прелюдії» Ф. Шопена, де виконавець має знайти звуковий еквівалент для найтонших нюансів людської душі, перетворюючи лаконічні музичні висловлювання на глибокі психологічні одкровення.

Логічним продовженням такого змістового розгортання виступає метафоричність як засаднича риса художньо-експресивного мислення, що дозволяє музикантові оперувати переносними значеннями, вибудувавши складні асоціативні зв'язки між абстрактним звуковим потоком та іншими сферами буття. Ця здатність до метафоризації перетворює

процес виконання на створення багатошарового художнього тексту, де музична фактура асоціюється з архітектурними формами, світлотінню в живописі або поетичною строфікою [3. с. 26].

Переконливим свідченням ефективності подібних ментальних операцій у виконавській практиці є інтерпретація циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка, де за допомогою засобів фортепіанного звукопису митець відтворює не лише вишукану неокласичну стилізацію, а й глибинні пласти національного світосприйняття. Цикл відрізняється унікальною жанровою специфікою, адже композитор органічно синтезує традиційні європейські танцювальні форми, як-от павана, гавот чи сарабанда, з автентичним українським мелососом. Така художня структура вимагає від піаніста особливої здатності до метафоризації, оскільки через сувору барокову форму має виразно прочитуватися лірична природа української душі, що потребує надзвичайно тонкого та специфічного тембрального забарвлення звуку.

Надзвичайна фактурна насиченість циклу створює широке поле для застосування звукопису, де виконавець використовує тембральні метафори для імітації народно-інструментального багатоголосся та численних фольклорних алюзій. Це дозволяє інтерпретатору виходити за межі суто інструментального виконання, трансформуючи музичну тканину в багатопланову імітацію різних акустичних пластів, що безпосередньо стимулює розвиток художньо-експресивної складової його мислення [8].

Як зауважують О. Реброва, Шао Ці та Чень Ліньлінь, поряд із метафоричністю, діалогічність художньо-експресивного мислення виявляється у здатності музиканта вести безперервний внутрішній полілог із автором твору, епохою, потенційним слухачем та власним «Я». Цей структурний компонент передбачає не пасивне відтворення чужої волі, а активну взаємодію смислових позицій, що перетворює виконавський акт на динамічний процес народження істини «тут і зараз». Подібна інтелектуальна взаємодія стає основою для формування інтерпретаційної концепції, де виконавець виступає повноправним співавтором художнього смислу [9, с. 53].

Практичне втілення цієї діалогічної природи яскраво простежується, наприклад, у процесі підготовки циклу «Кітч-музика» В. Сильвестрова, де здобувач мистецької освіти вчиться розпізнавати в делікатній тканині «голоси» та інтонаційні відлуння минулих епох. Робота над цим твором вимагає від піаніста не просто відтворення тексту, а вступу у своєрідну творчу дискусію з класичними та романтичними алюзіями, які композитор переосмислює крізь призму сучасної ностальгії. Наповнюючи ці «тихі» образи сучасною експресивною напругою, піаніст демонструє високий рівень інтелектуальної та емоційної чутливості, що дозволяє органічно поєднати віддалений історичний контекст із власним суб’єктивним світовідчуттям.

Така взаємодія з музичним матеріалом перетворює виконавський процес на акт культурної рефлексії, де діалогічність мислення стає інструментом подолання часової дистанції. У результаті «голос» автора та «голос» виконавця зливаються у єдине ціле, народжуючи нову смислову якість інтерпретації, що базується на глибокій повазі до традиції та сміливості її індивідуального переосмислення. Здатність до такого діалогу неминуче веде до актуалізації особистісного начала, де яскраво виражена суб’єктивність виступає головним гарантом унікальності мистецького висловлювання [8].

О. Щербініна вважає, що саме крізь індивідуальну призму виконавця музичний твір набуває своєї остаточної життєвої форми, проте така суб’єктивність не є тотожною інтерпретаційній довільності. Вона постає результатом глибокого особистісного проживання музичного матеріалу, що дає митцеві змогу знайти неповторну інтонацію та ритмічне дихання, які відповідають його внутрішньому стану [11, с. 125]. У цьому контексті робота над Сонатою-баладою Б. Лятошинського вимагає від піаніста максимального розкриття власного суб’єктивного потенціалу, оскільки лише через глибоку індивідуальну рефлексію можливо повноцінно передати трагізм та філософську глибину

цього твору. Таким чином, діалог із автором та епохою логічно завершується актом суб’єктивного самовираження, що робить виконання переконливим та духовно наповненим.

Функціональний спектр художньо-експресивного мислення охоплює життєво важливі аспекти професійної діяльності, серед яких домінує комунікативна функція, спрямована на подолання психологічної дистанції між суб’єктами творчості [6, с. 89]. Застосування цієї функції стає очевидним під час виконання «Танго» А. П’яццоли, де виконавець має створити настільки потужне енергетичне поле, щоб слухач став безпосереднім учасником емоційного дійства. Водночас пізнавальна функція дозволяє музиканту через аналіз творів Б. Бартока чи П. Гіндеміта осягати складні закономірності сучасної музичної мови, розширюючи межі власного інтелектуального горизонту та формуючи нові структури професійної свідомості.

Ву Юйюе вважає, що катарсична функція художньо-експресивного мислення є вершиною виконавського процесу, забезпечуючи духовне очищення та трансформацію особистості як піаніста, так і його аудиторії. Практичне втілення цієї функції вимагає від здобувача освіти особливого стану духовної зосередженості, що найкраще розвивається під час роботи над філософськими творами А. Пярта чи симфонізованими циклами С. Франка. Завдяки цілеспрямованому розвитку всіх структурних компонентів художньо-експресивного мислення освітній процес перетворюється на стратегічний простір формування митця нового типу, здатного до глибокої емпатії та трансляції вищих гуманістичних смислів у складному контексті сучасної культури [2, с. 937].

За Н. Біловою, художньо-експресивне мислення в цьому просторі набуває рис інтегратора, що синтезує теоретичні знання з гармонії, поліфонії та аналізу форм у цілісний виконавський акт, в якому кожен технічний прийом стає свідомим виражальним жестом. Музична література, що охоплює величезний часовий континуум від інтелектуальних конструкцій Й. С. Баха до сонорних експериментів В. Лютославського, пропонує майбутньому музиканту нескінченну кількість стилістичних моделей, кожна з яких потребує особливого налаштування ментального апарату. Засвоєння цього репертуарного пласта стимулює гнучкість художнього світосприйняття, оскільки змушує виконавця щоразу переформатовувати власну емоційну та інтелектальну палітру відповідно до вимог конкретної естетичної системи [1].

Особливе значення інструментальної підготовки полягає у формуванні здатності до багаторівневого контролю над художнім часом, де експресія регулюється через тонкі агогічні зміни та артикуляційну виразність, що є неможливим без розвиненого художнього прогнозування. У цьому контексті навчальний клас трансформується у творчу лабораторію, де в процесі опрацювання наприклад, «Мікрокосмосу» Б. Бартока чи «Метаморфоз» Ф. Ґласса здобувач освіти вчиться сприймати музичну тканину як динамічну систему сенсів, що постійно оновлюється. Метафоричність мислення тут знаходить прикладне вираження у пошуку тембральних аналогій, коли піаніст за допомогою педалізації та туше відтворює звучання флейти, віолончелі або цілого симфонічного оркестру, що безпосередньо розвиває синестезійність сприйняття [1].

На думку А. Михалюк, діалогічна природа художньо-експресивного мислення у площині фахового навчання виявляється крізь подолання складності музичної тканини та досягнення повної ідентифікації з авторським замислом, що потребує від студента не лише технічної вправності, а й високого рівня духовної зрілості. Суб’єктивність виконавського трактування стає тим фільтром, крізь який академічні норми перетворюються на живий мистецький вислів, наповнений особистісним відношенням до виконуваного твору [7, с. 1038]. Отже, робота в класі основного музичного інструмента (фортепіано) постає основою формування інтелектуально-творчої незалежності майбутнього музиканта, де художньо-експресивне мислення виступає головним інструментом самоактуалізації особистісного потенціалу, тому стратегічною умовою переходу від репродуктивного підходу до рівня

справжнього художнього творення є методичне спрямування занять на активізацію саме експресивних компонентів свідомості здобувача [10, с. 23].

М. Ярко та М. Каралюс доводять, що реалізація означеної стратегії в умовах сучасної мистецької освіти потребує суттєвої трансформації навчального процесу завдяки впровадженню інноваційного методичного інструментарію, що зміщує акцент із механічного засвоєння тексту на глибинне інтелектуальне творення музичних смислів. Центральне місце в цій оновленій системі посідає метод художньо-герменевтичного аналізу, який розглядає нотну партитуру не як статичну сукупність знаків, а як відкриту смислову систему, що потребує активного «розкодування» та актуалізації через особистісний досвід студента. Цей метод передбачає послідовне занурення у багаторівневий контекст твору: від вивчення філософських та естетичних парадигм епохи до виявлення прихованих символів та риторичних фігур у музичній тканині [12, с. 147]. Наприклад, під час вивчення «Французької сюїти» № 5 соль мажор Й. С. Баха герменевтичний підхід спрямовує студента на осмислення танцювальності як сакрального руху, де кожна деталь фактури стає метафорою гармонійного світоустрою, що вимагає від виконавця особливої духовної зосередженості та чистоти звуковидобування. Пошук подібних особистісних паралелей дозволяє здобувачу освіти наповнити барокову стилістику живим емоційним змістом, перетворюючи виконання на актуальний філософський діалог між минулим і сучасністю.

Н. Білова вважає, що у тісному взаємозв’язку з герменевтичним зануренням у зміст твору перебуває метод стимулювання імпровізаційної активності та варіантності виконання, спрямований на подолання психологічної скутості та виховання інтерпретаційної свободи. Цей метод ґрунтується на свідомому запереченні єдиного «правильного» варіанта виконання на користь багатоваріантності художніх рішень, що стимулює активну роботу уяви та критичну рефлексію. Студентові пропонується експериментувати з різними типами фразування, динамічними профілями та агогічними відхиленнями в межах одного музичного фрагмента [1, с. 109]. Ефективним прикладом застосування цього методу є робота над Сонатою ре мажор Й. Гайдна, де ігрова природа класицизму дозволяє здобувачу варіювати артикуляцію від гострого staccato до м’якого non legato, щоразу змінюючи характер образу від гумористичного до лірико-споглядального. Такий підхід не лише виховує відповідальне ставлення до звуку як до пластичної матерії, здатної втілювати найтонші відтінки експресії, а й формує здатність до миттєвого творчого перемикання під час сценічного виступу.

Як зауважує А. Грінченко, розвиток виконавської гнучкості вимагає ширшого мистецького підґрунтя, тому комплексна методична робота в класі фортепіано повинна також включати цілеспрямовані вправи на розвиток музичної уяви через залучення міжмистецьких аналогій та синестезійних зв’язків. Метод художнього перекодування стимулює студента до пошуку візуальних чи літературних відповідників музичним образам, що значно розширює асоціативний фундамент мислення [4]. Зокрема, під час опрацювання п’єси «Дзвіни» з циклу «Відблиски» О. Іванька методично доцільним є зіставлення фортепіанних сонорних ефектів із технікою імпресіоністичного живопису, де звукові плями та нашарування педальних обертонів створюють ілюзію просторової глибини та світлоповітряного середовища. Це дозволяє подолати технологічні бар'єри та інертність інструмента, спрямовуючи виконавця на пошук специфічного «туше», що імітує вібрацію повітря та переливи світла, перетворюючи технічне завдання на високу художню дію.

Паралельно з розвитком художньої уяви особливої ваги набуває технологічне втілення знайдених образів, тому активізація художньо-експресивного мислення неможлива без інтелектуальної роботи над розвитком тембрального слуху через метод «оркестрового моделювання» фортепіанної фактури. Студент має навчитися чути в багатошаровому викладі не просто послідовність акордів, а взаємодію різних

інструментальних груп, що вимагає диференційованого дотику та ієрархічної побудови звукового балансу [4]. Наприклад, у Сонаті № 3 Й. Брамса виконавець постає перед необхідністю відтворення масштабного симфонічного полотна, де насичена акордова фактура потребує моделювання густого звучання мідних духових інструментів у поєднанні з оксамитовим тембром віолончельної групи в середніх пластах музичної тканини. Така вправа на тембральне розшарування не лише сприяє формуванню гнучкої виконавської лінії, а й розвиває вміння керувати великими масивами музичного тексту, перетворюючи фортепіано на повноцінний симфонічний простір, де кожен пласт фактури має власну тембральну характеристику та динамічну вагу.

Професійна підготовка, вибудувана на поєднанні цих аналітичних та творчих засад, зрештою спрямована на виховання інтелектуально розвиненої особистості, для якої віртуозність є не самоціллю, а пластичним інструментом реалізації масштабних художніх концепцій. Впровадження методу порівняльного аналізу різних виконавських інтерпретацій, наприклад, зіставлення трактувань «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха видатними майстрами сучасності, дозволяє студенту усвідомити межі власної творчої свободи та навчитися аргументувати свій вибір. Таким чином, трансформація фортепіанної підготовки у простір інтенсивного інтелектуального пошуку через герменевтику, імпровізаційність та міжмистецький синтез дозволяє сформувати фахівця, здатного до створення нових ціннісних орієнтирів у мистецькому просторі сучасності. Виховання такого рівня духовної зрілості забезпечує конкурентоспроможність майбутнього митця, художньо-експресивне мислення якого стає потужним засобом культурної трансляції та особистісного самовираження [6].

Висновки та перспективи подальших розвідок напряму. Підсумовуючи зауважимо, що в межах сучасної людиноцентристської освітньої парадигми художньо-експресивне мислення виступає не лише спеціальною фаховою компетенцією, а фундаментальним чинником цілісності особистісного та професійного становлення майбутнього митця. Аналіз теоретичних засад та практичного досвіду доводить, що стратегічним пріоритетом сучасної мистецької освіти є перехід від репродуктивних моделей навчання до інтелектуально-насиченого творення музичних смислів, де інструментально-технічна підготовка перетворюється на багатовимірний простір для реалізації складних когнітивних та емоційно-ціннісних операцій.

Ефективність функціонування художньо-експресивного мислення у виконавській практиці зумовлена його структурно-змістовою цілісністю, що базується на органічній взаємодії аксіологічних, метафоричних та діалогічних компонентів, які у своїй сукупності дозволяють здобувачу освіти перетворювати музичний текст у актуальне філософсько-естетичне висловлювання. Важливою передумовою такої видозміни постає комплексне оновлення навчальних стратегій, зокрема через залучення герменевтичного аналізу, методів оркестрового моделювання фактури та міжмистецьких асоціацій, що забезпечує якісний перехід від механічного копіювання технологічних прийомів до усвідомленої інтерпретаційної свободи.

Особливого значення набуває функціональна поліфонічність зазначеного типу мислення, оскільки взаємодоповнення комунікативної, пізнавальної та катарсичної функцій гарантує не лише професійну якість сценічної самопрезентації, а й глибоку духовну трансформацію особистості музиканта. Таким чином, цілеспрямована активізація експресивних структур свідомості здобувача в процесі фахової підготовки дозволяє сформувати фахівця нового типу — митця-інтелектуала, здатного до глибокої емпатії, самостійної рефлексії та трансляції гуманістичних цінностей у динамічному соціокультурному середовищі.

Перспективи подальших розвідок напряму вбачаємо в розробці та апробації інноваційних методик розвитку художнього мислення із застосуванням сучасних цифрових технологій та інструментів візуалізації музичних образів. Не менш актуальним залишається

вивчення механізмів психоемоційної регуляції та специфіки емоційного інтелекту виконавця в контексті реалізації творчого задуму в складних умовах сценічної діяльності, що потребує подальшого міждисциплінарного синтезу знань на перетині мистецтвознавства, психології та педагогіки тощо.

Література:

1. Білова Н. К. Фортепіанна підготовка майбутніх викладачів закладів позашкільної спеціалізованої мистецької освіти. *Інноваційна педагогіка*. 2023. Вип. 59. С. 108–112. URL: https://scispace.com/pdf/piano-training-of-future-teachers-of-out-of-school-3ses8sg8.pdf.
2. Ву Юйюе. Педагогічні умови та методи розвитку художньо-експресивного мислення здобувачів вищої мистецької освіти в процесі фортепіанної підготовки. *Наукові інновації та передові технології*. 2026. № 3(55). С. 936–949. URL: https://perspectives.pp.ua/index.php/nauka/article/view/38854/38864.
3. Ву Юйюе. Сутність та компонентна структура художньо-експресивного мислення здобувачів вищої мистецько-педагогічної освіти у процесі фортепіанної підготовки. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2025. № 3. С. 23–31.
4. Грінченко А. М. До проблеми інтерпретаційно-виконавського процесу музиканта-піаніста. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки*. 2021. Вип. 197. С. 86–91. DOI: https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-197-86-91
5. Данильян О. Г. Філософія: підручник / О. Г. Данильян, О. П. Дзьобань. Харків: Право, 2018. 432 с. https://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/SENMK/pidr_filos_2018.pdf
6. Кулікова С. В. Структурні компоненти творчого розвитку майбутнього вчителя музичного мистецтва. *Наукові записки. Серія: Педагогічні науки.* 2021. Вип. 192. С. 88–91. DOI: https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-192-88-91.
7. Михалюк А. М. Development of artistic and imagery-based thinking of higher education students in the process of piano training: methodological strategies. *Перспективи та інновації науки*. 2026. № 60(2). С. 1036–1048.
8. Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства: навч.-метод. посіб. для студ. вищ. навч. закл. культури і мистецтв. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; уклад.: М. С. Чернявська, К. В. Тимофеєва. Харків: ХНУМ, 2022. 115 с. URL: https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/d566a94c-eaef-4127-b86e-00d5d1169581/content.
9. Реброва О. Є., Шао Ці, Чень Ліньлінь. Художній контент фортепіанної підготовки майбутніх бакалаврів музичного мистецтва. *Модерні пошуки у просторі мистецтва*. 2023. Вип. 1(2). С. 52–58. URL: https://journals.pdpu.od.ua/index.php/artstudies/article/download/39/34/34.
10. Травкіна Н. М., Борисенко Н. С. Компетентнісний підхід у фортепіанній підготовці здобувачів мистецької освіти. *Art digitalization and sustainable development: from technology to society*. 2023. С. 22–27. URL: https://eprints.zu.edu.ua/47073/1/1.pdf.
11. Щербініна О. М. Фортепіанна підготовка у вищих закладах мистецької освіти: сучасний стан та перспективи модернізації. *Актуальні питання мистецької педагогіки*. 2016. Вип. 5. С. 124–128. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmp_2016_5_26.
12. Ярко М., Каралюс М. Аналіз музичних творів у версії герменевтики музичного тексту. *Молодь і ринок*. 2020. № 3–4 (182–183). С. 145–151. URL: https://mir.dspu.edu.ua/article/view/216805/216896.

References:

1. Bilova N. K. (2023). Fortepianna pidhotovka maibutnikh vykladachiv zakladiv pozashkilnoi spetsializovanoi mystetskoi osvity [Piano training of future teachers of out-of-school specialized art education institutions]. *Innovatsiina pedahohika*, (59), 108–112. https://scispace.com/pdf/piano-training-of-future-teachers-of-out-of-school-3ses8sg8.pdf
2. Vu Y. (2026). Pedahohichni umovy ta metody rozvytku khudozhno-ekspresyvnoho myslennia zdobuvachiv vyshchoi mystetskoi osvity v protsesi fortepiannoi pidhotovky [Pedagogical conditions and methods of development of artistic and expressive thinking of higher art education students in the process of piano training]. *Naukovi innovatsii ta peredovi tekhnolohii*, (3), 936–949. https://perspectives.pp.ua/index.php/nauka/article/view/38854/38864
3. Vu Y. (2025). Sutnist ta komponentna struktura khudozhno-ekspresyvnoho myslennia zdobuvachiv vyshchoi mystetsko-pedahohichnoi osvity u protsesi fortepiannoi pidhotovky [The essence and component structure of artistic and expressive thinking of higher art and pedagogical education students in the process of piano training]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, (3), 23–31.

4. Hrinchenko A. M. (2021). Do problemy interpretatsiino-vykonavskoho protsesu muzykanta-pianista [On the problem of the interpretative and performing process of a musician-pianist]. *Naukovi zapysky. Seriia: Pedahohichni nauky*, (197), 86–91. https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-197-86-91
5. Danylyan O. H., Dzoban O. P. (2018). *Filosofiia: pidruchnyk* [Philosophy: textbook].Pravo.https://library.nlu.edu.ua/POLN_TEXT/SENMK/pidr_filos_2018.pdf
6. Kulikova S. V. (2021). Strukturni komponenty tvorchoho rozvytku maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva [Structural components of creative development of the future music art teacher]. *Naukovi zapysky. Seriia: Pedahohichni nauky*, (192), 88–91. https://doi.org/10.36550/2415-7988-2021-1-192-88-91
7. Mykhaliuk A. M. (2026). Development of artistic and imagery-based thinking of higher education students in the process of piano training: methodological strategies. *Perspektyvy ta innovatsii nauky*, (60), 1036–1048.
8. Cherniavska,M. S., Tymofeieva K. V. (Comps.). (2022). *Naukovi problemy suchasnoho fortepiannoho vykonavstva: navch.-metod. posib. dlia stud. vyshch. navch. zakl. kultury i mystetstv. Spetsialnist 025 «Muzychne mystetstvo»* [Scientific problems of modern piano performance: educational and methodical manual for students of higher educational institutions of culture and arts. Specialty 025 «Musical Art»]. KhNUM. https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/d566a94c-eaef-4127-b86e-00d5d1169581/content
9. Rebrova O. Ye., Shao Q., Chen L. (2023). Khudozhnii kontent fortepiannoi pidhotovky maibutnikh bakalavriv muzychnoho mystetstva [Artistic content of piano training of future bachelors of musical art]. *Moderni poshuky u prostori mystetstva*,(1),52–58. https://journals.pdpu.od.ua/index.php/artstudies/article/download/39/34/34
10. Travkina N. M., Borysenko N. S. (2023). Kompetentnisnyi pidkhid u fortepianний pidhotovtsi zdobuvachiv mystetskoi osvity [Competency-based approach in piano training of art education students]. In *Art digitalization and sustainable development: from technology to society* (pp. 22–27). Zhytomyr Ivan Franko State University. https://eprints.zu.edu.ua/47073/1/1.pdf
11. Shcherbinina,O. M. (2016). Fortepianna pidhotovka u vyshchykh zakladakh mystetskoi osvity: suchasnyi stan ta perspektyvy modernizatsii [Piano training in higher art education institutions: current state and perspectives of modernization]. *Aktualni pytannia mystetskoi pedahohiky*, (5), 124–128. http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmp_2016_5_26
12. Yarko M., Karalius M. (2020). Analiz muzychnykh tvoriv u versii hermenevtyky muzychnoho tekstu [Analysis of musical works in the version of the hermeneutics of musical text]. *Molod i rynok*, (3-4), 145–151. URL: https://mir.dspu.edu.ua/article/view/216805/216896 (дата звернення: 10.05.2026).

Hrinchenko Alla Mykolaivna. Piano training as a space for the development of artistic and expressive thinking of artistic education students.

In the article, the author theoretically substantiates and reveals the essential potential of piano training as a holistic educational and creative space aimed at the active development of artistic and expressive thinking of art education students in the conditions of modern human-centric educational transformations. The theoretical understanding of the outlined phenomenon is based on the involvement of an integrative methodological framework that combines philosophical-phenomenological, axiological and systemic-activity approaches with specific scientific provisions of art history and psychological and pedagogical science. In such a scientific discourse, the process of learning to play the piano is considered not as a reproductive training of the motor-technical apparatus, but as a multidimensional strategic environment aimed at the formation of an artist-intellectual. The specified model of instrumental training is focused on overcoming mechanical copying in performance, activating the deep reflection of the student and forming his ability to independently decode complex socio-cultural and artistic meanings of the musical text. In the article, the author characterizes the structural and content integrity of artistic-expressive thinking, which unfolds through the interaction of axiological, metaphorical and dialogical components, where each element of the musical fabric is filled with transcendent meanings. Using the example of a wide repertoire range of world and domestic classics, the functional polyphonic nature of this type of thinking is demonstrated, which encompasses the complementarity of communicative, cognitive and cathartic functions, which ensures the transformation of the personality of the performer and the listener. The author pays special attention to the justification of innovative methodological tools, which include methods of artistic-hermeneutic analysis, orchestral modeling of texture, artistic recoding based on inter-artistic analogies, as well as stimulation of improvisational activity and performance variability.

Keywords: *artistic-expressive thinkin;, artistic-hermeneutic dimension;, interpretation; students of artistic education; piano training, students of artistic education.*