DOI: https://doi.org/10.31392/UDU-nc.series14.2025.34.20
УДК: 378.016:780.616.432]:[78:159.942.2-048.78

Щолокова Ольга Пилипівна,
доктор педагогічних наук, професор,
завідувачка кафедри інструментального виконавства,
оркестрового диригування та педагогіки мистецтва,
Український державний університет імені Михайла Драгоманова
https://orcid.org/0000-0003-0735-6360

УДОСКОНАЛЕННЯ МУЗИЧНОСТІ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ У ПОЦЕСІ ФОРТЕПІАННОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті підкреслюється важливість освітньої резильєнтності студентів мистецьких спеціальностей, яка допомагає адаптуватися до дестабілізуючих умов, зберігаючи свою функціональність, цілісність і здатність до розвитку. Такий рівень професіоналізму розглядається у спектрі особистісних якостей, серед яких важливе місце належить музичності, тобто обдарованості, що проявляється у різних видах музичної діяльності, зокрема слухацької, виконавської та композиторської. З цих позицій актуалізується проблема удосконалення музичності студентів мистецьких спеціальностей в процесі фортепіанної підготовки. Визначена можливість удосконалення метро-ритму, часо-простору та інтонаційної чутливості як важливих складових музичності майбутніх вчителів музичного мистецтва. Зроблено висновок, що удосконалення музичності сприяє точному інтонуванню, виразній артикуляції, художній виразності виконання, узгодженості моторних і слухових реакцій, тому має стати невід’ємною складовою фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва.

Вступ. Останнім часом в галузі музично-педагогічної освіти зросла потреба у фахівцях, здатних здійснювати свою діяльність на високому професійному рівні. Їх педагогічна діяльність вимагає розширення спектру умінь і навичок, вміння накопичувати та обробляти навчальну інформацію. Вченими також підкреслюється важливість освітньої резильєнтності, яка допомагає адаптуватися до дестабілізуючих умов, зберігаючи свою функціональність, цілісність і здатність до розвитку. Такий рівень професіоналізму розглядається у спектрі особистісних якостей, серед яких важливе місце належить музичності, тобто обдарованості, що проявляється у різних видах музичної діяльності, зокрема слухацької, виконавської та композиторської. З цих позицій актуалізується проблема удосконалення музичності студентів мистецьких спеціальностей в процесі фортепіанної підготовки.

Мета статті. Розкрити музичність як особистісну якість майбутнього вчителя музичного мистецтва та можливості її удосконалення у процесі фортепіанної підготовки.

Аналіз існуючих наукових праць. Перші наукові погляди стосовно музичної діяльності і зокрема музичності як уродженої якості з’явилися наприкінці XIX століття після виходу в 1886 році дослідження Ф. Гальтона «Спадковий геній». Наукові інтереси вчених спрямовувалися на вивчення природи музичних здібностей та будови її структури. На основі цілого ряду експериментальних досліджень вони доводили, що таку властивість людина успадковує від природи і вона залишається практично не змінною.

Але вже у XX столітті, завдяки численним працям американських, німецьких та шведських вчених-психологів (Дж. Гільфорда, Дж.Кріса, Ж. Піаже, В. Сиервальда, К. Сішора, Р. Вудвортса, Г. Ревеша, К. Хеллера, Г. Холла, Р. Уайта, D. Levitin, P. Loui, I. Peretz, A. Patel), а також українських вчених (В. Рибалка, В. Моляко, В. Москаленко, О. Кульчицька, О. Музика) в галузі обдарованості були визначені нові підходи до розуміння психологічних засад і структури зазначеного феномену.

У цьому плані привертає увагу позиція Дж. Кріса стосовно структури музичності.

Вчений наголошував, що музичність потрібно розглядати за різними ознаками, типами і формами. Відповідно він виділив три основні ознаки музичності: 1) інтелектуальна музичність, яка виявляється через почуття ритму та інтонаційного музичного відчуття (розрізнення висоти, інтенсивності і тембру звуків), а також музичної пам'яті; 2) емоційно-естетична музичність (характеризується емоційним відгуком і любов'ю до музики; 3) творча музичність, з якою пов'язана діяльність творчої уяви. Вчений вважав, що між цими ознаками існує функціональний і спадковий зв'язок. Він проявляється в тому, що взаємопроникнення функцій сприяє створенню умов для розвитку слабкої функції при високому рівні розвитку іншої.

З позицій музичної психології питання обдарованості розглядали В. Кирієнко, О. Кульчицька, С. Науменко, Т. Щербак, а розвиток окремих видів музичного слуху як підгрунтя музичності у діяльності педагога-музиканта вивчали М. Давидов, Т. Гризоглазова, Н. Згурська, С. Кваша, Н. Мозгальова, О. Палаженко, І. Полубоярина, Чжоу Сіньюй, Н. Цюлюпа, О. Щолокова. Вони розглядають музичність як інтегровану здібність, необхідну для занять у різних видах музичної діяльності, зокрема у роботі вчителя музичного мистецтва, і пропонують розвивати її недостатні компоненти в процесі цілеспрямованого навчання. На основі цих міркувань розглянемо можливість удосконалення метро-ритму, часо-простору та інтонаційної чутливості як важливих складових музичності майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. До найскладніших психологічних феноменів, що супроводжують творчий музично-виконавський процес, зокрема гру на фортепіано, належать музичні здібності. Їх сукупність вчені визначають загальним поняттям «музичність». Аналіз наукових досліджень в галузі педагогіки музичного мистецтва дозволяє зробити висновок, що серед здібностей, необхідних для професійних занять музичним мистецтвом, важливого значення набуває метро-ритмічна здатність, тобто чуття ритму. Важливість цієї здібності обумовлена тим, що музичний зміст передається звуками, організованими у часі. Музика має свій простір, який визначається звучанням гармонії та її наповненням динамікою, фактурою і формою. Для визначення цього параметру музики науковці використовують поняття «архітектоніка». З педагогічної точки зору – це комплекс музично-виразних засобів, зокрема таких часових параметрів як темп, ритм і метр.

Узагальнене відчуття представлених параметрів музичного мистецтва науковці позначають поняттям «музичний час». Це доволі складне явище засновується на природній ритмічній здібності, а також на досвіді виконання музики. Воно стосується не тільки метро-ритмічного відчуття звуків, а й відчуття пауз (перерв у звучанні, кадансах), що тривають під час метро-ритмічного потоку, агогічних уявлень, завдяки яким виконавець чітко відчуває вільний рух мелодії, дотримання основного темпу, незважаючи на можливі під час виконання rubato. Це поняття яскраво проілюстрував видатний диригент Г. фон Бюлов. Хрестоматійним став його вислів: «Біблія музиканта починається зі слів: «Спочатку був ритм». Музичний час організовує музичну тканину в координатах метро-ритму і темпу.

У різних наукових дослідженнях визначається, що почуття ритму – це закономірне і точне періодичне чергування станів руху і спокою, моментів напруги і ослаблення, прискорення і уповільнення в процесі звучання музичного твору. Вчені стверджують, що музично-ритмічне відчуття є здібністю, яка формується, підпадає під відповідний педагогічний вплив, піддається йому та «відгукується» на нього. Ця здібність залежить від сприйняття простору, часу, точності м'язових зусиль і формується в процесі музично-ритмічного виховання.

Між тим, саме виконання музики у навчальному процесі особливо сприяє музично-ритмічному вихованню, створює такі оптимальні умови, в яких воно протикає плідно та успішно. Це пояснюється тим, що у порівнянні з музичним сприйняттям у виконавській діяльності задіяно набагато більше процесів психічного відображення (зокрема, зорового

сприйняття, психомоторики тощо), тому ця здібність розвивається більш успішно.

Нагадаємо, що поняття «ритм» походить від грец. слова rhythmós і тлумачиться як регулярний та упорядкований рух. У загальному розумінні – це форма протікання в часі будь-яких процесів. Ритм передає рух, який реалізується в часі і просторі. Він стає найважливішим елементом емоційного настрою в музиці (поряд з мелосом і гармонією) і бере безпосередню участь у створенні художнього образу.

Іноді ритм виходить на перший план там, де підвищується роль динаміки, напруги емоцій у створенні художнього образу, на що часто вказують ремарки авторів музичних творів. Таким прикладом може бути одноактний балет М. Равеля «Болеро», який набув надзвичайної популярності завдяки «гіпнотичному» впливу незмінної і багато разів повтореної ритмічної фігури. На її фоні дві теми також проводяться багато разів, збагачуючи звучання впровадженням все нових і нових інструментів, демонструючи незвичайне зростання емоційного напруження. При цьому увага слухача фокусується не на мелодії або гармонії, а на тембрі та динаміці. Болеро побудовано на незмінному остинатному ритмі, який виконується на одному або декількох барабанах і залишається постійним на протязі всього твору. Завдяки такій яскравій особливості цей твір вийшов за межі балетного жанру і набув популярності в окремому симфонічному виконанні.

Потрібно зазначити, що студенти з недостатньо розвиненим чуттям ритму зустрічаються із значними труднощами під час роботи над поліритмічними творами (дві ноти на три, три – на чотири, чотири – на п'ять). До роботи над ними потрібно готуватися за допомогою спеціальних вправ. При цьому бажаний результат досягається скоріше, якщо не починати гру у повільному темпі і поступово прискорювати, а навпаки, починати у прискореному темпі, а потім його уповільнювати. Тобто виконання поліритмічних творів або фрагментів виявляється грати у швидкому темпі легше, ніж у повільних.

Самодостатність ритму і метра узгоджуються між собою та з феноменом музичного часу і простору. Якщо ритм може бути різноманітним, то метр характеризує певну варіативну статичність. Найбільш розповсюдженими характеристиками метру є дводольність і тридольність, які відображають характерні стани руху людини. Саме тому ритм музичного твору належить до стійких констант і не піддається творчій інтерпретації, а метр представляє творчий пульс виконавця, яким він керується під час інтерпретації музичних образів, але за умови дотримання відповідної художньої правдивості і не порушення загальної формоутворювальної сторони метричної організації музики.

Натомість науковці трактують метр як систему організації ритму, послідовність чергування сильних і слабких долей у такті. В музичному мистецтві метр може існувати в уяві музиканта або в його слуховому досвіді й бути доволі мінливим, тобто відчуватися в координатах виконавської доцільності. Цікаву думку з цього приводу висловив О. Сокол, пояснюючи співвідношення метру і ритму. Він трактує його як вияв агогіки, тобто артикуляції «rubato – non rubato», котра не фіксується, а відчувається виконавцем і стає продуктом його художньо-звукової уяви.

Якщо в музичному мистецтві простір пов'язується з тембром, звуковою висотою та інтонацією, то час асоціюється з темпом, фразуванням і пульсацією, забезпечуючи цілісність композиції у відповідності з жанром та стилем твору. Найбільш яскравим проявом художньої просторовості музичних образів є програмні твори, які яскраво проявилися у творчості Ф. Ліста, зокрема в його транскрипції на пісню Ф Шуберта «Лісовий цар» та творах імпресіоністів. Такими прикладами можуть бути музичні пейзажі К. Дебюссі, представлені у прелюдіях «Вітер на полонині», «Вітрила», триптіх «Вечір у Гренаді», «Пагоди», «Сади під дощем» та М. Равеля «Гра води», «Долина дзвонів», «Нічні метелики».

До простору і часу відноситься також темп, в якому відтворюється музичний твір. Відчуття темпу грунтується на набутому досвіді виконання тих або інших ремарок стосовно швидкості відтворення твору, але ці ремарки є умовними позначками, оскільки

темпи зумовлені історичними, стильовими та ментальними аспектами. Особливо органічним виявляється зв'язок темпу з музичним часом, оскільки темп показує швидкість руху, а через музичний простір здійснюється формоутворення, створюється цілісність форми, а відтак й цілісність художньої ідеї.

Поняття ритму, метру і темпу є важливими, але не єдиними атрибутами часових параметрів музичного мистецтва. Доповнюють цей перелік агогіка, пауза, синкопа, фермата, які у виконавстві пов'язуються з поняттям *темпо-ритм*. Ці атрибути більше залежать від індивідуальної творчої волі виконавця, його інтерпретації, тому розглядаються в контексті виконавської діяльності.

Темпо-ритм часто виявляє ментальні ознаки, свої національні або етнічні властивості. Такі ознаки найбільш характерні для народної музики і яскраво виявляється у танцювальних жанрах: гопак (український танець), тарантела (іспанський танець), мазурка (польський танець), вальс (віденський танець) та інші. На цю особливість звертав увагу ще М. Лисенко, відзначаючи величезну метро-ритмічну різноманітність в українських народних піснях. Він пояснював, що змінний метр, асиметричність будови мелодій є характерними ознаками багатьох українських пісень. Знаковою в цьому плані є творчість В. Барвінського та М. Скорика, які захоплювався коломийками і часто застосовували їх ритмо-інтонації у своїх творах.

Таким чином, музичний час і музичний простір є взаємопов'язаним втіленням художніх образів, об'єднуючи всі інші елементи музичної мови. Найбільш яскраво такий взаємозв'язок проявляється у фортепіанному виконавстві, оскільки воно може виконувати різні функції, навіть імітуючи звучання цілого оркестру.

Повертаючи цю проблему в річище педагогіки мистецтва, зазначимо, що регулятивну роль у сприйманні та відтворенні музичного часу відіграє фіксація ритму, пауз, темпу тощо в свідомості виконавця та її закріплення внутрішнім слухом. Для цього не достатньо мати знання стосовно термінів і позначок музично часу. Досвід часового розподілу музичного тексту може бути сформованим і накопиченим тільки в процесі чуттєвого ставлення до метро-ритму, тому на цю проблему потрібно звертати увагу на протязі всього навчального процесу. Такий складний виконавсько-творчий процес вимагає постійної педагогічної підтримки для удосконалення студента з метою подолання усіх недоліків часо-просторового характеру.

Визначені виконавські проблеми потребують особливої уваги студентів, адже вони іноді розділяють фрази формально, майже не витримують між ними пауз, а також не відчувають зв'язок і залежність звуків між собою. Якщо педагог на різних прикладах постійно буде пояснювати співвідношення між окремими звуками, їх об'єднання у фрази з поступовим розвитком, виконання студентом музичного твору набуде більшої виразності.

Розвиток почуття музичного часу у виконавському процесі не відбувається ізольовано від розвитку інших здібностей. Досягнення виразності виконання, відтворення художнього змісту музичного твору неможливе поза інтонування на інструменті, пов'язаного з музично-слуховим досвідом. Наприклад, Г. Нейгауз так формулював принцип роботи над звуком: по-перше – художній образ (тобто зміст, розуміння, вираження, тобто те, про що йде мова); по-друге – звук у часі (опредмечення, матеріалізація образу), по-третє – техніка в цілому як сукупність засобів, потрібних для вирішення художнього завдання, тобто оволодіння своїм м'язово-руховим апаратом і механізмом інструменту.

Сучасні уявлення в галузі інтерпретації музичних творів включають два основних елемента – формування задуму та його звукове втілення. Такий процес передбачає осягнення художньо-змістовної сутності музичного твору та його звукове втілення, яке характеризується певною інтонацією. У навчанні майбутніх вчителів мистецьких спеціальностей ця проблема виявляється надзвичайно актуальною, адже студенти іноді розрізняють фрази формально, майже не витримують між ними пауз. Вони не відчувають зв'язок і залежність звуків між собою. Якщо педагог на різних прикладах буде пояснювати

співвідношення між окремими звуками, їх об'єднання у фрази з поступовим розвитком, виконання студентом музичного твору набуде більшої виразності.

Вчені зазначають, що під час роботи над новим твором важливо приділяти особливу увагу фразуванню, тобто правильно розмежовувати фрази, знайти до кожної з них відповідну динаміку. Після визначення головного звука фрази потрібно знайти якість удару, якого вимагає цей звук з урахуванням розвитку всієї фрази, потім співвіднести інші звуки з основним і знайти силу кожного diminuedo та crescendo. Говорячи про інтонування, вони мають на увазі технологію рельєфного, пластичного виявлення інтонаційних співвідношень між звуками мелодії. Такі слухо-рухові відчуття долають міжтонові відстані.

Також у методичній літератури педагоги часто використовують поняття «якість звуку». При цьому вони мають на увазі не окремий звук, а групу звуків, музичних фраз або мелодій. За їх спостереженнями не якісний звук може відбуватися з різних причин. Це може бути не правильна постановка рук, яка не дозволяє використовувати вагу всієї руки. Такий звук також може бути через недостатню музичність, не розвинуту чуттєвість до якості звуку, не сформований музичний смак. Разом з тим педагоги зазначають, що навіть красивий звук може не підходити до характеру твору, який виконується. Тоді говорять, що п'єса виконана не належним звуком.

Надалі з'ясуємо, в чому може бути причина поганого звуку у піаніста. Не будемо брати до уваги механічні дефекти фортепіано, які пов'язані з якістю самого інструмента або його розстроєного звучання, а визначимо причини, через які звучання виявляється неякісним. До суто фізіологічних причин неякісного звуку відносяться будь-який удар надмірно піднятих пальців, а також непідготовлений удар кисті або всієї руку. Тобто неправильна постановка рук, яка не дозволяє використовувати вагу всієї руки, впливає на красу звучання. Також особливість динамічної спрямованості звуків фортепіано у бік згасання робить неможливим для піаністів керування процесом в середині звуків.

Але погане звучання виникає й внаслідок недостатньої музичності, тобто не розвинутої чуттєвості до краси звуку і в цілому до музичного смаку. Тому першою умовою, аби студент досяг красивого звуку, є необхідність його почути, а потім проінтонувати на фортепіано. Як тільки з'явиться така необхідність, він буде намагатися знаходити доцільні рухи для відповідного звучання.

Для якісного звуку студента-піаніста важливо, щоб удар руки і пальців був попередньо підготовленим. Тобто перед початком гри потрібно, щоб студент внутрішнім слухом відчув динаміку звучання, налаштував руки і пальці на відповідні акорди, або націлив пальці на необхідні клавіші. Йому також важливо розвивати чуттєвість у кінцівках пальців, що допоможе надати звучанню інструмента певної тембральності.

Звертаємо увагу ще й на різноманітні вимоги до красивого звуку. У багатьох музичних творах виявляється необхідним виділяти звуки як у горизонтальному, так і вертикальному звукоряді. Тобто звуки, які утворюють акорд, можуть виконуватися з різною силою. Найчастіше це стосується верхнього голосу. Тому для яскравого озвучення теми або мелодії потрібно навчитися відокремлювати другорядні голоси від основної мелодії.

Ще більш складні завдання постають у роботі з поліфонічними творами, в яких потрібно правильно розподіляти силу звучання між голосами.

Багато висловлювань стосовно інтерпретації та специфіки фортепіанного виконавства можна знайти у видатних майстрів вітчизняної та зарубіжної фортепіанної школи. Виконавський та педагогічний досвід Ф. Блюменфельда, В. Пухальського, О. Гондельвейзера, Г. Нейгауза, Б. Міліча, Г. Курковського, а також Ф. Бузоні, А. Корто, К. Мартінсена, А. Стоянова, А. Шнабеля, які створили величезне підгрунтя для виявлення та вивчення проблем фортепіанного інтонування.

У їх працях уявлення піаністів стосовно виразного інтонування пов'язані з майстерністю виконання мелодії, з осягненням її образно-емоційного стану. Ці педагоги

надавали великого значення багатству смислових і фонетичних відтінків у відтворенні мелодії, наприклад, взаємопроникненню пісенних і речових прийомів, зв’язку виконання з диханням. За їх визначенням, організація і оформлення виконавських звукових співвідношень – це процес, в якому взаємодіють усі засоби і прийоми інструментального відтворення музики.

Разом з тим не можна забувати, що фортепіано не відноситься до одноголосних інструментів. Практично усі твори, написані для цього інструмента, передбачають звучання декількох голосів. При цьому виникає питання, чи потрібно інтонувати всі голоси? Розмірковуючи над цим питанням, напрошується відповідь, що основну мелодію неможливо виключити з усього звукового оточення. На це питання фортепіанна педагогіка не дає відповідей, але досвід виконання видатних піаністів доводить важливість включення у виконавський процес усіх голосів з певним співвідношенням, рівень якого визначається майстерністю музиканта. Також виникає питання, як поєднати погляди на кантиленне звучання з творами, написаними., наприклад, у жанрі токати або у техніці сонорики.

Отже, завдання стосовно організації засобів і прийомів виразного виконання піаністу необхідно вирішувати кожного разу індивідуально. При цьому увагу потрібно приділяти увагу таким питанням: як взаємодіють між собою артикуляція, динаміка і агогіка, динаміка і темброве звучання, фразування і педалізація тощо.

Зазначимо, що висока якість інтонування і одухотвореність виконання залежить не тільки від пальців піаніста, а й від рівня його музичності, здатності вживатися в характерні особливості музичного твору. Така специфічна і неповторна здібність проявляється в звучанні кожного видатного музиканта в результаті гармонійної суголосності його фізичних і психологічних якостей.

Інтонаційні уявлення здатні втілювати і закріплювати в собі емоційні наслідки різноманітних відчуттів, уявлень і переживань. Серед інтонаційно– асоціативних зв’язків відзначимо слухові та моторні уявлення. Під час набуття виконавського досвіду, цілеспрямованого розвитку ігрової майстерності слухові уявлення виконавця поєднуються з моторними, просторово-координаційними, кінестатичними і тактильними. Поступово руки починають «слухати» і «мислити».

Разом з тим не можна забувати, що фортепіано не відноситься до одноголосних інструментів. Практично усі твори, написані для цього інструмента, передбачають звучання декількох голосів. При цьому виникає питання, чи потрібно інтонувати всі голоси? Розмірковуючи над ним, напрошується відповідь, що основну мелодію неможливо виключати з усього звукового оточення. На це питання фортепіанна педагогіка не дає відповідей, але досвід виконання видатних піаністів доводить важливість включення у виконавський процес усіх голосів з певним співвідношенням, рівень якого визначається майстерністю музиканта. Також виникає питання, як поєднати погляди на кантиленне звучання з творами, написаними., наприклад, у жанрі токати або у техніці сонорики.

Досвід роботи зі студентами у цьому напрямку доводить, що завдання стосовно виявлення і організації засобів та прийомів виразного виконання мають вирішуватися кожного разу індивідуально. При цьому увагу потрібно приділяти таким питанням: як взаємодіють між собою артикуляція, динаміка і агогіка, динаміка і темброве звучання, фразування і педалізація. Необхідність формувати у студентів уміння ставити перед собою ясні і конкретні виконавські завдання у процесі роботи над музичними творами випливають із функціональних завдань слухової уваги. Такі вміння доцільно формувати на протязі усього процесу фахового навчання студентів.

Підсумовуючи вищевикладене зазначимо, що удосконалення музичності у всіх різновидах становить невід’ємну складову фортепіанної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, оскільки визначає рівень їх професійного забезпечення відповідними уміннями і навичками. Її сформованість сприяє точному інтонуванню,

виразній артикуляції, художній виразності виконання, узгодженості моторних і слухових реакцій, осмисленню художнього змісту музичного твору, досягненню інтерпретаційної цілісності, логіки музичного фразування та побудови драматургії твору. Розвинута музичність забезпечує здатність самостійно аналізувати, коригувати і моделювати власне виконання і вирізувати різноманітні педагогічні завдання.

Л і т е р а т у р а :

1. Деменко Б. (1996) Категорія часу в музичній науці: Теорії специфікації. К., КДІК, 294 с.
2. Вей Сімін. (2016) Системний підхід у дослідженні темпо-ритмічних умінь майбутніх учителів музики / Проблеми підготовки сучасного вчителя: Збірник наукових праць Уманського держ пед. університрету імені Павла Тичини, Вип.14,Умань,С. 26-33.
3. Економова О.С., Гаркуша Л.І. (2022) Формування та розвиток музичного слуху у професійному розвитку студента-піаніста / Педагогічні науки. Вип. 153, С. 50-56. Режим доступу https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/38830/Ekonomova_Harkusha.pdf?sequence=1&isAllowed=y
4. Кваша С. І. (2018) Поліфонічний слух як предмет теоретичного осмислення в сучасній музичній науці / Молодий вчений, 11(63), С. 178-181.
5. Ма Цзє. (2022) Тембро-динамічний слух в процесі виконавсько-інтерпретаторської практики майбутніх учителів музичного мистецтва в класі фортепіано / Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології, № 7-8 (121-122) С. 400-406.
6. Мозгальова Н.Г. (2015) Музичні здібності, їх сутність і розвиток у процесі інструментально-виконавської підготовки вчителів музики [Електронний ресурс] /Педагогіка вищої та середньої школи, вип. 44. С. 98-104. Режим доступу: http://nbuv.gov.ua/UJRN/PVSSh_2015_44_19
7. Науменко С. І. (1993) Психологія музичності та її формування у молодших школярів : навч. посіб. К.: КДПІ, 160 с.
8. Соловей Я.Г. Музичні здібності як предмет музично-педагогічого дослідженя [Електронний ресурс]/ Збірник наукових праць КПНУ імені Івана Огієнка, Інституту психології ім. Г.С.Костюка АПН України. Режим досупу : www.nbuv.gov.ua/old_jrn/soc_gum/.../672-683.pd
9. Полубоярина І. І. (2008) Музичні здібності як основа формування професійної компетентності майбутніх учителів музики / Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: Зб. наук. праць. Харків – Луганськ: СтильІздат, Вип. 11. С. 244–255.
10. Щербак Т.І., Пухно С.В. (2020) Дослідження музичних здібностей піаністів / Науковий вісник Херсонського державного університету. Серія – Психологічні науки, вип. 1, С.71-77.
11. Aniruddh D. Patel. (2008) Music, Language, and the Brain. Oxford: OxfordUniversity Press.USA, ISBN, 0195123751, 9780195123753 ;Length, 513 p.

Olga Shcholokova. Improving the Musicianship of Students in the Process of Piano Training. *The article emphasizes the importance of the educational resilience of art students, which helps them adapt to destabilizing conditions while maintaining their functionality, integrity, and ability to develop. This level of professionalism is considered in the spectrum of personal qualities, among which an important place belongs to musicality, that is, giftedness, which is manifested in various types of musical activity, in particular listening, performing and composing. From these positions, the problem of improving the musicality of students of art majors in the process of piano training is actualized. The views of well-known scientists in the field of psychology regarding musicality as an integrated ability necessary for occupations in various types of musical activity are disclosed. On the basis of their reasoning, the possibility of improving metro-rhythm, time-space and intonation sensitivity as important components of musicality of future music teachers is determined.*

The concepts of "rhythm", "meter", "time space", "tempo-rhythm", musical and auditory experience, "quality of musical sound" are considered, attention is paid to the formation of different types of phrasing in students depending on the styles and genres of musical works.

Attention is drawn to the need to pay special attention to phrasing, finding the appropriate dynamics for each phrase, it is stated that the task of organizing the means and techniques of expressive performance must be solved individually each time. At the same time, attention should be paid to the interaction of articulation, dynamics, agogy, timbre sound, phrasing and pedalization.

It was concluded that the quality of intonation and the spirituality of the performance depends on the level of musicality of the students. Its improvement contributes to accurate intonation, expressive articulation, artistic expressiveness of performance, coherence of motor and auditory reactions, therefore it should become an integral part of piano training of future music teachers.